

Installation view, *Weiss-Weiss*,  
Galerie Schmela, Düsseldorf, 1965;  
from left to right, top to bottom:  
artworks by Günther Uecker, Otto  
Piene (two works), Jan Schoonhoven  
(two works), Oskar Holweck  
(two works), and Günther Uecker

PHOTO: BERND BECHER, COURTESY  
GETTY RESEARCH INSTITUTE

# Exhibiting the Monochrome: Dansaekhwa's and ZERO's Many Kinds of White

Lauren Hanson

## White Telepathy

Reflecting on artistic activities in and around Düsseldorf in the late 1950s/early 1960s, Günther Uecker noted that “there was a simultaneity of similar artistic approaches, almost as if it was telepathic communication.”<sup>1</sup> Indeed, as he encountered the work of artists beyond his local circle, such as those based in Milan—Agostino Bonalumi, Lucio Fontana, Piero Manzoni—and those working in Amsterdam or Paris—Jan Schoonhoven, Herman de Vries, Yves Klein, Jean Tinguely—Uecker observed a seemingly simultaneous discovery of art’s potential and potency to “creatively expres[s] the deepest existential emotion.”<sup>2</sup> Uecker and his fel-

low ZERO artists sensed they were a part of an awakening spirit “akin to a renaissance” in the wake of the “disaster of self-destruction and cultural extinction” perpetrated by the previous generation.<sup>3</sup> Looking beyond the boundaries of the art scene in Düsseldorf, Zero artists Uecker, Heinz Mack, and Otto Piene sought kindred artists across Western Europe and, later, across the Atlantic.

If one were to place ZERO works alongside those by a generation of Korean artists who also explored the potential of monochromatic abstraction in the 1960s and ensuing decades—those who have come to be classified as “Dansaekhwa”—it would seem the telepathic messages over which Uecker playfully mused

1 Hans Ulrich Obrist, “Interview with Günther Uecker,” in *Günther Uecker: The Early Years*, exh. cat. L&M Arts (New York: L&M Arts, 2011), 12–13.

2 *Ibid.*, 11.

3 *Ibid.*

traveled not only across European borders but also across the globe. It seems beyond refutation that if exhibited together today, the work of Dansaekhwa artists, including Chung Sang-Hwa, Ha Chong-Hyun, Kwon Young-Woo, Lee Ufan, Park Seo-Bo, Hur Hwang, Lee Dong-Youb, and Yun Hyong-Keun, would resonate formally with works by ZERO artists, particularly in terms of their experimentation with traditional and unconventional materials and their engagement with the subtleties of painting's surface in terms of texture, facture, and gradation.

Formal comparisons reveal both ZERO and Dansaekhwa artists were interested in interrogating the space of painting—its defining characteristics, the tension between flatness and depth, a renegotiation of the relationship between the artist's "hand" and its index—and its metaphysical and phenomenological implications. Both groups, either in the wake or the midst of wartime devastation, political and cultural oppression, and/or sociopolitical and economic turmoil, sought to turn painting inside out, to understand it from all angles, planes, and surfaces. Questioning the very nature of painting, they challenged previous definitions to create works absent what might have been

considered painting's one defining characteristic: the application of liquid pigment on a surface. Kwon Young-Woo's works, for example, echo the form and presence of painting but lack any application of paint. Park Seo-Bo's monochromatic works connect drawing and painting practices, thereby expanding the boundaries of each. And Hur Hwang, although he did not abandon the traditional support and material of painting, removed the paintbrush from the process, instead pouring hand-mixed paint (achromatic ground stone powder) to mark the canvas without any direct touch or brushwork. Similarly, ZERO-affiliated artists experimented with how they could activate the canvas by using singular materials, removing or reducing traces of the artist's hand, and exploring the monochrome's potential as a regenerative space, a space of "purity," a space functioning as an "elegant field of energy."<sup>4</sup> Achromatic paintings—works consisting of neutral colors such as gray or white—or, what might be referred to as "achromes" (to adapt a term from ZERO-affiliated artist Piero Manzoni)—seemed to hold endless potential for both groups in their cultural, metaphysical, and spiritual associations.<sup>5</sup>

4 Helga Meister, *Zero in der Düsseldorfer Szene. Piene, Uecker, Mack* (Düsseldorf: J. van der Most, 2006), 27 (translation my own).

5 In his *Achrome* series, begun in 1957, artist Piero Manzoni aimed to eliminate all narrative reference or aesthetic consideration from his painting practice, including color. As articulated in his multilingual text "Free Dimension," Manzoni declared, "The question, as far as I'm concerned, is that of rendering a surface that is completely white (actually, colorless and neutral) far beyond the pictorial phenomenon, beyond any intervention extraneous to the value of the surface. A white that is not a polar landscape, nor is it an evocative material or a beautiful one, and neither is it a sensation or a symbol or anything else: just a white surface that is simply that (a colorless surface that is simply a colorless surface). Or rather, a surface that simply is: being (and complete being is pure becoming)." Manzoni, "Free Dimension" [in Italian, English, and French], *Azimuth*, no. 2 (1960): n.p.; this issue of *Azimuth* also functioned as the catalogue for the 1960 group exhibition with Enrico Castellani, Yves Klein, Heinz Mack, Kilian Breier, Oskar Holweck, and Almir Mavignier: *La nuova concezione artistica* (The New Artistic Conception) at the Azimut gallery in Milan. Note that I use "achrome" as a more generalized means of referring to white monochromes, distinct from Manzoni's specific construction of a philosophy around the *Achrome*. Certainly, Manzoni's use of the achrome and the primacy he placed on the ontological status of the work is distinct from his contemporaries, like Yves Klein or other ZERO artists interested in the spiritual or transcendent, but I find this term useful in pointing to an artistic exploration not necessarily just of white as a color, but in using an absence of color as a container for multivalent aesthetic and conceptual concerns.

To what can we attribute these reverberations, if the notion of an inherent or collective national style is reductive, and if an interpretation of them simply as individualistic or idiosyncratic ignores the relevance of shared cultural experiences and historical conditions? Rather than argue for one approach over the other, I examine two exhibitions to elucidate how such interpretive strategies were formed by the narratives emerging from and through historic group shows. I, therefore, evaluate the 1975 *Five Korean Artists, Five Kinds of White* exhibition at the Tokyo Gallery in Japan and the 1965 exhibition *Weiss-Weiss (White-White)* at Galerie Schmela in West Germany as case studies to consider the impact of exhibitions in defining and shaping notions of art-historical trends and stylistic movements.<sup>6</sup> I examine select articulations of material experimentation, specifically with regard to the achrome and how each varied iteration of white contributed to the collective aims of these two exhibitions in terms of crafting or challenging a taxonomy of art rooted in national artistic style. I employ this comparative model not as a means of distancing or alienating from original contexts or intentions of the respective artists at discussion, but rather as a strategy of encouraging two historically specific instances to exist in a globally oriented dialogue as a means of reconsid-

ering the boundaries and definitions of monochrome painting. Although meaningful cultural exchange between ZERO and Dansaekhwa did not occur historically, I conceive of this project as a contemporary means of creating cultural exchange by bringing two parallel histories into proximity.

## Five “Korean” Kinds of White

From May 6 to 24, 1975, the Tokyo Gallery in Japan held a show of five living Korean artists—Kwon Young-Woo, Park Seo-Bo, Suh Seung-Won, Hur Hwang, and Lee Dong-Youb—titled *Five Korean Artists, Five Kinds of White*.<sup>7</sup> In his exhibition catalogue preface, Yil Lee, one of the most influential postwar Korean art critics, outlined the exhibition’s framework: “The focal point of this exhibition is what white might mean to Korean painting. For us, white is more than simply a ‘color.’ The color white is a generative field in which every possibility is embodied ... [it is] something spiritual to us, even before it is a color. White represents to us a cosmos, prior to assuming the status and character of a color. In fact, rarely have we perceived white as a physical phenomenon, because white, as a physical phenomenon, in fact, means the non-existence of color ... to us, white, along with

- 6 The show was originally publicized and promoted in Korean, Japanese, and English, and, as the cover of the exhibition catalogue shows, the English translation used in 1975 was the clunkier *Korea. Five Artists. FIVE HINSEK <WHITE>. White*. The Tokyo Gallery, still in operation today, currently refers to the exhibition in English as *Korea: Five Artists, Five Hinsek “White,”* retaining the Korean word for white. However, it is most common to see English-language publications use a variation that does not include the Korean term *hinsek*. Thus, following the example of scholars and curators Yongwoo Lee, Joan Kee, and Youngna Kim, I use the more concisely translated title, *Five Korean Artists, Five Kinds of White*.
- 7 Lee Ufan, a Korean artist who had been based in Tokyo since 1956 and who would later also be associated with Dansaekhwa, was not included in this exhibition, but he did advise the organizers and the gallery director on contemporary Korean artists of interest. See Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 26.

black, demonstrates the presence of all possible colors.”<sup>8</sup>

Aiming to identify a “Koreanness” inherent to the abstraction of these contemporary artists, distinct from any other national style or tendency, Lee, along with the well-known Japanese art critic who helped organize the exhibition, Nakahara Yusuke, sought to establish a discernible direction for Korean art, particularly in its promotion for non-Korean audiences. Nakahara, on his second trip to Korea for studio visits, had identified the artistic tendency of using white or neutral tones in painting and posited that “this use of middle tones was not merely a formal technique, but a whole way of thinking about painting.”<sup>9</sup> For Korean artists, white, according to Lee and Nakahara, functions not as a color but as a framework for seeing the world and accessing “the spirit” or “spiritual space” of nature.<sup>10</sup>

Although the first instance in which the monochrome was identified as an artistic trend linked specifically to Korean contemporary art was the 1972 *Indépendants Exhibition* in Seoul, the 1975 exhibition *Five Korean Artists, Five Kinds of White* was the first to explicitly link this trend to white and to exhibit these artists abroad. As curators Sam Bardaouil and Till Fellrath have argued, the 1975 show “was a significant step in the group’s history towards gaining international awareness, if not recognition, especially given that Tokyo had been once

the capital of the Empire that had relegated Korea into one of its prized possessions. It was, therefore, inevitable to avoid framing the works, and the movement, as evidence of an autonomous Korean cultural resurgence.”<sup>11</sup> The desire to assert a particular Korean aesthetic, which this exhibition established as the cultural dominance and resonance of white for contemporary Korean artists, would have a lasting impact and be replicated in future exhibitions of contemporary Korean art well into the twenty-first century. As Lee Ufan’s 1967 critique of “the conflation of national identity and cultural production” underscores, there was a deeply felt conflict for Korean-born artists in either rejecting or embracing a sense of “Koreanness” in their artistic pursuits.<sup>12</sup> Artists like those in the 1975 Tokyo Gallery show sought new paths of artistic creation distinct from Western modernism and navigated a desire to reclaim Korean culture and traditions, which Japanese colonizers had, to devastating effect, attempted to eradicate, and a perceived need to escape an overdetermined interpretation of their work through the lens of national identity.

The nuanced engagement between these two tensions can be found in the work exhibited in *Five Korean Artists, Five Kinds of White*. Through their experimentation with material, both traditional and industrial, these artists created achromatic works that were both a “practice and a proposal” in how to “subvert and reject

8 Lee Yil, “Paeksaegün saenggakhanda,” in *5 tsu no hinsaeku*, exh. cat. Tokyo Gallery (Tokyo: Tokyo Gallery, 1975), n.p.; reprinted in translation as “Thinking White,” in *Dansaekhwa, 1960s–2010s: Primary Documents on Korean Abstract Art*, ed. Koo Jin-Kyung et al. (Seoul: Korea Arts Management Service, 2017), 55–56.

9 Nakahara Yusuke, “*Five Korean Artists: Five Kinds of White*,” trans. Joseph Love, in *Dansaekhwa 1960s–2010s*, ed. Koo Jin-Kyung et al., 53.

10 Lee Yil, “Thinking White,” 56.

11 Sam Bardaouil and Till Fellrath, *Overcoming the Modern. Dansaekhwa: The Korean Monochrome Movement* (New York: Alexander Gray Associates, 2014), 7–8.

12 *Ibid.*, 3. The curators Bardaouil and Fellrath cite Lee Ufan’s “Jika dochaku no bigaku” [The Aesthetics of Self-Contradiction], Sato Garo Geppo 128 (March 1967), to support this idea.

the orthodox expectation of form and color, [and] brea[k] away from the pictorial, painterly traditions of the past.... [to] pursu[e] extreme simplicity of form and color.”<sup>13</sup> Kwon, for example, employed the traditional Korean material of *hanji*, a highly durable handmade white paper commonly made from the inner bark of the mulberry tree (*dak*) and customarily used for calligraphy. Kwon would layer sheets of *hanji* and thinly apply an animal glue to the surface, saturating the upper layers so they could be manipulated with the slightest amount of pressure or handling. Using his fingers (until 1978, when he also began experimenting with sharp tools), Kwon would then delicately rupture the surface, still slightly damp, leaving evidence of his touch on the surface and its reverberations in the underlying layers. Pushing, pulling, or scratching at the surface, Kwon thus drew attention to the component parts of work that was at once a drawing, a painting, and a relief, and yet also none of these things according to strict definitions.

Park Seo-Bo’s “kind of white” links drawing and painting, as well as the corporeal and the temporal, in his *Écriture* series, begun in 1967. Park has expressed his desire to create “paintings that did not resemble paintings,” which addressed not an academic approach to art but instead underscored art’s role as a vital, crucial aspect of human experience.<sup>14</sup> To create works like *Écriture No. 8-74* (fig. 7), displayed on the back wall of the Tokyo Gallery (fig. 6), Park paints the canvas a grayish white and then repeatedly pulls a pencil across the surface while

still wet. He systematically marks the canvas with hand-drawn lines of graphite, while also creating a subtle textural relief across the canvas’s surface, the pencil acting as a delicate tool of both mark-making and incising. As Nakahara noted for the 1975 show, Park’s canvases “are conspicuous for that dynamic pencil touch” and, like Kwon’s work, they contain a sense of “primeval spectacle taking inchoate form out of the ‘white’ matrix” to create “a mixture of chaos and order.”<sup>15</sup> Delicate lines follow and reveal the regular structure of the canvas while also allowing for irregularity and deviations from a strict geometric grid in the act of marking the canvas both freely and methodically. Park’s visible traces communicate a “writing” that seems preverbal, accessing a visual language analogous to a charged silence or a pregnant pause.

Such tension between a kind of visual silence and visual utterance is palpable in the series of works by Lee Dong-Youb included in the exhibition: *Situation A* (fig. 8), *Situation B*, and *Situation C* (1974). Similar to Park’s meditative and repetitive act of mark-making, a kind of emptying out occurs in Lee’s “situations.” Lee’s conception of the color white as “a void for consciousness” or “a vessel for thought” results in paintings that act as propositions of how to represent the emptiness contained within a vessel, in which absence is revealed only when adjacent to a counterbalancing presence.<sup>16</sup> Lee’s previous works from the early 1970s included the outlines of everyday containers, but in the works at the Tokyo Gallery “the outlines have gradually begun to disappear, and ... the delineation

13 *Dansaekhwa*, exh. cat. Collateral Event of the 56th International Art Exhibition—La Biennale di Venezia (Seoul: Kukje Gallery; New York: Tina Kim Gallery, 2015), 13 and 11.

14 Park Seo-Bo in conversation with Maeda Josaku, “Kankoku no bijytsu,” *Bijutsu techo* 25, no. 370 (August 1973): 159; cited by and trans. Joan Kee, in Kee, *Contemporary Korean Art*, 208.

15 Nakahara, “Five Korean Artists,” 54.

16 Robert Liles, “Beyond White: Reading Tansaekhwa Today,” *ArtAsiaPacific*, no. 89 (July–August 2014): 78.

of objects has been reduced to the point where only a suggestion of their existence remains."<sup>17</sup>

As Joan Kee has underscored in her illuminating study of contemporary Korean art, this exhibition aimed to locate a specific "Korean-ness" in these works' achromatic visual language, with its organizers taking "pains to establish the non-Europeanness of white as it was used in *Five Korean Artists, Five Kinds of White*: white, [Yil Lee] said, was not merely 'a method for experimenting with colors ... [as] in Europe' but was a means of 'showing how to absorb the vision of the world.'"<sup>18</sup> Yet, as comparison with achromatic painting in Europe shows, this argument does not hold true; numerous ZERO artists were interested in the monochrome and the achrome as an artistic means of transcending their everyday realities and constructing works that would spark an encounter between the viewer and the work of art. This does not mean Korean artists were looking to ZERO artists (in fact, many ZERO artists were driven by a fascination in Eastern philosophies and traditions), but reveals a carefully constructed narrative, then deemed necessary in the pursuit of liberating Korean art from any external or colonizing forces.

## White on White in West Germany

In 1965, almost a decade after opening, Galerie Schmela held its eighty-seventh exhibition in Düsseldorf—a group show titled *Weiss-Weiss* (White-White) that included the work of over twenty artists (figs. 9 and 10).<sup>19</sup> Using the achrome as the exhibition's common thread, Schmela filled the gallery with recent experiments in white, including works such as Herman de Vries's cubic relief, Günther Uecker's "over-nailed" canvases, and a "meta-mechanical" relief by Jean Tinguely. Materials used to explore the variety of forms and shades of white—the spectrum of its material and imaginative potential—ranged from wire and sheet metal to wood and canvas, from plastic foam sheets and nails to fat and dried fish.

By the time *Weiss-Weiss* opened to the public, gallerist and art dealer Alfred Schmela, himself a trained painter, had become synonymous with the contemporary art scene in Düsseldorf. Through the gallery he ran with his wife Monika Schmela, he emphasized the value of community and networks to create an expansive model of visual art that helped frame Düsseldorf's artistic practices and ambitions beyond

17 Nakahara, "Five Korean Artists," 54.

18 Kee, *Contemporary Korean Art*, 239.

19 There is conflicting evidence as to the exact number of artists included in the exhibition. The invitation lists the following twenty-three artists: Beuys, Bonalumi, Capogrossi, Charchoune, Fontana, Graubner, Holweck, Klein, Mack, Manzoni, Mavignier, Megert, Palermo, Piene, Pohl, Soto, Schoonhoven, Spindel, Tàpies, Tinguely, Uecker, Verheyen, and de Vries. Photographic records of the exhibition in the Galerie Schmela records at the Getty Research Institute (GRI), however, do not include images of works by Capogrossi, Megert, or Verheyen, but do include a work by Enrico Castellani and by Bram Bogart. A 1965 review in the *Neue Ruhr Zeitung* notes that about twenty-four artists were included and specifically references Capogrossi, as well as Konrad Lueg, noting he nailed a white tea towel to the door of the gallery. In the posthumously published memoir of art collector Stella Baum, she notes Lueg's participation. Galerie Schmela records, Getty Research Institute, Los Angeles, 2007.M.17; K. Sch., "Weiß-weißer-am weißesten. Ausstellung von 'Weißisten' in der Galerie Schmela," *Neue Ruhr Zeitung*, September 20, 1965; Stella Baum, *Kunst ist unwiderstehlich* (Wuppertal: NordPark Verlag: 2011), 72–73.

the local.<sup>20</sup> By bringing local artists in contact with artists from Paris, Barcelona, and other major European capitals, Schmela opened and strengthened lines of contact between Düsseldorf and artists outside West Germany, and the early histories of Galerie Schmela and ZERO are deeply interwoven.

Schmela opened his gallery in 1957, just seven weeks after Heinz Mack and Otto Piene opened the first of their nine *Evening Exhibitions*—a short-lived yet significant series of periodic, one-night shows held in their Düsseldorf studios that acted as formative events for what would become Gruppe Zero. Schmela's inaugural exhibition featured Yves Klein, a leading proponent of the monochrome who would become intimately involved in ZERO's publications and experimentations.<sup>21</sup> His monochrome canvases of various matte hues—yellow, red, pink, blue, white, and green—embodied his conception of painting: “[M]y paintings represent poetic events or rather immobile witnesses, silent and static witnesses of the very essence of movement and of free life which is the flame of poetry during the pictorial moment!”<sup>22</sup> Klein argued, “I refuse to present a spectacle in my painting. I refuse to make comparisons and

draw attention, to put some stronger element in relation to some weaker ones.... The painting is merely a witness, the sensory surface that records what occurs.”<sup>23</sup> By “spectacle” in the context of paintings, Klein seems to have meant *narrative* tension, or even non-narrative *visual* tension of the kind one might find in the geometric abstraction of Piet Mondrian. For him, the introduction of more than one pigment onto the painting surface would create a struggle between opposing forces, or, as he worded it, a “morbid drama.”

Klein's *Monochrome blanc 57* (1957), shown at Galerie Schmela's inaugural show, was also included in *Weiss-Weiss*, bringing Schmela's approach as a gallerist and his gallery's advocacy of the monochrome full circle. *Weiss-Weiss* operated as a small retrospective of Galerie Schmela's exhibition history. Eleven of the artists included in this exhibition had received a solo show at the gallery prior to the exhibition, and two, Joseph Beuys and Jesús Rafael Soto, would have one within the following year. Except for Blinky Palermo, the rest of the artists Schmela selected (Oskar Holweck, Piero Manzoni, Almir Mavignier, Christian Megert, Uli Pohl, Jan Schoonhoven, Ferdinand Spindel, Jef

20 After Alfred Schmela died in 1980, his wife Monika Schmela and daughter Ulrike Schmela-Brüning continued running Galerie Schmela until Monika's death in 2008, when Ulrike sold the “Schmela-Haus.” Although Alfred was in many ways the face of the gallery and used the relationships and skills he had developed while a painter, the gallery was a family business well before 1980. Monika thought of it as “our gallery,” and the gallery's success and the development of a strong network based on trust and close relationships is unimaginable without her (not to mention the preservation of archival records documenting the gallery's history). For insight into her role in the early years of the gallery, see Monika Schmela, “Über Alfred Schmela,” *Kunstforum International* 104 (November–December 1989): 228–33.

21 Klein chose somewhere between one dozen and twenty-five monochrome panels for *Yves. Propositions monochromes*. There are varying accounts, and there is no extant checklist from the exhibition (if one ever existed). Konrad Klapheck remembered seeing “about twenty monochrome paintings.” Monika Schmela recalled twenty-five. Schieder, based on his study of the black-and-white photographs of the exhibition in the GRI records argues, “it is possible ... to identify with some certainty the fourteen, or possibly fifteen works in this display by Klein himself.” Martin Schieder, “Alfred Schmela, Yves Klein, and a Sound Recording,” *Getty Research Journal* 5 (2013): 135. Many Düsseldorf artists—Klapheck, Mack, Piene, etc.—met Klein on the night of the vernissage.

22 Yves Klein, “xviii. The Monochrome Adventure: The Monochrome Epic,” in *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, ed. and trans. Klaus Ottmann (Putnam, CT: Spring Publications, 2007), 143.

23 *Ibid.*, 140 and 142.

Verheyen, and Herman de Vries) had exhibited and were affiliated with ZERO. The show, thus, encapsulated and cemented the relationship between ZERO and Galerie Schmela, whose endeavors since opening had been integral in increasing the profile of ZERO-affiliated artists and helping shape a network of artists, gallerists, and curators, with Schmela often personally making the first introductions between Mack, Piene, and Uecker and the many artists who would soon publish and exhibit with them.

When Schmela first introduced the West German public to the monochromatic painting in 1957, it responded with shock and disdain, dismissing Klein as a charlatan and Schmela as a swindler. Karl Ruhrberg, then editor of the *Düsseldorfer Nachrichten's* arts section, accused Schmela of courting a "succès de scandale" and duping sincere audiences into believing Klein represented an intellectual and visual advancement in contemporary art, comparing the presentation of his paintings to parading the emperor around in his new clothes.<sup>24</sup> Yet by 1965 Klein's work and other approaches to the (white) monochrome were met with little fanfare. Collector Stella Baum, who acquired Beuys's *Fisch* and *Wurst* from the 1965 show, recalls that the exhibition did not carry the gravitas or shock of Klein's 1957 debut, as the theme of white verged on nostalgic for many of the artists in the show, most of whom had "been working with the color white for years."<sup>25</sup>

Indeed, Uecker had experimented with his "over-nailed" achromes, two of which appeared on the gallery walls, since 1957 to

emphasize the boundaries between painting and sculpture—the play between the flat two-dimensional ground of the painting's surface and the three-dimensional reality of cut textile stretched over and nailed onto a wooden support. Uecker's use of the nail allows contemplation of painting as image, physical object, and concept—as material and immaterial, physical and metaphysical. For Uecker, the nail, painted the same white as the ground of the canvas, provided the vehicle through which the viewer could be engaged corporeally—the viewer's movement around, across, and toward the work activates and animates it in the dynamic interplay between light and shadow. In addition to creating a "new existence" visible to the careful viewer, Uecker's work is also intimately connected to process-based engagement with material: for him, the repetitive act of hammering was a meditative act (drawing from Eastern traditions), eradicating all thought and allowing access to a mental space of pure emptiness.

In a 1961 lecture, Uecker noted the cultural resonances of white: "White was sought by all avowed monists ... as an absolute experience of being [*Seinserfahrung*], where the boundaries between being and non-being are blurred and a new existence [*Dasein*] emerges."<sup>26</sup> Echoing Klein's sense of the monochrome as a record of the essential, Uecker underscored that white's very appeal was its universality, that is, its significance and signification in spiritual practices including but not limited to those endemic to Western society. Uecker was not alone in his

24 Karl Ruhrberg, "'Skandal belebt das Geschäft' mag er denken," *Düsseldorfer Nachrichten*, June 4, 1957. Ruhrberg republished this article in his 1987 book on Schmela as a remark on his own erroneous assessment of both Klein and Schmela.

25 Stella Baum, *Kunst ist unwiderstehlich*, ed. Donat de Chapeaurouge and Marlene Baum (Wuppertal: NordPark Verlag, 2011), 72.

26 Günther Uecker, "Vortrag über Weiß" (1961), in *Schriften. Gedichte, Projektbeschreibung, Reflexionen*, ed. Stephan von Wiese (St. Gallen: Erker-Verlag, 1979), 106–7 (translation my own).

enumerations; numerous artists on the walls of *Weiss-Weiss* had written specifically about white, and texts such as Manzoni's "Libera dimensione" (Free Dimension, 1960), Fontana's *Manifesto bianco* (The White Manifesto, 1946), or de Vries's *wit is overdaad* (White is Superabundance, 1960), express sentiments not dissimilar to those of Dansaekhwa. Manzoni's notion of the achrome as a site in which artists could "empty the container" and thereby "set the surface free" could describe nearly all the works in *Five Korean Artists, Five Kinds of White*.

What is distinct, however, in *Weiss-Weiss* and the narrative around it, is the absence of any reference to national style. Schmela did not group artists in terms of their geographic origins, but instead allowed their works to intermingle as individualistic endeavors part of a collective whole that surpassed national boundaries. The artists included in Schmela's gallery deliberately worked in the post-World War II era to fashion artistic identities unburdened from or determined by national(ist) ideology or interpretation, and the Schmela's grouping of achromatic paintings, sculptures, found objects, and drawings by artists from Italy, Spain, the Netherlands, France, Belgium, Switzerland, and Germany indicates their ability to create a trans-European network rooted in aesthetic and conceptual affinities.

## The Work of Art as a World on its Own Terms

In the aftermath of World War II in Europe and East Asia, it is perhaps not surprising that, despite the specifics lived by each individual artist within their respective countries, there would

be a shared or lived experience that transcended the national. Indeed, as poet Alain Jouffroy declared in the 1957 "Special Paris Number" of *Arts Magazine*, "We no longer live on a national scale: the interpenetration of cultures and the internationalization of ideas—this is the real revolution of the twentieth century; and all attempts to particularize schools according to city or local tradition derive, to my mind, from an outworn and gratuitous conception of the history of art."<sup>27</sup> Jouffroy challenged the idea of the nation as a determining factor in art-historical analyses, arguing instead for a more individualistic and, at the same time, more international definition of art. Artists affiliated with ZERO seemingly embodied Jouffroy's point of view and aimed, through shared artistic goals and attitudes, to circumvent national interests in favor of the international.

Yet the ability to reject or circumvent a notion of national cultural heritage in the discourse around postwar art in the Western world only serves to indicate its privileged position—with perhaps the exceptional period of National Socialist occupation of several European countries, countries on the European continent had a history not of being colonized but of being the colonizer. Dansaekhwa artists, however, had to grapple with the fact that they were born into a country that was contending with a recent history of colonization, a period during which Japanese occupiers attempted to eradicate Korean culture, banning their native language from schools, burning over 200,000 historical archives, imposing the adoption of Japanese surnames, and so on. They faced the question of how to reclaim cultural identity that had been targeted for erasure, while also striving to stake new claims in the cultural realm on

27 Alain Jouffroy, "A Poet's View," *Arts Magazine* 31, no. 9 (June 1957): 28.

a scale beyond the provincial. Even the name and idea of Dansaekhwa contains Korea's complicated relationship with its colonizer; the very naming of this artistic movement, along with its promotion as archetypically Korean, occurred within a Japanese context, that is, the 1975 exhibition in Tokyo.

Exhibitions can act as historical benchmarks, indicating not only historical artistic trends but also contemporary curatorial and intellectual tendencies. Its spaces—intellectual, aesthetic, experiential—can be transformative in initiating transcultural dialogue and generating revelatory encounters through that tried-and-true staple of art history: visual comparison. Although the works discussed above could not physically join for an exhibition as originally planned—an encounter between ZERO and

Dansaekhwa in the gallery of the ZERO foundation has become impossible due to restrictions necessary to curb the spread of a devastating global pandemic—this publication can act as a virtual exhibition, an imaginary space that can suggest powerful resonances between these two loosely defined movements, each unified by common attitudes and aesthetic concerns. Both of these groups, linked by shared attitudes and ambitions rather than dogma or ideology, indicate the increasingly global scale on which conflicts engulfed geographies near and distant and to which the artistic world necessarily had to react. In parallel zones of creations, it seems, the artists of ZERO and Dansaekhwa set forth to, as Manzoni phrased it, "succeed in constructing a world that can be measured only in its own terms."<sup>28</sup> ●

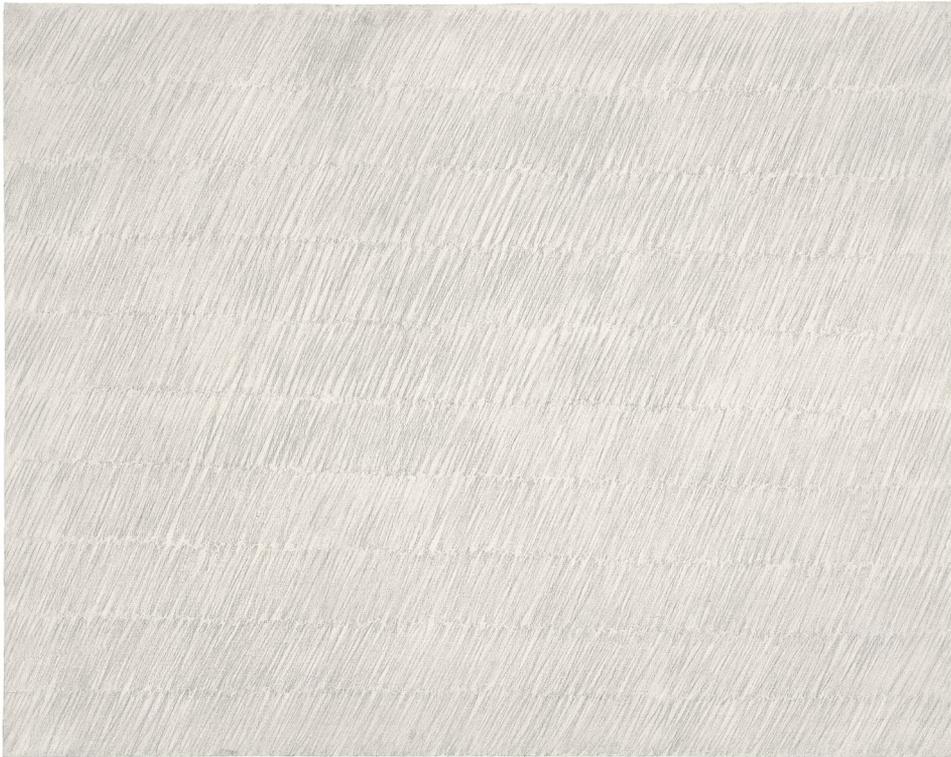
**28** Piero Manzoni, "For the Discovery of a Zone of Images" (Spring 1957), *Azimuth*, no. 2 (1960), reprinted in *Piero Manzoni* (London: Tate Gallery, 1974), 17.



↑ Fig. / Abb. 6

Installation view, *Five Korean Artists, Five Kinds of White*, Tokyo Gallery, Tokyo, 1975, from left to right: artworks by Kwon Young-Woo, Park Seo-Bo (two works), and Lee Dong-Youb

PHOTO: COURTESY OF THE ARTISTS AND TOKYO GALLERY + BTAP



↑ Fig. / Abb. 7

Park Seo-Bo, *Écriture No. 8-74*, 1974,  
pencil and oil on canvas, 130 × 162 cm,  
private collection, Seoul

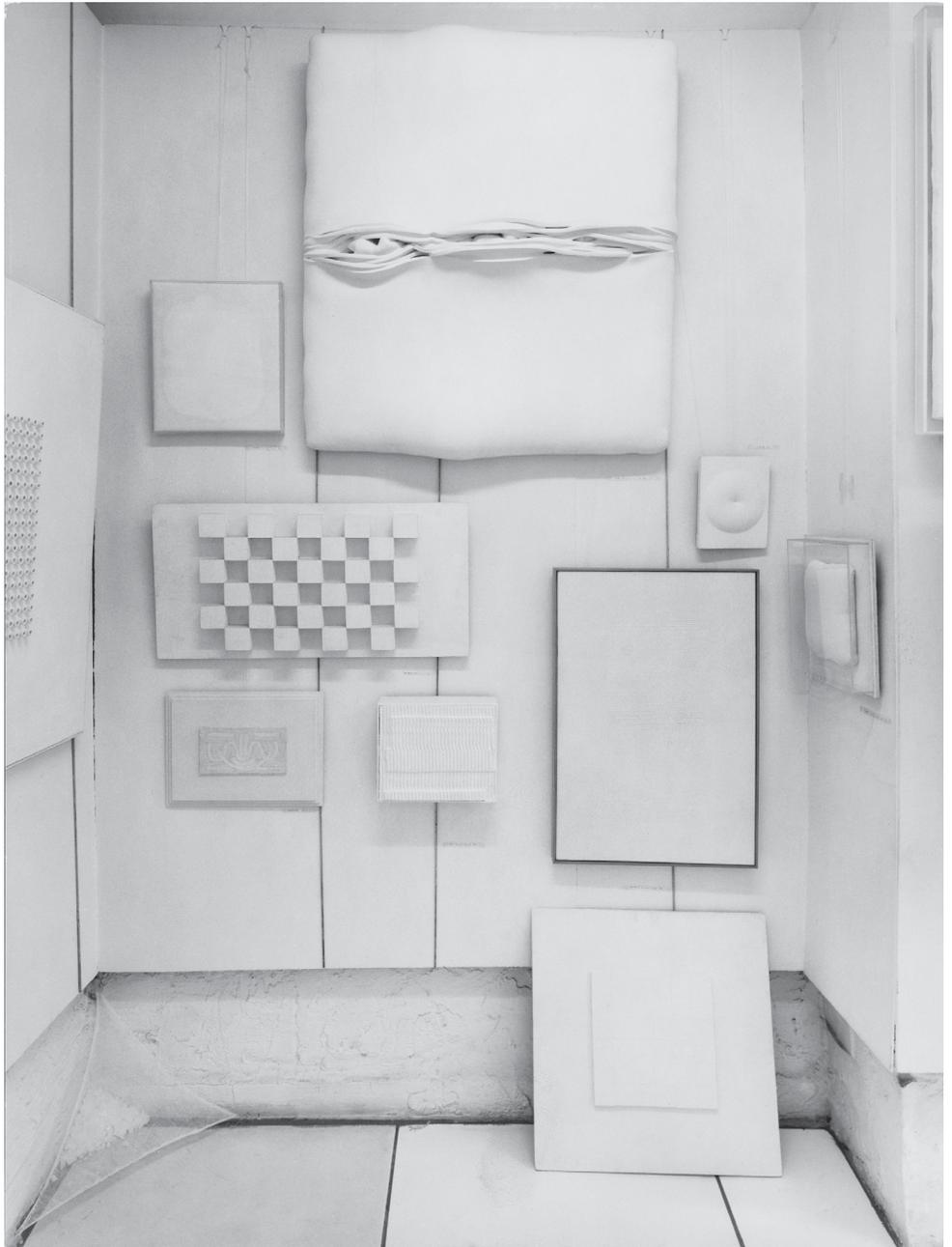
PHOTO: KUKJE GALLERY AND THE  
ARTIST



← Fig. / Abb. 8

Lee Dong-Youb, *Situation A*, 1974,  
oil on canvas, 100 × 80 cm, collection  
of National Museum of Modern and  
Contemporary Art, Korea

PHOTO: COURTESY NATIONAL MUSEUM  
OF MODERN AND CONTEMPORARY ART,  
KOREA

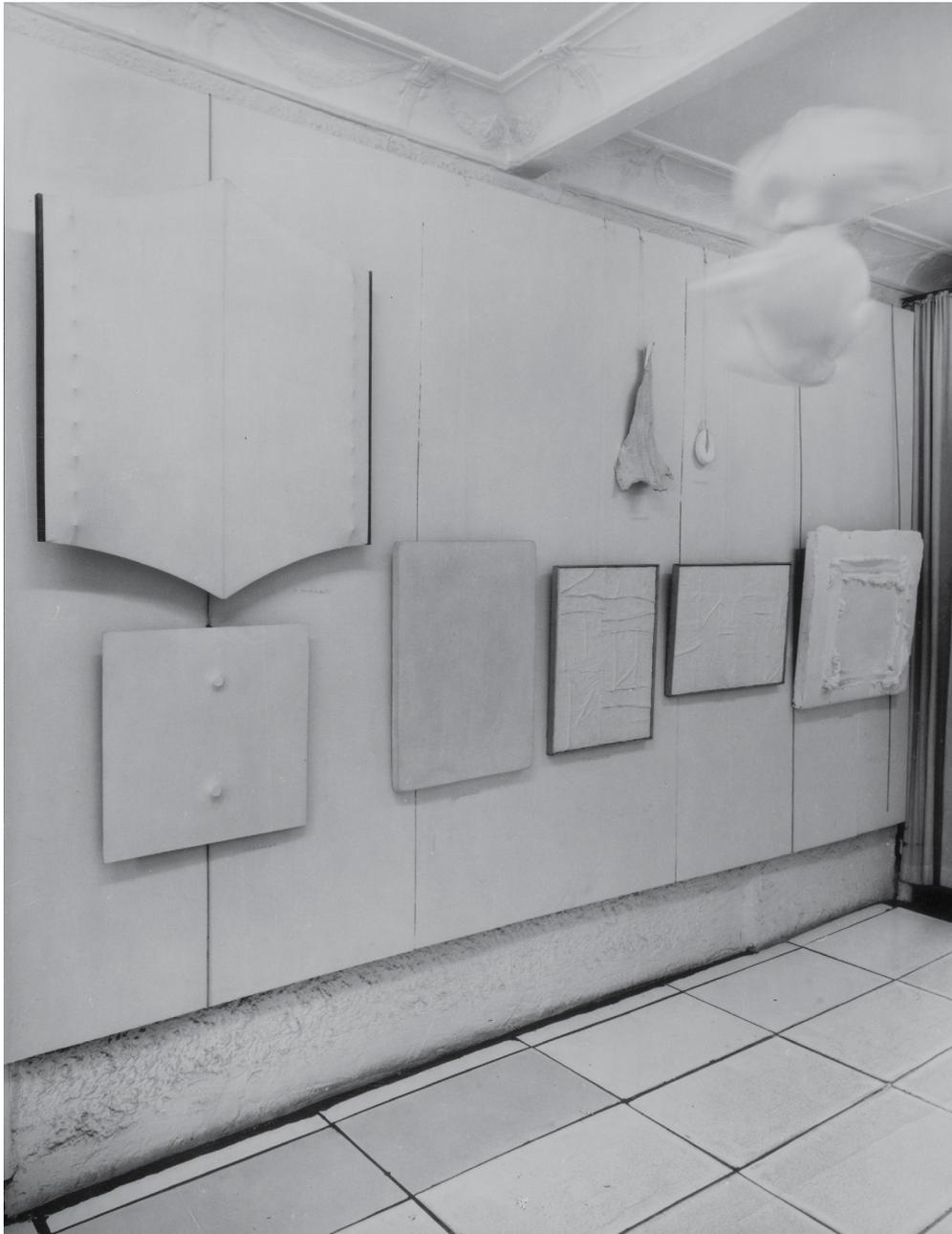


↑ Fig. / Abb. 9

Installation view, *Weiss-Weiss*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 1965; left to right, top to bottom: artworks by Günther Uecker (left wall), Joseph Beuys (corner), Gotthard Graubner (center wall), Ferdinand Spindel, Herman de Vries,

Agostino Bonalumi, Serge Charchoune, Heinz Mack, Almir Mavignier, Herman de Vries, and Gotthard Graubner (right wall)

PHOTO: BERND BECHER, COURTESY GETTY RESEARCH INSTITUTE



↑ Fig. / Abb. 10

Installation view, *Weiss-Weiss*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 1965; from left to right, top to bottom: artworks by Enrico Castellani, Joseph Beuys (two works), Ferdinand Spindel, Uli Pohl,

Yves Klein, Piero Manzoni (two works), and Bram Bogart

PHOTO: BERND BECHER, COURTESY  
GETTY RESEARCH INSTITUTE

# Das Monochrom ausstellen: Die vielen Arten von Weiß bei Dansaekhwa und ZERO

Lauren Hanson

## Weißer Telepathie

Günther Uecker hat einmal in Bezug auf das künstlerische Schaffen in und um Düsseldorf in den späten 1950er- und frühen 1960er-Jahren geäußert, dass »ähnliche künstlerische Ansätze simultan auftraten, fast wie durch Telepathie«.<sup>1</sup> Tatsächlich beobachtete Uecker, dass andere Künstler, die nicht aus seinem engeren Umfeld stammten, etwa die in Mailand ansässigen Künstler – Agostino Bonalumi, Lucio Fontana, Piero Manzoni – oder die in Amsterdam und Paris tätigen – Jan Schoonhoven, Herman de Vries, Yves Klein und Jean Tinguely – in ihren Arbeiten offenbar unabhängig voneinander die Entdeckung gemacht hatten, dass Kunst über

das Potenzial und die Kraft zum Ausdruck der »tiefsten schöpferischen existenziellen Emotionen«<sup>2</sup> verfügt. Uecker und seine ZERO-Mitstreiter\*innen spürten, dass sie Teil eines erwachenden, »einer Renaissance verwandten« Geistes waren, der auf die von der vorhergehenden Generation angerichtete »Katastrophe der Selbsterstörung und kulturellen Vernichtung« folgen sollte.<sup>3</sup> Die Zero-Künstler Uecker, Heinz Mack und Otto Piene blickten über den Tellerrand der Düsseldorfer Kunstszene hinaus, um wesenverwandte Kunstschaffende in ganz Westeuropa und später sogar auf der anderen Seite des Atlantiks kennenzulernen.

Vergleicht man die Arbeiten der ZERO-Künstler\*innen mit jenen einer Generation

1 Hans Ulrich Obrist, »Interview with Günther Uecker«, in: *Günther Uecker: The Early Years*, Ausst.-Kat. L&M Arts, New York 2011, S. 12–13.

2 Ebd., S. 11.

3 Ebd.

koreanischer Künstler, die ebenfalls in den 1960er-Jahren und in den folgenden Jahrzehnten das Potenzial der monochromatischen Abstraktion untersucht haben – und die heute unter dem Begriff »Dansaekhwa« firmieren –, so kann der Eindruck entstehen, als hätten die telepathischen Botschaften, über die Uecker spielerisch nachsann, nicht nur die innereuropäischen Grenzen überwunden, sondern seien um die ganze Welt gereist. Ohne jeden Zweifel würden die Arbeiten von Dansaekhwa-Künstlern wie Chung Sang-Hwa, Ha Chong-Hyun, Kwon Young-Woo, Lee Ufan, Park Seo-Bo, Hur Hwang, Lee Dong-Youb oder Yun Hyong-Keun formal mit Arbeiten von ZERO-Künstler\*innen harmonieren, wenn sie zusammen zu sehen wären, insbesondere was den Aspekt ihres experimentellen Umgangs mit traditionellen und unkonventionellen Materialien und die Beschäftigung mit Feinheiten der Textur, der Färbung und der Farbabstufungen auf der Maloberfläche angeht.

Der formale Vergleich offenbart, dass sich sowohl die ZERO- als auch die Dansaekhwa-Künstler\*innen dafür interessierten, den malarischen Raum – seine bestimmenden Merkmale, die Spannung zwischen Fläche und Tiefe, eine Neuverhandlung der Beziehung zwischen der »Hand« des Künstlers und ihrer indexikalischen Spur – sowie seine metaphysischen und phänomenologischen Implikationen zu befragen. Ob während oder nach Zeiten kriegerischer Verheerungen, politischer und kultureller Unterdrückung und/oder soziopolitischer sowie wirtschaftlicher Turbulenzen – beide Gruppen versuchten, die Malerei umzukrempeln,

um sie in all ihren Winkeln, Ebenen und Oberflächen geistig zu durchdringen. Indem sie das Wesen der Malerei selbst befragten, stellten sie auch bis dahin gültige Regeln infrage. So schufen sie Werke, die ohne das vermeintlich entscheidende Merkmal von Malerei auskamen: das Aufbringen flüssiger Farbpigmente auf einer Oberfläche. In Kwon Young-Woos Arbeiten zum Beispiel klingen Form und Präsenz der Malerei an, aber bei ihrer Entstehung wurde keine Farbe aufgebracht. Park Seo-Bos monochromatische Arbeiten verbinden zeichnerische und malerische Verfahren, deren Grenzen dabei jeweils erweitert werden. Und Hur Hwang, der sich zwar nicht vom traditionellen Malgrund und -material losgesagt hat, ließ im Malvorgang den Pinsel weg, um stattdessen handgemischte Farbe (achromatisches gemahlene Steinpulver) auf die Leinwand zu gießen, wodurch die Leinwand ohne direkte Berührung oder den Auftrag mit dem Pinsel gestaltet wurde. Auf ähnliche Weise experimentierten die Künstler\*innen aus dem Umfeld von ZERO mit einer Aktivierung der Leinwand, etwa durch die Nutzung ungewöhnlicher Materialien, die Entfernung oder Reduktion der Spuren der Hand des Künstlers, oder indem das Potenzial des Monochroms als regenerativer Raum, als Raum der »Reinheit«, als »elegantes Energiefeld« erkundet wurde.<sup>4</sup> Achromatische Gemälde – Werke, die auf neutralen Farben wie Grau oder Weiß beruhen, beziehungsweise Arbeiten, die man als »Achromes« bezeichnen könnte (um einen Begriff des im ZERO-Umfeld aktiven Künstlers Piero Manzoni zu verwenden) – boten mit ihren kulturellen, metaphysischen und spirituellen

4 Helga Meister, *Zero in der Düsseldorfer Szene. Piene, Uecker, Mack*, Düsseldorf 2006, S. 27.

Assoziationen beider Gruppen ein schier grenzenloses Potenzial.<sup>5</sup>

Wodurch lassen sich die Resonanzen zwischen diesen beiden Gruppen erklären, wenn doch die Vorstellung eines »ursprünglichen« oder kollektiven länderspezifischen Stils reduktionistisch ist und es andererseits einer Missachtung der Bedeutung geteilter kultureller Erfahrungen oder historischer Bedingungen gleichkommt, wenn man diese Resonanzen schlicht als individualistische Eigenentwicklungen interpretiert? Statt einer der beiden Deutungen den Vorzug zu geben, sehen wir uns im Folgenden zwei Ausstellungen genauer an. So soll gezeigt werden, inwiefern derartige Interpretationsansätze auf Narrativen beruhen, die sich im Zuge epochaler Gruppenausstellungen herausgebildet haben. Dazu blicken wir auf die Ausstellung *Five Korean Artists, Five Kinds of White*, die 1975 in der Tokyo Gallery in Japan

stattfand, sowie die Schau *Weiss-Weiss*, die 1965 in der Galerie Schmela in Westdeutschland zu sehen war. Mit diesen Fallstudien soll die Rolle von Ausstellungen bei der Begriffsprägung und -bildung zu kunsthistorischen Trends und Stilrichtungen untersucht werden.<sup>6</sup> Analysiert wird eine Auswahl von Materialexperimenten unterschiedlicher Ausprägung, es geht dabei insbesondere um das Achrome und die Frage, inwiefern jede variierte Wiederholung von Weiß einen Beitrag zum kollektiven Ziel der jeweiligen Ausstellung leistete – wobei die eine darauf aus war, eine länderspezifisch verwurzelte Kunsttaxonomie zu begründen, während die andere eine solche ablehnte. Ziel dieses vergleichenden Ansatzes ist es nicht, Distanz zu den ursprünglichen Kontexten oder Absichten der jeweils besprochenen Künstler\*innen herzustellen. Vielmehr geht es mir darum, einen global orientierten Dialog zwischen

- 5 In seiner 1957 begonnenen *Achrome*-Serie versuchte Piero Manzoni, jegliche narrativen Verweise oder ästhetischen Überlegungen einschließlich der Farbe aus seiner malerischen Praxis zu verbannen. Wie in seinem mehrsprachigen Text »Libera dimensione« formuliert, erklärte Manzoni: »Was mich anbelangt, geht es um die Frage, eine vollkommen weiße (eigentlich farblose und neutrale) Oberfläche zu schaffen, die über das piktoriale Phänomen weit hinausgeht wie auch über jeglichen Eingriff, der der Bedeutung der Oberfläche fremd ist. Ein Weiß, das weder eine Polarlandschaft ist noch ein suggestives oder schönes Material, weder eine Empfindung noch ein Symbol noch irgendetwas anderes: nur eine weiße Oberfläche, die nur das ist (eine farblose Oberfläche, die einfach eine farblose Oberfläche ist). Oder, noch besser, eine Oberfläche, die einfach ist: Sein (und vollkommenes Sein ist reines Werden).« Piero Manzoni, »Libera dimensione« [Text in italienischer, englischer und französischer Sprache], in: *Azimuth*, Nr. 2, 1960, o. S.; diese Ausgabe von *Azimuth* war zugleich der Katalog zur Gruppenausstellung *La nuova concezione artistica* (Die neue künstlerische Konzeption) 1960 in der Mailänder Galerie Azimut, in der Arbeiten von Enrico Castellani, Yves Klein, Heinz Mack, Kilian Breier, Oskar Holweck und Almir Mavignier gezeigt wurden. Es sei darauf verwiesen, dass die Verwendung des Begriffs »Achrome« in diesem Text als allgemeinerer Verweis auf weiße Monochrome eine Abweichung zu Manzonis spezifischer Konstruktion einer Philosophie um das *Achrome* darstellt. Gewiss unterscheidet sich Manzonis Gebrauch des Achrome samt seines Primats des ontologischen Status des Werks von dem seiner Zeitgenossen, die wie Yves Klein oder andere ZERO-Künstler\*innen an spirituellen oder transzendentalen Fragen interessiert waren, aber mir scheint der Begriff nützlich bei der Deutung einer künstlerischen Erkundung nicht zwangsläufig nur der Farbe Weiß, sondern auch hinsichtlich der Frage, die Abwesenheit von Farbe als Möglichkeitsraum für multivalente ästhetische und konzeptuelle Anliegen zu nutzen.
- 6 Die Schau wurde ursprünglich auf Koreanisch, Japanisch und Englisch beworben und publik gemacht, und wie die Titelseite des Ausstellungskatalogs zeigt, wurde 1975 für die englische Übersetzung der klobigere Titel *Korea. Five Artists. FIVE HINSEK (WHITE)* gewählt. Die heute noch bestehende Tokyo Gallery nennt die Ausstellung auf Englisch heute *Korea: Five Artists, Five Hinsek »White«*, wobei das koreanische Wort für Weiß, »hinsek«, beibehalten wird. Allerdings wird mittlerweile in zahlreichen englischsprachigen Publikationen eine Variante des Titels genutzt, die den koreanischen Begriff »hinsek« nicht beinhaltet. Daher benutze ich, dem Beispiel der Wissenschaftler\*innen und Kurator\*innen Yongwoo Lee, Joan Kee und Youngna Kim folgend, den präziser übersetzten Titel *Five Korean Artists, Five Kinds of White*.

zwei historisch eigenständigen Bewegungen anzustoßen, um so die Grenzen und den Begriff der monochromen Malerei einer Überprüfung zu unterziehen. Obwohl zwischen ZERO und Dansaekhwa historisch kein relevanter kultureller Austausch bestand, sehe ich diesen Ansatz als zeitgemäßes Mittel, durch die Annäherung zweier paralleler Geschichten einen kulturellen Austausch herbeizuführen.

## Fünf »koreanische« Arten von Weiß

Vom 6. bis zum 24. Mai 1975 richtete die Tokyo Gallery in Japan unter dem Titel *Five Korean Artists, Five Kinds of White* eine Schau mit Arbeiten von fünf zeitgenössischen koreanischen Künstlern – Kwon Young-Woo, Park Seo-Bo, Suh Seung-Won, Hur Hwang und Lee Dong-Youb – aus.<sup>7</sup> Im Vorwort des Ausstellungskatalogs umriss Yil Lee, einer der einflussreichsten Kunstkritiker im Korea der Nachkriegszeit, das Konzept der Ausstellung folgendermaßen: »Der Schwerpunkt dieser Ausstellung liegt auf der Frage, was Weiß für die koreanische Malerei bedeuten könnte. Für uns ist Weiß mehr als einfach eine ›Farbe‹. Die Farbe Weiß ist ein fruchtbares Feld, das alle Möglichkeiten enthält [...] [sie ist] etwas Spirituelles für uns, noch bevor sie eine Farbe ist. Weiß stellt für uns einen Kosmos dar, bevor sie den Status und Charakter einer Farbe annimmt. Tatsächlich nehmen wir Weiß selten

als physikalisches Phänomen wahr, denn Weiß als physikalisches Phänomen ist eigentlich die Abwesenheit von Farbe [...] zusammen mit Schwarz demonstriert Weiß für uns die Präsenz aller möglichen Farben.«<sup>8</sup>

Gemeinsam mit dem renommierten japanischen Kunstkritiker Nakahara Yusuke, der an der Konzeption der Ausstellung beteiligt war, suchte Lee der koreanischen Kunst eine erkennbare Richtung zu geben, vor allem in der Kommunikation gegenüber einem nichtkoreanischen Publikum. Entsprechend versuchte er, der Abstraktion dieser Gegenwartskünstler einen von anderen länderspezifischen Stilen und Tendenzen abweichenden, »spezifisch koreanischen« Charakter zuzuschreiben. Auf seiner zweiten Reise nach Korea hatte Nakahara bei Atelierbesuchen die Tendenz zur Verwendung weißer oder neutraler Töne in der Malerei ausgemacht und postuliert, dass »diese Nutzung mittlerer Töne nicht bloß eine formale Technik« sei, »sondern vielmehr« für »eine ganze malerische Grundhaltung« stehe.<sup>9</sup> Laut Lee und Nakahara dient Weiß koreanischen Künstler\*innen nicht als Farbe, sondern als Gerüst, das es ihnen ermöglicht, die Welt zu erblicken und zum »Geist« oder »spirituellen Raum« der Natur vorzudringen.<sup>10</sup>

Obwohl das Monochrom bereits 1972 anlässlich der ersten *Indépendants*-Ausstellung in Seoul erstmals als Trend in der koreanischen Gegenwartskunst identifiziert worden war, war

- 7 Lee Ufan, ein koreanischer Künstler, der bereits seit 1956 in Tokio gelebt hatte und später auch mit Dansaekhwa in Verbindung gebracht worden war, war nicht an der Ausstellung beteiligt, doch er beriet die Organisatoren und den Direktor der Galerie zu relevanten koreanischen Gegenwartskünstlern. Vgl. Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method*, Minneapolis 2013, S. 26.
- 8 Lee Yil, »Paeksaegün saenggakhandá«, in: *5 tsu no hinsaeku*, Ausst.-Kat. Tokyo Gallery, Tokio 1975, o. S.; übersetzter Wiederabdruck als »Thinking White«, in: *Dansaekhwa, 1960s–2010s: Primary Documents on Korean Abstract Art*, hrsg. v. Koo Jin-Kyung, Yoon Jin Sup, Lee Phil, Chung Moojeong, Seoul 2017, S. 55–56.
- 9 Nakahara Yusuke, »Five Korean Artists: Five Kinds of White«, übers. v. Joseph Love, in: Koo Jin-Kyung u. a. 2017 (wie Anm. 8), S. 53.
- 10 Lee Yil, »Thinking White« 2017 (wie Anm. 8), S. 56.

es 1975 der Ausstellung *Five Korean Artists, Five Kinds of White* vorbehalten, als erste eine explizite Verbindung zwischen diesem Trend und der Farbe Weiß herzustellen und die entsprechenden Künstler erstmals im Ausland zu zeigen. Den Kuratoren Sam Bardaouil und Till Fellrath zufolge war die Schau von 1975 »ein wichtiger Schritt in der Geschichte der Gruppe, um internationale Aufmerksamkeit, wenn nicht sogar Anerkennung zu gewinnen, vor allem angesichts der Tatsache, dass Tokio einst die Hauptstadt jenes Reiches gewesen war, das sich Korea mit Stolz einverleibt hatte. Zwangsläufig musste also vermieden werden, die Werke und die Bewegung als Beleg für das Wiedererwachen einer eigenständigen koreanischen Kultur darzustellen.«<sup>11</sup> Der Wunsch, eine spezifisch koreanische Ästhetik geltend zu machen – eine Ästhetik, wie sie durch diese Ausstellung etabliert wurde, indem diese zur kulturellen Dominanz und zur Verbreitung der Farbe Weiß unter den koreanischen Gegenwartskünstlern beitrug –, entfaltete eine nachhaltige Wirkung und wurde in der Folge in Ausstellungen koreanischer Kunst bis weit ins 21. Jahrhundert immer wieder übernommen. Wie die von Lee Ufan 1967 geäußerte Kritik an einer »Verquickung von nationaler Identität und kultureller Produktion« zeigt, gab es einen tiefgreifenden Konflikt unter koreanischstämmigen Künstler\*innen, ob eine Idee des »Koreanischseins« in ihrem künstlerischen Schaffen entweder abzulehnen oder zu begrüßen sei.<sup>12</sup> Künstler wie jene, die 1975 in der Ausstellung der Tokyo Gallery vertreten waren, suchten nach neuen Wegen künstlerischer

Produktion abseits der Moderne westlicher Prägung. Sie waren zudem hin- und hergerissen zwischen dem Wunsch, die koreanische Kultur und ihre Traditionen wiederzubeleben, die die japanischen Eroberer mit verheerenden Folgen auszulöschen versucht hatten, und dem Gefühl, sich einer übermäßig die nationale Identität betonenden Interpretation ihres Schaffens entziehen zu müssen.

An den in *Five Korean Artists, Five Kinds of White* gezeigten Arbeiten lässt sich ablesen, dass ein ausgewogenes Gleichgewicht zwischen diesen gegensätzlichen Zielsetzungen gefunden wurde. Diese Künstler experimentierten mit traditionellen und industriellen Materialien und schufen dabei achromatische Arbeiten, die zugleich »Praxis und Vorschlag« waren, wie »die orthodoxe Erwartung hinsichtlich Form und Farbe [zu] unterlaufen und abzulehnen [sei], [und] um sich von den bildhaften malerischen Traditionen der Vergangenheit zu befreien [...] [um] eine äußerste Einfachheit von Form und Farbe zu erreichen«.<sup>13</sup> Kwon beispielsweise verwendete das traditionelle koreanische Material *Hanji*, ein äußerst robustes handgeschöpftes weißes Papier, das normalerweise aus der inneren Rinde des Papiermaulbeerbaums (*Dak*) hergestellt wird und das man üblicherweise für Kalligrafie benutzt. Kwon schichtete *Hanji*-Bögen übereinander und trug Glutinleim auf die Oberfläche auf. Dabei tränkte er die oberen Schichten derart, dass sie unter dem geringsten Druck oder mit minimalsten Bewegungen bearbeitet werden konnten. Mit seinen Fingern (bis 1978, danach begann er auch mit scharfen

11 Sam Bardaouil, Till Fellrath, *Overcoming the Modern. Dansaekhwa: The Korean Monochrome Movement*, New York 2014, S. 7–8.

12 Ebd., S. 3. Die Kuratoren Bardaouil und Fellrath zitieren Lee Ufans »Jika dochaku no bigaku« (Ästhetik der Widersprüchlichkeit), in: *Sato Garo Geppo*, 128, März 1967, um diese Idee zu bekräftigen.

13 *Dansaekhwa*, hrsg. von Yongwoo Lee, Ausst.-Kat. Collateral Event of the 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia, Kukje Gallery, Seoul, Tina Kim Gallery, New York, Verona 2015, S. 11, 13.

Werkzeugen zu experimentieren) fügte Kwon dann der noch immer leicht feuchten Oberfläche behutsame Risse zu, wodurch auf der Oberfläche Spuren seiner Berührung und in den darunter liegenden Schichten eine Art Nachhall zurückblieben. Durch Druck, Zug oder Kratzungen an der Oberfläche lenkte Kwon so die Aufmerksamkeit auf die Einzelteile des Werks, das zugleich Zeichnung, Gemälde und Relief, aber streng genommen doch nichts davon war.

Park Seo-Bos »Art von Weiß« in seiner 1967 begonnenen *Écriture*-Serie kombiniert nicht nur Zeichnung mit Malerei, sondern auch Körperlichkeit mit Zeitlichkeit. Park äußerte den Wunsch, »Gemälde« zu schaffen, »die nicht wie Gemälde aussehen«, was nicht im Sinne einer akademischen künstlerischen Haltung gemeint war, sondern vielmehr die Rolle der Kunst als unverzichtbarer und zentraler Aspekt menschlicher Erfahrung unterstreichen sollte.<sup>14</sup> Um Arbeiten wie die an der rückwärtigen Wand in der Tokyo Gallery (**Abb. 6**) gezeigte *Écriture* No. 8–74 (**Abb. 7**) zu schaffen, bemalt Seo-Bo die Leinwand in einem gräulichen Weißton und zieht dann immer wieder einen Zeichenstift über die noch nasse Oberfläche. Systematisch versieht er die Leinwand mit handgezeichneten Graftlinien und erzeugt damit zugleich eine subtile Reliefstruktur auf der Leinwandoberfläche. Der Stift fungiert dabei als filigranes Werkzeug sowohl zum Zeichnen als auch zum Einkerbieren der Oberfläche. Wie Nakahara im Kontext der Ausstellung 1975 anmerkte, sei an Parks Leinwänden »die dynamische Pinselspur unübersehbar«, und wie Kwons Arbeiten würden sie die Spur eines »urtümlichen Spektakels«

enthalten, »das aus der Matrix der »Weißtöne« Ursprünglichkeit bezieht«, um eine »Mischung aus Chaos und Ordnung« hervorzubringen.<sup>15</sup> Feine Linien folgen der gleichmäßigen Struktur der Leinwand und machen sie sichtbar, sehen im sowohl freien als auch systematischen Akt des Zeichnens aber auch Unregelmäßigkeiten und Abweichungen vom strengen geometrischen Raster vor. Parks sichtbare Spuren vermitteln eine präverbal wirkende »Schrift« und bieten Zugang zu einer visuellen Sprache, die einer angespannten Stille oder einem bedeutungsvollen Innehalten gleicht.

Eine solche Spannung zwischen einer Art visuellen Stille und visuellem Ausdruck ist auch in der Werkserie *Situation A* (**Abb. 8**), *Situation B* und *Situation C* von Lee Dong-Youb aus dem Jahr 1974 spürbar, die in der Ausstellung zu sehen war. Ähnlich wie in Parks meditativem und repetitivem Akt der Spurensetzung vollzieht sich auch in Lees »Situationen« eine Art Entleerung. Lees Verständnis von Weiß als »Leerstelle für das Bewusstsein« oder »Denkbehälter« lässt Gemälde entstehen, die wie Thesen zur Darstellbarkeit der Leere in einem Gefäß wirken, in dem sich Absenz nur im Kontrast zu einer Präsenz offenbart.<sup>16</sup> Unter Lees vorher entstandenen Arbeiten aus den frühen 1970er-Jahren befanden sich auch Umrisszeichnungen von Alltagsbehältnissen, doch in den Arbeiten, die in der Tokyo Gallery zu sehen waren, »haben sich die Umrisse allmählich aufzulösen begonnen, und [...] die Darstellung der Gegenstände wurde derart reduziert, dass sie nur noch andeutungsweise existieren.«<sup>17</sup>

Wie Joan Kee in ihrer aufschlussreichen Un-

**14** Park Seo-Bo im Gespräch mit Maeda Josaku, »Kankoku no bijutsu«, in: *Bijutsu techo*, 25, Nr. 370, August 1973, S. 159; zit. u. übers. v. Joan Kee, in: Kee 2013 (wie Anm. 7), S. 208.

**15** Nakahara 2017 (wie Anm. 9), S. 54.

**16** Robert Liles, »Beyond White: Reading Tansaekhwa Today«, in: *ArtAsiaPacific*, Nr. 89, Juli–August 2014, S. 78.

**17** Nakahara 2017 (wie Anm. 9), S. 54.

tersuchung zur koreanischen Gegenwartskunst ausgeführt hat, zielte die Ausstellung darauf ab, eine Art »koreanischen Charakter« in der achromatischen visuellen Sprache dieser Arbeiten zu lokalisieren, wobei ihre Initiator\*innen sich »bemühten, das nicht-europäische Wesen der Farbe Weiß zu postulieren, eine These, die durch *Five Korean Artists, Five Kinds of White* genutzt worden war: Laut [Yil Lee] war Weiß nicht einfach »eine Methode zum Experimentieren mit Farbe [...] [wie] in Europa«, sondern ein Mittel, mit dem sich »zeigen ließ, wie der Blick auf die Welt eingefangen werden könnte«. <sup>18</sup> Doch wie der Vergleich mit der achromatischen Malerei in Europa zeigt, erweist sich dieses Argument als nicht zutreffend; zahlreiche ZERO-Künstler\*innen waren am Monochrom und Achrome deshalb interessiert, weil sie sie als künstlerische Mittel nutzten, um ihre Lebenswirklichkeit zu transzendieren und Werke zu schaffen, die eine Begegnung zwischen den Betrachter\*innen und dem Kunstwerk entfachen würden. Das bedeutet nicht, dass sich die koreanischen Künstler an den ZERO-Künstler\*innen orientierten (vielmehr waren viele ZERO-Künstler\*innen von einer Faszination für östliche Weltanschauungen und Traditionen geprägt), aber zeugt doch von einem sorgfältig konstruierten Narrativ, das damals notwendig schien und dabei helfen sollte, die koreanische

Kunst von allen externen oder kolonisierenden Einflüssen zu befreien.

## Weiß auf Weiß in Westdeutschland

1965, fast ein Jahrzehnt nach ihrer Gründung, richtete die Galerie Schmela in Düsseldorf ihre 78. Ausstellung aus – eine Gruppenausstellung mit dem Titel *Weiss-Weiss*, in der die Arbeiten von über zwanzig Künstlern zu sehen waren. (Abb. 9 und 10)<sup>19</sup> Der von Schmela gewählte rote Faden, der sich durch die Ausstellung zog, war das Achrome, und so füllte er die Galerie mit aktuellen Experimenten in Weiß, Arbeiten wie etwa Herman de Vries' quadratisches Relief, Günther Ueckers »übernagelte« Leinwände oder ein »meta-mechanisches« Relief von Jean Tinguely. Die Bandbreite der genutzten Materialien zur Erkundung der vielfältigen Erscheinungsformen und Schattierungen von Weiß – das Spektrum seines materiellen und imaginativen Potenzials – reichte von Draht und Blech über Holz und Leinwand bis hin zu Schaumstoffplatten, Nägeln, Fett und getrocknetem Fisch.

Als *Weiss-Weiss* eröffnet wurde, war der Galerist und Kunsthändler Alfred Schmela, der selbst Malerei studiert hatte, längst zu einer zentralen Symbolfigur der zeitgenössischen

**18** Kee 2013 (wie Anm. 7), S. 239.

**19** Es liegen widersprüchliche Angaben über die exakte Anzahl der in der Ausstellung vertretenen Künstler vor. Die Einladungskarte nennt die folgenden 23 Künstler: Beuys, Bonalumi, Capogrossi, Charchoune, Fontana, Graubner, Holweck, Klein, Mack, Manzoni, Mavignier, Megert, Palermo, Piene, Pohl, Schoonhoven, Soto, Spindel, Tàpies, Tinguely, Uecker, Verheyen und de Vries. Die fotografische Dokumentation der Ausstellung aus den Galerie Schmela Records am Getty Research Institute (GRI) enthält jedoch keine Bilder mit Arbeiten von Capogrossi, Megert oder Verheyen, dafür aber jeweils eine Abbildung zu einem Werk von Enrico Castellani und Bram Bogart. Eine Rezension der *Neuen Ruhr Zeitung* aus dem Jahr 1965 spricht von etwa 24 teilnehmenden Künstlern und erwähnt explizit Capogrossi sowie auch Konrad Lueg, über den berichtet wird, er habe ein weißes Küchentuch an die Tür der Galerie genagelt. In den posthum veröffentlichten Memoiren der Kunstsammlerin Stella Baum erwähnt sie Luegs Teilnahme. Galerie Schmela Records, Getty Research Institute, Los Angeles, 2007.M.17; K. Sch., »Weiß-weißer-am weißesten. Ausstellung von »Weißisten« in der Galerie Schmela«, in: *Neue Ruhr Zeitung*, 20. September 1965; Stella Baum, *Kunst ist unwiderstehlich*, Wuppertal 2011, S. 72–73.

Düsseldorfer Kunstszene aufgestiegen. In der Arbeit seiner Galerie, die er zusammen mit seiner Frau Monika führte, setzte er auf eine kollaborative Haltung und die Bildung von Netzwerken. So schuf er ein expansives Leitbild für die bildende Kunst, das mit dafür sorgte, dass die Düsseldorfer Kunstszene Praktiken und Ambitionen entwickelte, die über das Lokale hinausreichten.<sup>20</sup> Indem er zwischen vor Ort tätigen Künstler\*innen und Kunstschaffenden aus Paris, Barcelona und anderen wichtigen europäischen Zentren vermittelte, schuf und stärkte Schmela Verbindungslinien zwischen Düsseldorf und Kunstschaffenden außerhalb Westdeutschlands, weshalb auch die Anfänge der Galerie Schmela mit denen von ZERO eng verknüpft sind.

Schmela eröffnete seine Galerie 1957, nur sieben Wochen nach Heinz Macks und Otto Pienes erster von insgesamt neun *Abendausstellungen*. Diese kurze, aber bedeutsame Serie periodisch stattfindender abendfüllender Ausstellungen in Macks und Pienes Düsseldorfer Ateliers spielte für die Entstehung der

»Gruppe Zero« eine wichtige Rolle. In Schmelas Eröffnungsausstellung war Yves Klein vertreten, ein führender Verfechter des Monochroms, der bald eng in die publizistischen und experimentellen Aktivitäten von ZERO eingebunden war.<sup>21</sup> Seine monochromen Leinwände in mannigfaltigen matten Farbtönen – wie Gelb, Rot, Pink, Blau, Weiß und Grün – standen für sein Verständnis von Malerei: »Meine Gemälde stellen poetische Ereignisse dar beziehungsweise unbewegliche Zeugen, stille und statische Zeugen des Wesens der Bewegung selbst und des freien Lebens, das im bildhaften Moment die Flamme der Poesie ist!«<sup>22</sup> Klein sagte: »Ich weigere mich, ein Spektakel in meiner Malerei zu präsentieren. Ich weigere mich, Vergleiche anzustellen und Aufmerksamkeit zu erregen, irgendein stärkeres Element einigen schwächeren gegenüberzustellen [...]. Das Gemälde ist lediglich ein Zeuge, die sensorische Oberfläche, die das Geschehen aufzeichnet.«<sup>23</sup> Unter »Spektakel« scheint Klein im Kontext der Malerei *narrative* Spannung verstanden zu haben, oder vielleicht auch nicht-narrative *visuelle*

20 Nach Alfred Schmelas Tod 1980 führten seine Witwe Monika Schmela und seine Tochter Ulrike Schmela-Brüning die Galerie Schmela bis zu Monikas Tod 2008 weiter, in dessen Folge Ulrike das »Schmela-Haus« verkaufte. Obwohl Alfred in vielerlei Hinsicht das Gesicht der Galerie war und seine in seiner Zeit als Maler erworbenen Beziehungen und Fähigkeiten nutzte, war die Galerie bereits vor 1980 ein Familienbetrieb. Monika nahm sie als »unsere Galerie« wahr, und der Erfolg der Galerie sowie die Entwicklung eines tragfähigen, auf Vertrauen und enger Verbundenheit basierenden Netzwerks wäre ohne sie nicht möglich gewesen (ganz zu schweigen von der Konservierung von Unterlagen fürs Archiv zum Dokumentieren der Geschichte der Galerie). Für Einblicke in ihre Rolle während der frühen Jahre der Galerie vgl. Monika Schmela, »Über Alfred Schmela«, in: *Kunstforum International*, 104, November–Dezember 1989, S. 228–233.

21 Klein wählte für Yves. *Propositions monochromes* etwa zwischen einem Dutzend und 25 monochrome Tafeln aus. Es existieren unterschiedliche Berichte darüber, und eine Liste über die ausgestellten Werke ist nicht mehr vorhanden (wenn es jemals eine gab). Konrad Klapheck meinte »etwa zwanzig monochrome Gemälde« gesehen zu haben. Monika Schmela erinnerte sich an 25. Basierend auf dem Studium der Schwarz-Weiß-Fotografien der Ausstellung, die sich in den Unterlagen des GRI befinden, kommt Schieder zu dem Schluss: »[...] es ist möglich [...] in dieser Ausstellung mit einiger Gewissheit 14, vielleicht auch 15 Arbeiten zu identifizieren, die sich Klein persönlich zuordnen lassen.« Martin Schieder, »Alfred Schmela, Yves Klein, and a Sound Recording«, in: *Getty Research Journal*, Bd. 5, 2013, S. 133–147, hier S. 135. Viele Düsseldorfer Künstler – Klapheck, Mack, Piene etc. – trafen Klein am Abend der Vernissage.

22 Yves Klein, »XVIII. The Monochrome Adventure: The Monochrome Epic«, in: *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein*, hrsg. und übers. v. Klaus Ottmann, Putnam, Conn. 2007, S. 143.

23 Ebd., S. 140, 142.

Spannung, wie man sie in der geometrischen Abstraktion Piet Mondrians finden könnte. Ihm zufolge löste das Aufbringen von mehr als einem Pigment auf der Maloberfläche einen Kampf gegensätzlicher Kräfte oder, in seinen Worten, ein »morbides Drama« aus.

Kleins *Monochrome blanc* 57 (1957), das in der Eröffnungsausstellung der Galerie Schmela zu sehen war, wurde auch in *Weiss-Weiss* gezeigt, womit sich ein Kreis zwischen Schmelas Herangehensweise als Galerist und dem Eintreten seiner Galerie für das Monochrom schloss. *Weiss-Weiss* wirkte wie eine kleine Retrospektive der Ausstellungsgeschichte der Galerie Schmela. Elf der darin gezeigten Künstler waren bereits vorher mit einer Einzelausstellung in der Galerie vertreten gewesen, und zwei davon, Joseph Beuys und Jesús Rafael Soto, sollten im darauffolgenden Jahr folgen. Was die übrigen von Schmela ausgewählten Künstler angeht, waren außer Blinky Palermo alle weiteren (Oskar Holweck, Piero Manzoni, Almir Mavignier, Christian Megert, Uli Pohl, Jan Schoonhoven, Ferdinand Spindel, Jef Verheyen und Herman de Vries) dem ZERO-Kontext zuzurechnen und hatten schon mit der Gruppe ausgestellt. Die Schau verkörperte und festigte somit die Beziehung zwischen ZERO und der Galerie Schmela, deren Aktivitäten seit ihrer Eröffnung für die Schärfung des Profils der ZERO-Künstler\*innen von großer Bedeutung gewesen waren und dafür gesorgt hatten, ein Netzwerk von Kunstschaaffenden, Galeristen und Kuratoren zu etablieren. Schmela hatte dabei oft persönlich den Kontakt zwischen Mack, Piene und Uecker und den zahlreichen Künstler\*innen hergestellt,

die bald zusammen mit ihnen publizieren und ausstellen sollten.

Als Schmela dem westdeutschen Publikum 1957 erstmals die monochromatische Malerei vorstellte, bestand die Reaktion aus Schock und Verachtung: Klein wurde als Scharlatan abgetan und Schmela als Hochstapler beschimpft. Karl Ruhrberg, damals Feuilletonredakteur der *Düsseldorfer Nachrichten*, beschuldigte Schmela, mit einem *succès de scandale* zu liebäugeln und ein argloses Publikum über den Tisch ziehen zu wollen, indem er es glauben machte, Klein stehe für eine intellektuelle und visuelle Weiterentwicklung in der zeitgenössischen Kunst, wobei er die Präsentation von dessen Bildern mit dem Festumzug im Märchen *Des Kaisers neue Kleider* verglich.<sup>24</sup> Im Jahr 1965 allerdings brachte man Kleins Schaffen und anderen Ansätzen, die sich mit dem (weißen) Monochrom beschäftigten, nur wenig Interesse entgegen. Die Sammlerin Stella Baum, die Beuys' *Fisch* und *Wurst* aus der Schau von 1965 erwarb, erinnert sich, dass die Ausstellung viel weniger schwer und schockierend daherkam als Kleins Debüt von 1957: Für viele der Künstler wirkte das Thema Weiß da schon fast nostalgisch, hatten doch die meisten von ihnen bereits »seit Jahren mit der Farbe Weiß gearbeitet«.<sup>25</sup>

Tatsächlich hatte Uecker seit 1957 mit seinen »übernagelten« Achromes experimentiert, von denen zwei an den Wänden der Galerie zu sehen waren. Er hatte damit die Grenzen zwischen Malerei und Skulptur zu thematisieren versucht – das Spiel zwischen der flachen zweidimensionalen Ebene der Gemäldeoberfläche und der dreidimensionalen Realität von

24 Karl Ruhrberg, »Skandal belebt das Geschäft« mag er denken«, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 04.06.1957. Ruhrberg veröffentlichte diesen Artikel nochmals 1987 in seinem Buch über Schmela, um auf seinen eigenen Irrtum bei der Beurteilung von Klein und Schmela hinzuweisen.

25 Baum 2011 (wie Anm. 19), S. 72 [Rückübersetzung des Zitats aus dem Englischen durch M.A.].

geschnittenem Gewebe, das auf einen hölzernen Träger gespannt und auf diesem festgenagelt wird. Die Verwendung der Nägel bei Uecker ermöglicht ein Nachdenken über das Gemälde als Bild, physischer Gegenstand und Konzept – als materielles und immaterielles, physisches und metaphysisches Objekt. Für Uecker fungierte der im selben Weiß wie der Untergrund angemalte Nagel als Mittel, durch das die/der Betrachtende körperlich eingebunden werden konnte – die Bewegung der/des Betrachtenden in Richtung des Werks, um es herum sowie durch es hindurch aktiviert und animiert dieses im dynamischen Wechselspiel von Licht und Schatten. Neben der Herstellung eines »neuen Daseins«, das sich der/dem sorgfältig Betrachtenden erschließt, hängt Ueckers Werk eng mit einer prozessbasierten Beschäftigung mit dem Material zusammen: Für ihn war die repetitive Handlung des Hämmerns ein (auf östlichen Traditionen aufbauender) meditativer Akt, der jegliches Denken unterbindet und einen mentalen Raum vollkommener Leere eröffnet.

In einem Vortrag im Jahr 1961 wies Uecker auf die kulturellen Resonanzen von Weiß hin: »Das Weiß wurde von allen bekennenden Monisten (uns bekannt als Mönche) in verschiedenen Kulturen als absolute Seinerfahrung angestrebt, wo sich die Grenzen zwischen Sein und Nichtsein verwischen und ein neues Dasein auftaucht.«<sup>26</sup> Kleins Idee aufgreifend, das Monochrom sei eine Aufzeichnung des Seienden, bekräftigte Uecker, dass der Reiz von Weiß gerade in seiner Universalität liege, das heißt, in seiner Relevanz und Bedeutung für spirituelle Praktiken inklusive jener, die in der westlichen Gesellschaft vorherrschen, aber nicht beschränkt auf

diese. Uecker stand mit seinen Ausführungen nicht alleine da; zahlreiche in Weiss-Weiss vertretene Künstler hatten sich explizit zur Farbe Weiß geäußert, und Texte wie Manzonis »Libera dimensione« (Freie Dimension, 1960), Fontanas »Manifesto bianco« (Weißes Manifest, 1946) oder de Vries' »Wit is overdaad« (Weiß ist übermäßig, 1960) bringen Gedanken zum Ausdruck, die denen von Dansaekhwa nicht unähnlich sind. Manzonis Begriff des Achrome als Ort, an dem Künstler\*innen »das Behältnis leeren« und dabei »die Oberfläche freisetzen« könnten, wäre für nahezu alle Arbeiten in *Five Korean Artists, Five Kinds of White* eine zutreffende Charakterisierung.

Worin sich Weiss-Weiss samt des Narrativs, das sich um die Ausstellung gebildet hat, allerdings von der Ausstellung in Tokio unterscheidet, ist das Fehlen eines jeglichen Verweises auf einen nationalen Stil. Schmela ordnete Künstler\*innen nicht nach ihrer geografischen Herkunft ein, sondern sorgte vielmehr dafür, dass sich ihre Arbeiten als eigenständige Unterfangen mischen konnten und so Teil eines Ländergrenzen überschreitenden kollektiven Ganzen wurden. Die in Schmelas Galerie vertretenen Künstler\*innen arbeiteten in der Nachkriegszeit bewusst mit künstlerischen Identitäten, die frei und unbelastet von national(istisch)en Ideologien oder Deutungen waren, und dass Schmela achromatische Gemälde, Skulpturen, gefundene Objekte und Zeichnungen von Künstler\*innen aus Italien, Spanien, den Niederlanden, Frankreich, Belgien, der Schweiz und Deutschland zusammenführte, deutet darauf hin, dass sie in der Lage waren, ein auf ästhetischen und konzeptuellen Affinitäten beruhendes transeuropäisches Netzwerk zu etablieren.

26 Günther Uecker, »Vortrag über Weiß« (1961), in: ders., *Schriften: Gedichte, Projektbeschreibungen, Reflexionen*, hrsg. von Stephan von Wiese, St. Gallen 1979, S. 106–107.

## Das Kunstwerk als Welt mit eigenen Regeln

Es überrascht vielleicht nicht, dass es in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg trotz der Besonderheiten, die Kunstschaaffende in ihren jeweiligen Ländern erlebten, in Europa und Ostasien eine über das Länderspezifische hinausgehende gemeinsame gelebte Erfahrung gab. Und in der Tat verkündete der Dichter Alain Jouffroy 1957 in der »Spezialausgabe Paris« des *Arts Magazine*: »Wir leben nicht mehr in einem nationalstaatlichen Maßstab: Die gegenseitige Durchdringung der Kulturen und die Internationalisierung der Ideen – dies ist die eigentliche Revolution des 20. Jahrhunderts; und alle Versuche, einzelne Schulen nach ihrer Herkunftsstadt oder der örtlichen Tradition zu differenzieren, entstammen einer meiner Meinung nach überholten und überflüssigen Konzeption von Kunstgeschichte.«<sup>27</sup> Jouffroy stellte die Idee infrage, dass die Nation ein entscheidender Faktor für kunstgeschichtliche Untersuchungen sei, und plädierte stattdessen für eine individualistischere und zugleich internationalere Definition von Kunst. Ganz offenkundig entsprachen die ZERO-Künstler\*innen Jouffroys Haltung, indem sie durch gemeinsame künstlerische Zielsetzungen und Standpunkte darauf hinarbeiteten, nationale Interessen zugunsten des Internationalen zu unterlaufen.

Doch die Fähigkeit, im Rahmen des Diskurses um die westliche Nachkriegskunst die Vorstellung eines nationalen Kulturerbes abzulehnen oder zu unterlaufen, dient nur dazu, auf die eigene privilegierte Position hinzuweisen – denn vielleicht mit Ausnahme der nationalsozialistischen Besatzungserfahrung zahlreicher europäischer Länder blickten die meisten Staa-

ten des europäischen Kontinents nicht auf eine Geschichte als Kolonisierte, sondern als Kolonisatoren zurück. Die Dansaekhwa-Künstler hingegen mussten damit zurechtkommen, dass sie in ein Land hineingeboren worden waren, das mit einer gerade erst zu Ende gegangenen Besatzungsgeschichte zu kämpfen hatte: Eine Zeit, in der die japanischen Besatzer versucht hatten, die koreanische Kultur auszulöschen, unter anderem durch das Verbannen der koreanischen Sprache aus den Schulen, das Verbrennen von über zweihunderttausend historischen Archiven und den Zwang zum Annehmen japanischer Nachnamen. Sie standen vor der Frage, wie sie sich ihre bis vor Kurzem von der vollständigen Vernichtung bedrohte kulturelle Identität zurückholen konnten, strebten aber gleichzeitig auch danach, neue, den provinziellen Maßstab verlassende Ansprüche auf kulturellem Gebiet zu erheben. Die komplizierte Beziehung Koreas zur einstigen Besatzungsmacht ist selbst im Namen und in der Idee von Dansaekhwa enthalten; die eigentliche Namensfindung für die Kunstbewegung sowie deren Charakterisierung als archetypisches koreanisches Phänomen fanden zuerst im japanischen Kontext statt, nämlich anlässlich der Ausstellung in Tokio 1975.

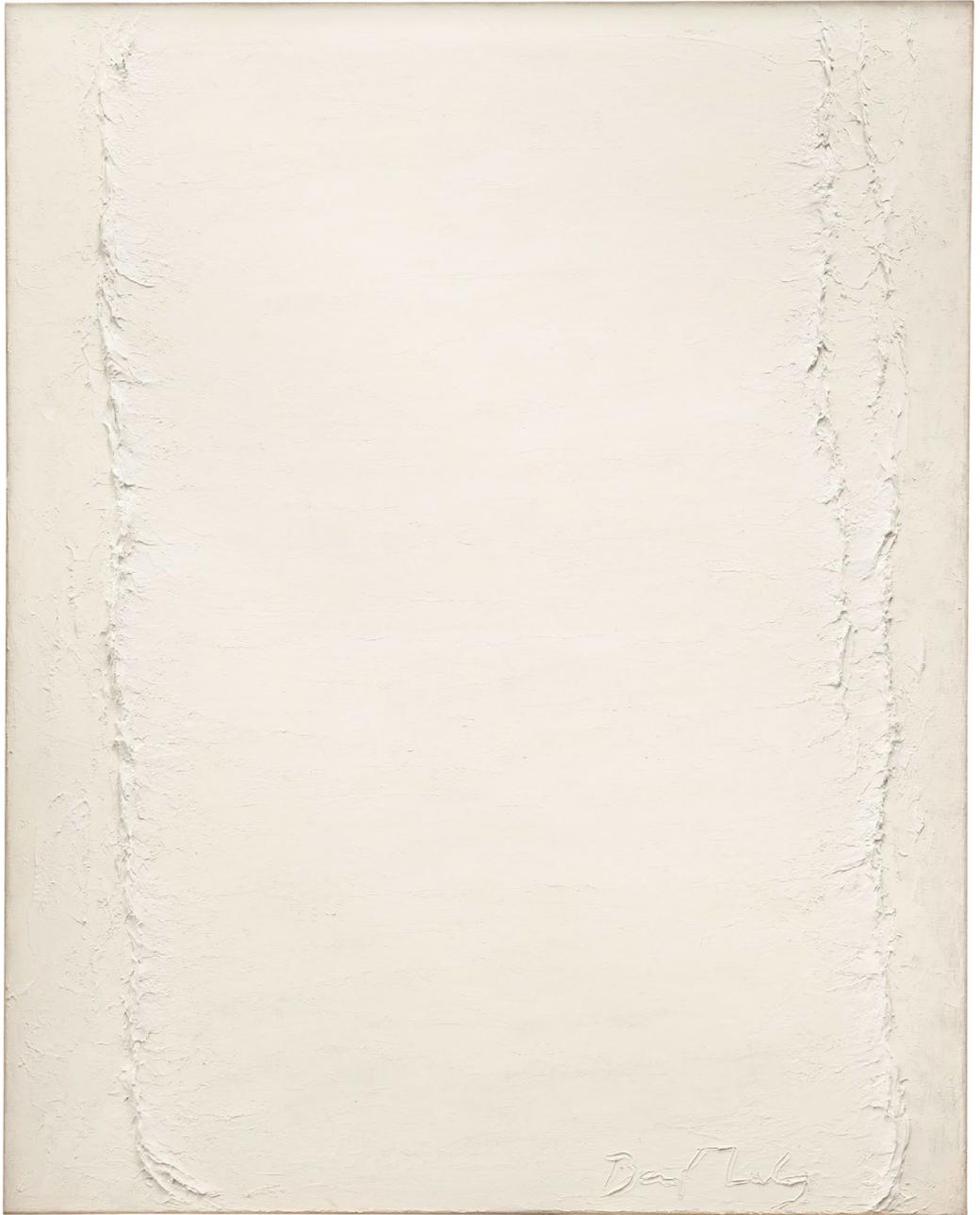
Ausstellungen können historische Gradmesser sein, die nicht nur künstlerische Trends, sondern auch aktuelle kuratorische und geistige Entwicklungen anzeigen. Ihre – geistigen, ästhetischen und empirisch erfahrbaren – Räume können Veränderungen bewirken, indem sie transkulturelle Dialoge anstoßen und durch jenes altbewährte Kernanliegen der Kunstgeschichte – den visuellen Vergleich – aufschlussreiche Begegnungen anstoßen. Auch wenn die in diesem Aufsatz besprochenen Werke nicht wie ursprünglich geplant im Rahmen einer

27 Alain Jouffroy, »A Poet's View«, in: *Arts Magazine*, 31, Nr. 9, Juni 1957, S. 28.

Ausstellung gemeinsam gezeigt werden konnten – eine Begegnung von ZERO und Dansaekhwa in den Ausstellungsräumen der ZERO foundation wurde durch die Maßnahmen zur Eindämmung einer verheerenden globalen Pandemie verhindert –, kann zumindest die vorliegende Publikation als virtuelle Ausstellung fungieren, als imaginärer Raum, der auf kraftvolle Resonanzen zwischen diesen zwei vague definierten Bewegungen hinweisen kann, die jeweils beide durch Standpunkte und ästhetische Anliegen zusammenfanden, die von den jeweiligen Künstler\*innen geteilt wurden. Beide

Gruppen beruhten eher auf gemeinsamen Standpunkten und Zielsetzungen denn Dogmen und Ideologie, und an beiden ist der zusehends globalere Maßstab von Konflikten ablesbar, die sich in ihrer Nähe oder geografisch weit entfernt abspielten, ein Maßstab, auf den die Sphäre der Kunst zwangsläufig reagieren musste. Es scheint, als ob die ZERO- und Dansaekhwa-Künstler\*innen sich von vergleichbaren Schaffensbereichen aus auf den Weg gemacht haben, um, wie es Manzoni formulierte, »erfolgreich eine Welt zu errichten, die nur nach ihren eigenen Regeln zu bemessen ist.«<sup>28</sup> ●

**28** Piero Manzoni, »For the Discovery of a Zone of Images« (Frühjahr 1957), in: *Azimuth*, Nr. 2, 1960, Wiederabdruck in *Piero Manzoni*, Ausst.-Kat. Tate Gallery, London 1974, S. 17.



Hermann Bartels, *Ohne Titel (#90)*,  
1961, resin paint on canvas,  
94.5 × 4 cm, Hubertus Schoeller Stif-  
tung, collection of Leopold-Hoesch-  
Museum & Papiermuseum, Düren

PHOTO: ZERO FOUNDATION,  
DÜSSELDORF, AND POHANG MUSEUM  
OF STEEL ART, POHANG