

Installation view, *4. Abendausstellung*
(4th Evening Exhibition), Otto Piene's
Studio, Gladbacher Straße 69,
Düsseldorf, 1957; with *Rasterbilder*
(Grid Paintings) by Otto Piene

PHOTO: HANS SALENTIN

Experimental Techniques and Innovative Material Explorations in the Works of ZERO and Dansaekhwa

Romina Dümler

Zero—this was the term chosen by Heinz Mack and Otto Piene in 1957/58 for their artistic endeavors and ultimately also their core group, which in 1961 expanded to include Günther Uecker. It stands for a new beginning, a point zero from which they wanted and were able to venture quite freely into the realm of art. At the same time, it was also a (new) beginning after the great caesura of 1945—the end of National Socialist rule and World War II.

However, the term ZERO is also associated with and includes artists from different countries of origin who came together in various configurations for joint exhibition activities from the late 1950s through the 1960s. What united them was not so much a common aesthetic—although there was indeed a shared in-

terest in the renewal of painting, pushing it into an expanded abstraction, the nonrepresentational, and even completely monochrome paintings, especially in the early years. Painters such as Heinz Mack, Günther Uecker, Yves Klein, Walter Leblanc, Piero Dorazio, Jan Schoonhoven, and Piero Manzoni—to name but a few—found approaches to painting that were largely based on the withdrawal of painterly gestures in favor of structural principles, the play of light on color, and spatial and temporal processes.¹

Painters on the Asian continent also sought new paths, including in South Korea, which was likewise affected by severe social disruption, namely the Japanese occupation from 1905 to 1945 and the Korean War from 1950 to 1953 and the attendant societal consequences. The term

¹ See Ulrike Schmitt, *Der Doppelaspekt von Materialität und Immaterialität in den Werken der Zero-Künstler 1957–67* (PhD diss., Universität zu Köln, 2013), and in particular the basic principles for ZERO she identifies on page 171.

Dansaekhwa, which literally means “painted in a single color”² or “monochrome painting,”³ encompasses numerous Korean artists who turned toward an abstract or nonrepresentational style of painting. It is considered the first artistic movement in Korea that rejected the representative qualities of painting as well as its execution with a brush. Artists such as Lee Ufan, Park Seo-Bo, Chung Chang-Sup, Ha Chong-Hyun, Kwon Young-Woo, and others exhibited together and exchanged ideas, but unlike the ZERO movement the *Dansaekhwa* artists were grouped as a result of aesthetic and formal similarities: all the works are characterized by neutral colors such as white, black, or earth tones, and the backgrounds of their paintings, though treated with a variety of techniques, can be interpreted as monochromatic.⁴

After these brief characterizations, an “encounter” *with* and *in* the monochrome painting seems to be a good way to conflate works by ZERO and *Dansaekhwa* artists. However, the use of monochrome should not be—as is usually the case—reduced to a suppression of subject in favor of color effect; rather, the focus will be on the associated reduction of the means of painting and the predilection for experimental processes and techniques.

In contrast to the dominant research focus, which interprets the works primarily against the backdrop of pictorial and color effects, artistic concepts, and ideational statements, this text proposes to discuss, through a comparative lens, the relationship between material and production processes in the artistic works of Otto Piene, Ha Chong-Hyun, Oskar Holweck, and Kwon Young-Woo. This creates dialogues between the works that stray from the beaten art-historical paths to the monochrome image.⁵

It is only in the last twenty years or so that art history has devoted itself increasingly to the material in art, its inscribed semantics and narratives.⁶ A fundamental realization of so-called material aesthetics is the destabilization of the dualism of spirit and matter and thus the preeminence of the artistic concept over the lower-ranking material and production processes.⁷ In this context, Magdalena Bushart postulates the necessity of thinking about materials and processes together, since the latter have just as much of an impact as the materials used. This approach establishes a new perspective on artists’ work and its inscription in historical production paradigms.⁸

With regard to works by ZERO, there has to date been scant analysis of the aesthetics

2 Yisoon Kim, “*Dansaekhwa*: Aesthetics of Korean Abstract Painting,” in *Korean Art from 1953: Collision, Innovation, Interaction*, ed. Y. S. Chung et al. (London: Phaidon, 2020), 73–95, here 75.

3 The term was introduced by art critic Yoon Jin Sup in 2000 and established over the course of several group exhibitions. See Kim, “*Dansaekhwa*,” 78. The first and most fundamental study on *Dansaekhwa* to date was presented by Joan Kee in 2013. She uses the spelling “*Tansaekhwa*,” which corresponds to the McCune-Reischauer romanization of Korean characters. For more on the translation and meaning of the term “*Dansaekhwa*,” see Kim, “*Dansaekhwa*,” 75–76.

4 See Kim, “*Dansaekhwa*,” 75.

5 See Beate Epperlein, *Monochrome Malerei. Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen* (Nuremberg: Verlag für moderne Kunst, 1997).

6 In the German-speaking context, the starting point was the vital research carried out by Monika Wagner and her academic team. The following must be cited here: Monika Wagner, *Das Material der Kunst* (Munich: C. H. Beck, 2001).

7 For a more recent example, see the research of Christian Berger, *Conceptualism and Materiality: Matters of Art and Politics*, *Studies in Art & Materiality*, vol. 2 (Leiden and Boston: Brill, 2019), 2468–2977.

8 See the lecture “Material & Machen” by Magdalena Bushart, in which she even calls for a “production turn” in art history. The lecture took place on June 7, 2021, and was part of the lecture series “The Future of Art History” at the Institut für Kunstgeschichte at the Ludwig-Maximilians-Universität in Munich.

of the materials and production processes.⁹ The situation is different, however, with regard to Dansaekhwa: in the first English-language study of the group, Joan Kee discusses the tendency toward monochrome in their materials and production aesthetics.¹⁰

Despite these differences in critical engagement with each movement, the following text will put two artists each from South Korean and West German postwar modernism in dialogue with each other.

With the comparative pairing of Otto Piene and Ha Chong-Hyun on the one hand, and Oskar Holweck and Kwon Young-Woo on the other, the focus is on the correlation between a reduced choice of material and the resulting process. This juxtaposition leads to the central question of what relationships exist between the painterly gesture, the distancing from and mechanization of painting processes, and the specific choice of materials along with the corresponding production processes?

Otto Piene and Ha Chong-Hyun

In a black-and-white photograph taken by Charles Wilp in 1957, Otto Piene is looking at one of his so-called *Rasterbilder* (Grid Paintings), closely inspecting the finely sculpted color elevations that structure the mono-

chrome image (fig. 11). Perhaps Piene was dissatisfied with the circular relief effect in certain areas and is in the act of touching up some of the color elevations with his fingers. The photograph might also be evidence of the artist's basic need to touch his now dried painting, since the production process denied him any sensory contact with the canvas.

This suspension of the (painterly) contact between artist and work is a result of the technique Piene himself developed, because the *Rasterbild* shown, like many others from 1957 on, was created using perforated surfaces (copper sheets and poster boards¹¹) through which he applied paint to the image support. By printing with the paint, the painter created a relief defined by the screen's structure. The liquid pigment could only penetrate the canvas where there were recesses in the stencil—and this does not require the touch of the painter's hand.

Piene presented his *Rasterbilder* for the first time at the 4. *Abendausstellung* (4th Evening Exhibition) he organized with Heinz Mack in September 1957.¹² There the gallerist Alfred Schmela saw them and in 1959 fostered their presentation together with Piene's *Lichtballett* (Light Ballet),¹³ a further development of Piene's experiments with semitransparent perforated disks that was closely related to the paintings but in installation form. Instead of paint, the artist allowed light to penetrate

9 In this context, Ulrike Schmitt's 2013 study *Der Doppelaspekt* should be emphasized, whose title and introduction promise to "analyze the ZERO artists' fundamentally new relationship to material"; see *ibid.*, 10. In fact, these hopes are dashed, as Schmitt focuses almost exclusively on the "immateriality," that is, on the pictorial effect of the paintings in line with the statements made by the artists themselves on their desired perception by the viewer. ZERO art, according to her thesis, is created through a "material reduction in favor of an ever stronger emphasis on the factors of space, time, and light." See *ibid.*, 1.

10 Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).

11 See Piene's detailed explanations regarding the production of his grid screens in Helga Meister, *Piene. Uecker. Mack. Zero in der Düsseldorfer Szene* (Düsseldorf: Meister, 2006), 27.

12 Ante Glibota, *Otto Piene* (Villorba: Delight Edition, 2011), 27.

13 *Ibid.*, 39.

through the metal grids, thus choreographing configurations that, with the help of rotations, reflections, and other mechanical movements, filled darkened spaces with bright, diverse projections. He applied a similar principle to his *Rauchbilder* (Smoke Pictures), passing candle soot through the same stencils to create drawings on paper. Piene thus adapted his grid technique to a range of artistic media: painting, sculpture, and graphic art.

From a *Rasterbild* to a *Lichtballett*—the Korean artist Ha Chong-Hyun likewise transformed his materials and techniques across different media, although his development went in the opposite direction to that of Piene: influenced by the Japanese Mono-ha (School of Things) movement, a sculptural group that worked with industrial and natural materials, Ha initially devoted himself to sculptural arrangements. He ultimately transferred his material experiments to two-dimensional surfaces, which by no means excluded sculptural effects—quite the contrary: Ha continued his practice in accordance with his own hypothesis that painting has been in a fruitful relational dialogue with sculpture since time immemorial, or as Joan Kee puts it, “One might say that Ha explored painting not because he believed in its autonomy, but because he did not.”¹⁴

Ha took as his starting point the conflation of the two basic constituents of painting—oil paint and the painting ground—and thus in 1974

he began his *Conjunction* series, which continues to this day.

A late example from this series is *Conjunction 95-043* (1995; **fig. 12**),¹⁵ which is set in an exaggerated portrait format of 100 by 45 centimeters. As his painting surface the artist uses a hemp canvas, which has a rather coarse texture and a brownish color that contrasts with the white oil paint. Individual patches of pigment with differing nuances combine to form a “weave” that overlaps in some places and reveals glimpses of the background in others. Toward the lower edge the density of applied paint becomes increasingly frayed, leaving bare a dominant strip. Together with the empty spaces along the other edges of the painting, a circumferential frame of missing paint is created that emphasizes its vertical dimensions. This emphasis is strengthened by the traces of paint that taper downward and also occasionally reveal subtle drip marks.¹⁶

In *Conjunction 95-043* and other paintings in the series, the earliest examples of which were first exhibited at the Myeongdong Gallery in Seoul in 1974,¹⁷ the specific production process of the artist’s paintings is comprehensible. It consists of Ha pressing the paint through the back of the canvas and a “painting” appearing on its front. Only in a second step does Ha in some instances work on the front of the work, at times with paintbrushes, in order—as in some of his works—to blur the impasto and thus create

14 Kee, *Contemporary Korean Art*, 127.

15 The title is composed of the year—the work was made in 1995—and the number of pictures in the series already made in that year—in this case it is the forty-third picture. This has been Ha’s method since the beginning of his series. See Kee, *Contemporary Korean Art*, 134. Oskar Holweck and Kwon Young-Woo, discussed later, also chose similarly technically derived descriptions for their image titles.

16 The traces of paint are the result of a later stretching of the canvases and their upright position during the drying process. Ha often used to work on horizontal canvases, which he attached to four posts. See <https://www.moma.org/collection/works/191856> (accessed August 31, 2021).

17 Lee Phil, “The Non-Painterly Painting of the *Madae* Artist Ha Chong Hyun” (excerpt, first published in *The Aesthetics of Dansaekhwa* [Seoul, 2015], 300–337), in *Dansaekhwa 1960s–2010s: Primary Documents on Korean Abstract Painting*, ed. Koo Jin-Kyung et al. (Seoul: Korea Arts Management Service, 2017), 211–20, here 211.

more extensive distributions of color. In other works, he uses the same smudging action to expose thick ridges of accumulations of paint.

Ha's paintings in his early *Conjunction* series and later similarly made works fall exclusively on the brown to gray-white color spectrum and consequently possess little vibrancy, appearing rather dull and restrained.

Piène, on the other hand, used primarily white and other light colors such as silver and yellow in his *Rasterbilder*,¹⁸ precisely because of their intensifying light effect. The reflection on the surface of the picture, created and further amplified by the dots of color, creates the dynamic rhythm of Piène's monochromes and triggers in the viewer's perception a "vibration" in the work—a central concept for Piène's own theories as well as for many other ZERO artists.

Piène's painting *Ein Fest für das Licht* (A Festival of Light, 1958; **fig. 3**) makes this clear. Brilliant sunny yellow dominates the square format, becoming increasingly brighter toward the upper edge of the picture. On closer inspection one is struck by a delicate grid that results from both the dots of paint covering the work and the internal structure that Piène created by repeatedly placing the much smaller sized screen on the canvas. It is the tension that develops from the rigid structure and all-over dynamic, the color gradient and multi-perspective alignment of the dots that makes the painting vibrate visually.

Piène himself describes his work with per-

forated screens as follows: "In the making ... the eye is more important than the hand.... Direct contact of hand-to-paper does not occur," and there is an "observing distance to [his] actions."¹⁹ Here the emphasis is placed on the sense of sight (eye) and the ability to reflect (distance), ultimately the artistic "mind," at the expense of the painterly gesture.

Ha similarly reflects on his production processes, setting himself the goal to "minimize fabrication" and "eliminate the unnecessary."²⁰ The serial character of the *Conjunction* series—which is also conveyed by the sequential numbering of the work titles—in combination with Ha's rhetoric establishes a connection between his artistic work and assembly line production through the idea of mechanized, even industrialized artistic production.

It is thus surprising to see Korean art critics respond to the "manual labor"²¹ in Ha's *Conjunction* series, or to the strong connection between body and artwork.²² Here, in both Piène's and Ha's work, the discrepancy between artistic discourse, its external reception, and the visualization of actual processes clearly emerges. In addition to this disparity is the connection between the historical contexts in which the materials used by Piène and Ha are embedded.

According to an anecdote, Piène's attention was first drawn to perforated sheet metal as a material "when one of his friends, a retailer of lamp fixtures, gave him an order to make

18 Glibota, *Otto Piene*, 27.

19 In this case, he is referring to the *Rauchzeichnungen* (Smoke Drawings); as they are very closely related to the *Rasterbilder* and the *Lichtballetten*, as previously explained, I think this statement can be applied to the *Rasterbilder*. See Otto Piène, "Rauchzeichnungen" (1960), cited in Glibota, *Otto Piene*, 106. Originally published in the catalogue *Otto Piene. Ölbilder, Rauchzeichnungen, Lichtmodelle, Lichtballett*, exh. cat. Galerie Diogenes (Berlin: Galerie im Atelier, 1960), which was published to mark the exhibition which ran from February 20 to March 15, 1960.

20 Ha during an interview for the 1974 exhibition at Myeongdong Gallery, cited in Kee, *Contemporary Korean Art*, 131.

21 Lee Yil, "Ha Chon Hyun: 'Non-Pictorial Painting'" (first published as a foreword as part of Ha Chong-Hyun's solo exhibition at Hyundai Gallery in 1984), in *Dansaekhwa 1960s–2010s*, ed. Koo et al., 122–23, here 122.

22 Lee, "Non-Painterly Painting," 213–20.

custom lamps.”²³ This story, which can no longer be verified today, is valuable in the sense that it shows how open the artist was to everyday materials and how he used them as inspiration in his search for experimental techniques.

Ha was equally receptive to the industrial and everyday materials that surrounded him at the time. Before his *Conjunction* series, he combined unusual materials such as coil springs or wire mesh with his panel paintings. Not merely a response to a lack of materials due to the Korean War,²⁴ it is instead a testament to Ha’s openness to experimenting with non-traditional art materials in order to further develop his artistic production.

Oskar Holweck and Kwon Young-Woo

If one had to describe Oskar Holweck’s work *9. VIII 58* (1958) in just a few lines, it might read like this: A light surface is covered with numerous conical cracks. In their constant repetition, the forms breaking through the surface dynamize the flat pictorial space and create sculptural effects as well as a fascinating play of light and dark nuances in the midst of the white monochrome (fig. 13). Interestingly, this brief description of the image’s effect—terse as it is—could also apply to the work *74-1* (1974; see fig. 6, artwork on the left wall) by the artist Kwon Young-Woo.

On closer inspection, the two pictures are governed by completely different formats, dynamics, and textures. Whereas Kwon chooses a square sheet of paper as the starting point on which to set his triangular forms, Holweck’s work is in portrait format. Kwon’s forms are also denser at the upper edge of the image, and the tips of the fan-shaped recesses all point toward the lower left side. In contrast, Holweck’s work is dominated throughout by upward-pointing torn forms that decrease in size as the height of the image increases. What is striking about Holweck’s cracks is their distinctly compressed bases, which seem almost forcefully pushed down, whereas Kwon’s consistently large tears form neatly pressed, almost gentle ridges.

These very different sculptural effects do not depend on the technique—both artists work with their bare hands, but also with tools such as (finger-)nails—but essentially on the characteristics of the paper chosen.

Holweck intentionally uses commercially available paper,²⁵ the format and color of which corresponds to industrial production standards. Kwon, on the other hand, uses traditional *hanji* paper (“Korean paper”), which is made from the fibers of mulberry bark and is a commonly used surface for ink painting. *Hanji* can be traced back to the origins of paper: it is based on the first papermaking processes developed in China as early as the second century AD and spread from there to Korea, then to Japan.²⁶ Unlike industrially produced commercial paper,

23 Glibota, *Otto Piene*, 36.

24 For a detailed account of the economic and related general artistic situation with regard to material in Korea, see Kee, *Contemporary Korean Art*, 9–10.

25 “It is always industrially manufactured paper of good but not special quality. For the ink drawings and tear reliefs, he usually uses drawing paper, offset paper, and tracing paper, and for the book objects and diaries, commercially available typewriter paper. He feels a bit ‘uneasy’ about expensive paper.” Marco Bertazzoni, *Oskar Holweck. Sein Werk und dessen Entstehung* (Saarbrücken: Institut für Landeskunde im Saarland, 2004), 47.

26 By comparison, paper was not introduced in Europe until the eleventh century, and the first paper mill in Germany was established in Nuremberg in 1390. Industrially manufactured paper in the West has been made from (wood-based) pulp since the middle of the nineteenth century. For more, see “Geschichte des Papiers,” in Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 13–15.

it is not alkaline, but acidic. This affects its texture and tends to make it more translucent, durable, and malleable than industrial paper. The wood-pulp paper used by Holweck, which is inexpensive as well as quick and easy to produce, is more susceptible to decay and yellowing, which explains the current slightly yellowish hue of *g. VIII 58*.

Holweck began working exclusively with paper in 1958.²⁷ Among the diverse material investigations he carried out before his death in 2007, *g. VIII 58* is one of the very early works. One year earlier, in 1957, Heinz Mack and Otto Piene became aware of his works through a reproduction, leading to his close connection with ZERO and his participation in the *8. Abendausstellung – Vibration* (8th Evening Exhibition—Vibration).²⁸ In the following years, Holweck's collective exhibition activities with ZERO continued.

Kwon turned to paper as early as the mid-1950s.²⁹ Initially he experimented with *kaengji*, cheap, grayish newsprint, but switched to *hanji* paper in 1962 and used it consistently thereafter. In his first solo exhibition, at the Shinsegaek Gallery in Seoul in 1966, he presented exclusively works on paper. The exhibition marked Kwon's departure from the painting traditions of predominant ink painting. In the public per-

ception, his exclusive use of *hanji* was considered rebellious and directed against two things: on the one hand, the cultural and ideational connotations inscribed in ink painting;³⁰ and on the other, its fundamental elements—ink painting seeks to establish a symbiosis between the basic materials of (*hanji*) paper, brush, and ink.³¹ Many artists reflected on these artistic means in their critical examination of their colonial heritage, that is, the Japanese influence on the establishment of artistic schools, on the distinction between painterly media, and, consequently, on the materials considered "appropriate."³² Like other Dansaekhwa artists, Kwon was also trained in this spirit at university.³³ The fact that between 1950 and 1961 he not only increasingly simplified his pictorial subjects but also abandoned the use of brush and paint altogether finally led him to paper as his image carrier. Kwon's steps away from the "categorical bounds imposed by the question of medium on which the Korean art world had so long depended"³⁴ ultimately enabled him to combine traditional ink painting with an innovative abstract painting style—a combination that remained unimaginable for many Korean artists.³⁵

Surprisingly—and this is not the last parallel—Holweck experimented with painting with ink in a systematic and analytical way before

27 Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 94–96.

28 *Ibid.*, 98.

29 Kee, *Contemporary Korean Art*, 57.

30 At that time, ink painting—rich in tradition, like oil painting, which was also quite present—was integrated into a dualistic and ideationally connoted system of concepts and values that essentially distinguished between "Western" and "Asian" techniques. Furthermore, in the specific Korean context, there was a differentiation between *yoga* and *nihonga*, which in turn included the dualism between the West and Asia. *Nihonga* painting also means painting with traditional mineral pigments, ink, and silk surfaces, and in Korea this term is strongly associated with the Japanese occupation. For a detailed discussion of this, see Kee, *Contemporary Korean Art*, 39–54.

31 Kee, *Contemporary Korean Art*, 35.

32 *Ibid.*, 40.

33 *Ibid.*, 42.

34 *Ibid.*, 58.

35 *Ibid.*, 43.

exclusively concentrating on paper. Today, the footage captured by the cultural journalist Gerd Winkler gives us clear information about how ink and “paper painting” are connected in Holweck’s work. Winkler’s television program *Optische Konzerte* (Optical Concerts)³⁶ illustrates the self-imposed techniques that determine Holweck’s *Tropfbilder* (Drip Paintings). He can be seen, for example, stretching a sheet of paper across a vertical support surface. A square piece of wood attached parallel to it allows the artist to place his hand on it, hold it steady, and let individual ink drops fall from a pipette onto the sheet at regular intervals. The result is neat lines of drop marks that form a faint grid and differ in dimensions solely due to the force of gravity and the slight difference in the amount of ink applied (fig. 14). As one of several “mechanized” processes, the pipette allows ink to be applied to a painting surface without artistic intervention, which is diametrically opposed to spontaneous gestural work with paint. Winkler also finds that Holweck is acting “cool,” “seemingly dispassionate,” “like a mathematician,”³⁷ but at the same time he forgets to mention that only Holweck’s technique, characterized by automation and repetition, al-

lowed him great freedom, unpredictability, and variability in the pictorial result.³⁸

The art historian Marco Bertazzoni, who has studied Holweck’s oeuvre extensively, emphasizes that no break can be detected in the transition from the ink experiments to the torn pictures.³⁹ On the contrary, just as the “traces” or “signs” of black ink on a white background create stimulating contrasts between light and dark, so too do the tears, cuts, and other sculptural effects on the surface of the paper.

Just as in Kwon’s work, the artist himself—but also critics—considered the move to limiting himself to paper as the sole image component as a liberation: “He [Holweck] ultimately overcame the limits that had been set for him in painting and later also in his use of ink.”⁴⁰

And these limits were not only related to the medium: Holweck felt the desire to reconcile mind and body for artistic production. These thoughts found a spiritually supported resonance in Eugen Herrigel’s *Zen in der Kunst des Bogenschießens* (*Zen in the Art of Archery*, 1948).⁴¹ Herrigel’s writing about his experiences with Zen Buddhism conveyed to Holweck a spiritual correspondence to the consistent performing of physical actions as well as the desire

36 *Optische Konzerte*, television program by Gerd Winkler containing four workshop reports on the painters Lothar Quint, Bernard Schultze, Oskar Holweck, and Ed Kiönder, first broadcast by Hessischer Rundfunk on May 4, 1965.

37 Holweck himself also used the term “metrical,” an apt choice of words in reference to the ink drawings, which seem like abstract scores. See Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 94. Furthermore, Winkler likely called his television program *Optische Konzerte* (Optical Concerts) for a reason.

38 Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 104.

39 *Ibid.*, 92.

40 *Ibid.*

41 Herrigel, who was a visiting philosophy professor in Japan in the 1920s, “uses the example of his own experiences to show how Zen masters, in particular archery masters, spiritualize an activity through constant repetition.” Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 101. Zen Buddhism and its forms of meditation interested Holweck just as much as Christian rituals (such as Gregorian chanting). See Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 100–107. Other ZERO artists, such as Heinz Mack, also read Herrigel’s book and were fond of it.

to merge with one's tools and thus achieve artistic mastery and freedom (of action) in the convergence of body and mind.⁴²

Kwon's work *74-1* (1974), examined in greater detail above, is the first of his new works on paper begun in 1974. It was not only part of his second major survey exhibition at Myeong-dong Gallery in Seoul held that same year, but was also included in the group exhibition *Five Korean Artists, Five Kinds of White* in Tokyo in 1975.⁴³ While in his work from 1966 Kwon tore up various pieces of paper, gluing them together in different grid structures, the work shown in Seoul was created using the opposite process: manual traces are pressed through layers of paper that were glued on top of each other and attached to veneered plywood panels. As the glue soaked through the layers, the upper layers were greatly softened, causing them to tear at the slightest touch. As can also be seen in *74-1*, Kwon manipulates the upright image panel by pressing, scratching, and pulling, and in this way he allows structures to emerge and exposes underlying levels, thus bringing out more nuanced lighter and darker shades of white.⁴⁴

The paper transports this haptic, sensual quality of the artistic process onto the picture

plane. According to Kee, this entails a challenge for the viewer, who is tempted to touch the work.⁴⁵ Bertazzoni likewise attests to Holweck's paintings being inviting to the touch, although their fragility clearly warns against this.⁴⁶ Another author affirms them to be "optically tangible and haptic—concrete" as well as invoking "tactile sensations."⁴⁷ The paper itself, he continues, "comes into its own nature as a skin, a membrane, and, following this characteristic, can refer to other textures, to soft, hard, brittle, fragile, rough, smooth."⁴⁸

Painting: From "What" to "How"

Four artists, two related art movements, two dialogues—to summarize: as different as their individual artistic positions may be, overarching objectives are undoubtedly discernible. All four artists are united by an experimental pursuit of the spectrum of possibilities offered by a selected material or a self-imposed technique.

Piène, Ha, Kwon, and Holweck first and foremost align in their goal of exploring painting as far as possible without the mediating practice of brush and hand. In their time—West

42 Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 101–2. This could be followed by further, still unanswered questions about how Zen was received by the ZERO artists. Furthermore, it would be interesting to find out what connections and discrepancies exist between ZERO and Dansaekhwa as far as the reception of Zen is concerned. For example, Kwon said in an interview: "Some people who are interested in the Eastern tradition have noticed a Zen-like quality in my work, and that has been of great importance to me. Their perception of Buddhist Zen, of silence, stillness, and meditation is perhaps the most important point for me." He also emphasizes his continuous work, the way in which he is constantly working on his questions. See interview with Kwon Young-Woo, Kukje Gallery, Seoul, 2017, <https://player.vimeo.com/video/207735315> (accessed August 31, 2021).

43 See also Lauren Hanson's text in this publication.

44 Kee, *Contemporary Korean Art*, 69. The bottom layer is usually painted dark—either wrapping paper-brown or black.

45 *Ibid.*, 65.

46 Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 93.

47 Lorenz Dittmann, "Zum Werke Oskar Holwecks," in *Oskar Holweck. Arbeiten 1956–1994*, exh. cat. St. Ingbert 1995, cited in Bertazzoni, *Oskar Holweck*, 92.

48 *Ibid.*

Germany in the 1950s, Korea in the late 1960s/early 1970s—the radical withdrawal of the painterly gesture was above all in opposition to the gestural abstraction of Art Informel, the artistic environment in which the artists developed their own positions.⁴⁹

By restricting themselves to a few compositional elements—for Kwon and Holweck, paper—the artists discussed here manage to actively address or even shift the confines of artistic media and their systematizations. Piene and Ha, for example, intentionally crossed the boundary between painting and sculpture. Looking at the work of Holweck and Kwon also reveals that it is the actual diverse techniques of manipulating paper that introduce sculptural effects to the monochrome picture surface.

In the end, precise description of the production processes and the resulting pictures made it possible to clarify certain ambivalences. The historical discourse surrounding these artists often contrasts with the actual processes of production: for example, the distancing of

hand and canvas through the intervening grid, as in Piene's work, or by means of the repetitive movements of tearing, as with Holweck and Kwon, is not to be confused with a complete distancing from all physical labor.

This last became clear in Holweck's transfer of the haptic qualities of his production processes to his paintings, which are legible in the material traces. Finally, it became apparent that for the artists considered here there was an increasing importance in the shift of focus from the image subject to the processes and materials, that is, in moving from the "what" to the "how." From the end of the 1950s, the production process became as, if not more, important for artists than the result—a tendency that steadily increased globally in the following decades and led to intermedial diversity and the conflation of genres, techniques, and expanded reflections on art. By focusing on the materials and processes of the experimental approaches to monochrome painting, this development is already quite clear. ●

49 Kee, *Contemporary Korean Art*, 122.



↑ Fig. / Abb. 11

Charles Wilp, *Otto Piene in his studio*,
ca. 1957

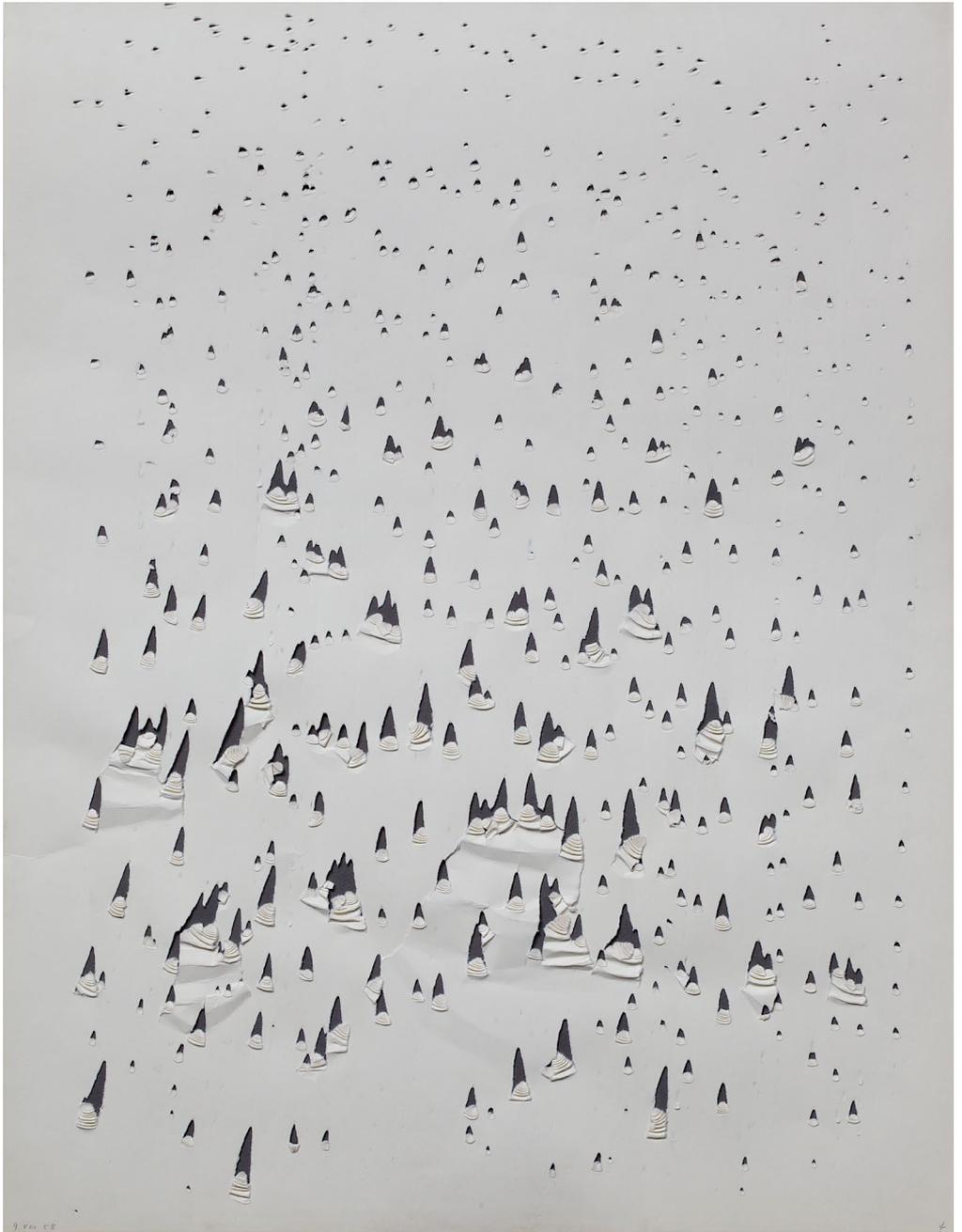
PHOTO: BPK / CHARLES WILP



← Fig. / Abb. 12

Ha Chong-Hyun, *Conjunction 95-043*,
1995, oil on hemp cloth, 100 × 45 cm

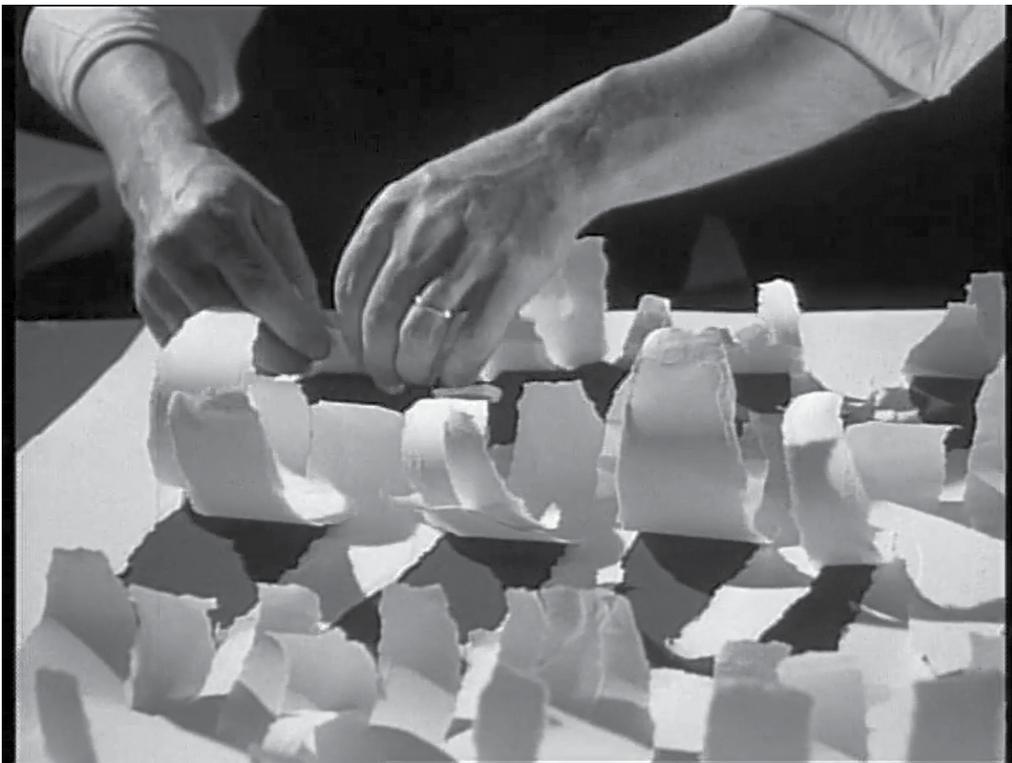
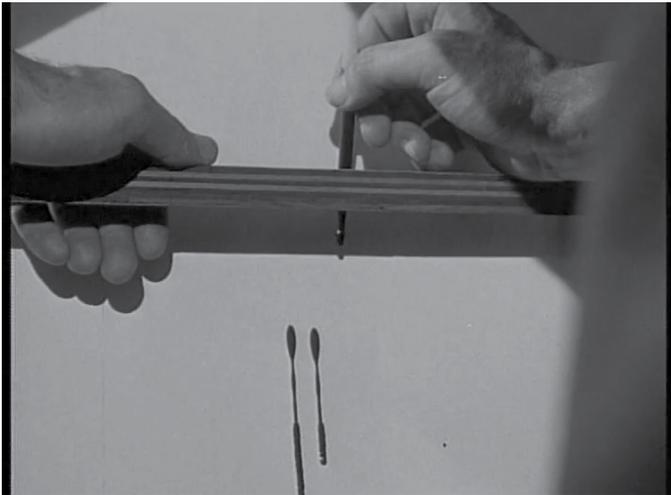
PHOTO: COURTESY K AUCTION



↑ Fig. / Abb. 13

Oskar Holweck, q. VIII 58, 1958,
perforated paper on black
cardboard, 65 × 50 cm, collection of
ZERO foundation

PHOTO: HORST KOLBERG



↑ Figs. / Abb. 14, 15

Oskar Holweck working on his "Tropf- und Reißbilder" (Drip and Tear Paintings), film stills from Gerd Winkler's TV program *Optische Konzerte* (Optical Concerts), 1965

Experimentelle Techniken und innovative Materialerkundungen bei ZERO und Dansaekhwa

Romina Dümmler

Zero – diesen Begriff wählten Heinz Mack und Otto Piene 1957/58 für ihre künstlerischen Bestrebungen und letztlich auch für ihre Kerngruppe, die sich ab 1961 um Günther Uecker erweiterte. Er steht für einen Neuanfang, einen Punkt Null, von dem aus man sich ganz frei in den Bereich der Kunst vorwagen wollte und konnte. Es war zugleich ein (Neu-)Beginn nach der großen Zäsur 1945, dem Ende der Herrschaft der Nationalsozialisten und des Zweiten Weltkrieges.

Unter dem Begriff ZERO werden aber genauso synonym Künstler*innen unterschiedlicher Herkunftsländer subsumiert, die ab den späten 1950er-Jahren und über die 1960er-Jahre hinweg in wechselnden Konstellationen für gemeinsame Ausstellungsaktivitäten zusammenkamen. Was sie einte, war weniger eine

gemeinsame Ästhetik, und doch gab es gerade in den Anfangsjahren ein geteiltes Interesse an der Erneuerung der Malerei in eine erweiterte Abstraktion, hinein ins Ungegenständliche, bis hin zu völlig monochromen Bildern. Maler*innen wie unter anderem Heinz Mack, Günther Uecker, Yves Klein, Walter Leblanc, Piero Dorazio, Jan Schoonhoven, Piero Manzoni – um nur wenige aufzuzählen – fanden Zugänge zur Malerei, die weitestgehend auf der Zurücknahme der malerischen Geste zugunsten von Strukturprinzipien, der Lichtwirkung von Farbe sowie räumlichen und zeitlichen Prozessen basierten.¹

Auch auf dem asiatischen Kontinent suchten Maler*innen nach neuen Wegen, so auch in Südkorea, das ebenfalls von harten gesellschaftlichen Einschnitten betroffen war, etwa

¹ Vgl. Ulrike Schmitt, *Der Doppelaspekt von Materialität und Immaterialität in den Werken der Zero-Künstler 1957–67*, Diss. Köln, Köln 2013 und insbesondere die Grundprinzipien, die sie für ZERO auf S. 171 herausarbeitet.

der Besetzung durch Japan von 1905 bis 1945 und dem Koreakrieg 1950 bis 1953 sowie deren gesellschaftlichen Folgen. Unter dem Begriff »Dansaekhwa«, der wörtlich übersetzt »in einer einzigen Farbe gemalt«² beziehungsweise »monochrome Malerei«³ bedeutet, werden zahlreiche koreanische Künstler zusammengefasst, die sich einer abstrahierenden bis hin zu einer ungegenständlichen Malerei zuwandten. Sie gelten als erste künstlerische Bewegung in Korea, die die repräsentativen Qualitäten der Malerei sowie deren Ausführung mit einem Pinsel verneinte. Künstler wie Lee Ufan, Park Seo-Bo, Chung Chang-Sup, Ha Chong-Hyun, Kwon Young-Woo und weitere stellten teils gemeinsam aus und standen in Austausch miteinander, jedoch werden sie im Unterschied zur ZERO-Bewegung aufgrund ästhetischer und formaler Gemeinsamkeiten ihrer Bilder als Dansaekhwa-Gruppe zusammengefasst: Alle Werke zeichnen sich durch neutrale Farben wie Weiß, Schwarz oder Erdtöne aus, ihre Maluntergründe, wenn auch mit den unterschiedlichsten Techniken bearbeitet, werden als monochromatisch aufgefasst.⁴

Eine »Begegnung« mit dem und im monochromen Bild scheint nach diesen kurzen Charakterisierungen ein guter Weg zu sein, Arbeiten von ZERO- und Dansaekhwa-Künstler*innen zusammenzuführen. Nur soll die Monochromie

dabei nicht wie üblich auf ein Zurückdrängen des Sujets zugunsten der Farbwirkung reduziert werden. Vielmehr soll hierbei die Konzentration auf die damit einhergehende Reduktion der Malmittel und die Lust an experimentellen Verfahren und Techniken im Vordergrund stehen.

Im Gegensatz zur dominierenden Blickrichtung der Forschung, die die Arbeiten primär vor dem Hintergrund von Bild- und Farbwirkungen, künstlerischen Konzepten und ideellen Aussagen liest, schlägt dieser Beitrag vor, in einer Gegenüberstellung das Verhältnis von Material und Produktionsprozess in den künstlerischen Arbeiten von Otto Piene, Ha Chong-Hyun, Oskar Holweck und Kwon Young-Woo zu erörtern. So entstehen Dialoge zwischen den Werken abseits ausgetretener kunsthistorischer Pfade zum monochromen Bild.⁵

Erst seit rund zwanzig Jahren widmet sich die Kunstgeschichte zunehmend dem Material in der Kunst, seinen eingeschriebenen Semantiken und Narrativen.⁶ Eine grundlegende Erkenntnis der sogenannten Materialästhetik ist die Destabilisierung des Dualismus von Geist und Materie und damit der Vorrangstellung des künstlerischen Konzepts gegenüber dem niedriger gestellten Material und den Produktionsprozessen.⁷ In diesem Kontext postuliert Magdalena Bushart die Notwendigkeit eines

2 Yisoon Kim, »Dansaekhwa: Aesthetics of Korean Abstract Painting«, in: Yeon Shim Chung u. a., *Korean Art from 1953, Collision, Innovation, Interaction*, New York 2020, S. 73–95, hier: S. 75.

3 Der Begriff wurde im Jahr 2000 vom Kunstkritiker Yoon Jin Sup eingeführt und im Laufe mehrerer Gruppenausstellungen geprägt. Vgl. Kim 2020 (wie Anm. 2), S. 78. Die erste und bis dato fundamentalste Studie zu Dansaekhwa wurde 2013 von Joan Kee vorgelegt. Sie verwendet die Schreibweise »Tansaekhwa«, die der McCune-Reischauer-Umschrift koreanischer in lateinische Schriftzeichen entspricht. Siehe zur Übersetzung und Bedeutung des Begriffs »Dansaekhwa« weiter: Kim 2020 (wie Anm. 2), S. 75f.

4 Vgl. Kim 2020 (wie Anm. 2), S. 75.

5 Vgl. Beate Epperlein, *Monochrome Malerei: Zur Unterschiedlichkeit des vermeintlich Ähnlichen*, Wien 1997.

6 Im deutschsprachigen Kontext machten die grundlegenden Forschungen von Monika Wagner und ihrem akademischen Umfeld den Anfang. Zu nennen ist hier: Monika Wagner, *Das Material der Kunst*, München 2001.

7 Siehe in jüngster Zeit dazu beispielsweise die Forschungen von Christian Berger: *Conceptualism and Materiality: Matters of Art and Politics* (= *Studies in Art and Materiality*, 2468–2977, Bd. 2), hrsg. von Christian Berger, Leiden, Boston 2019.

Zusammenkens von Material und Verfahren, da Letztere ebenso wenig wertneutral wie die verwendeten Werkstoffe seien. Auf diese Weise eröffne sich ein neuer Blick auf die Arbeit der Künstler*innen und ihre Einschreibung in historische Produktionsparadigmen.⁸

In Bezug auf ZERO-Werke ist eine material- und produktionsästhetische Untersuchung bislang kaum erfolgt.⁹ Anders verhält es sich hingegen bezüglich Dansaekhwa: In der ersten englischsprachigen Studie zu der Gruppe diskutiert Joan Kee die Tendenz zur Monochromie entlang ihrer Materialien und Produktionsästhetik.¹⁰

Trotz dieser Unterschiede in der kritischen Auseinandersetzung mit den jeweiligen Strömungen werden in der Folge je zwei Künstler der südkoreanischen und der westdeutschen Nachkriegsmoderne dialogisch gegenübergestellt.

In der komparativen Paarung von Otto Piene und Ha Chong-Hyun einerseits sowie Oskar Holweck und Kwon Young-Woo andererseits steht die Verknüpfung einer reduzierten Materialwahl mit dem daraus resultierenden Verfahren im Fokus. Diese Gegenüberstellung führt zu der zentralen Frage, welche Relationen zwischen der malerischen Geste, der Distanzierung und Mechanisierung von Malprozessen

und der spezifischen Materialwahl samt entsprechenden Produktionsverfahren bestehen?

Otto Piene und Ha Chong-Hyun

In einer Schwarz-Weiß-Fotografie aus dem Jahr 1957, aufgenommen von Charles Wilp, ist Otto Piene zu sehen, wie er eines seiner sogenannten *Rasterbilder* entlang feinplastischer, das monochrome Bild strukturierender Farberhebungen aus nächster Nähe inspizierend betrachtet (**Abb. 11**). Piene mag unzufrieden mit der kreisrunden Reliefwirkung einzelner Stellen gewesen sein und bessert mit den Fingern womöglich Farberhebungen nach. Ebenso mag die Fotografie Zeugnis eines grundlegenden Bedürfnisses des Künstlers sein, Hand an sein bereits getrocknetes Bild anzulegen, da ihm die sinnliche Berührung der Leinwand im Produktionsprozess versagt geblieben war.

Jenes Außerkräftsetzen des (malerischen) Kontakts zwischen Künstler und Werk beruht auf Pienes eigens entwickelter Technik, denn das gezeigte *Rasterbild* entstand wie viele weitere ab 1957 mithilfe von perforierten Flächen (Kupferblechen und Plakatkartons¹¹), durch die er Farbe auf den Bildträger aufbrachte. Durch den Farbdurchdruck erzeugte der Maler ein von der Siebstruktur vorgegebenes Re-

8 Vgl. hierzu den Vortrag »Material & Machen« von Magdalena Bushart, in dem sie sogar einen »Production Turn« in der Kunstgeschichte fordert. Der Vortrag fand am 7. Juni 2021 im Rahmen der Vortragsreihe »Zukunft der Kunstgeschichte« am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München statt.

9 Hervorzuheben ist in diesem Kontext Ulrike Schmitts Studie *Der Doppelaspekt von Materialität und Immaterialität in den Werken der Zero-Künstler 1957–67* von 2013 (wie Anm. 1), deren Titel und Einleitung versprechen, »dieses grundlegend neue Verhältnis der ZERO-Künstler zum Material zu analysieren«, vgl. ebd. S. 10. Tatsächlich werden diese Hoffnungen enttäuscht, da Schmitt fast ausschließlich auf die »Immaterialität«, das heißt auf die Bildwirkung der Malereien gemäß den künstlerischen Selbstaussagen zur erwünschten Wahrnehmung bei den Betrachter*innen eingeht. ZERO-Kunst, so ihre These, entsteht durch »materielle Reduktion zugunsten einer immer stärkeren Gewichtung der Faktoren Raum, Zeit und Licht«, vgl. ebd. S. 1.

10 Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method*, Minneapolis 2013.

11 Siehe zur Herstellung von Pienes Rastersieben seine eigenen ausführlichen Erläuterungen in: Helga Meister, *Piene. Uecker. Mack. Zero in der Düsseldorfer Szene*, Düsseldorf 2006, S. 27.

lief. Allein dort, wo die Schablone Aussparungen hatte, drang das flüssige Pigment ohne notwendige Berührung der Malerhand auf die Leinwand.

Piène hat seine *Rasterbilder* erstmalig in der von ihm und Heinz Mack organisierten 4. *Abendausstellung* im September 1957 präsentiert.¹² Dort sah sie der Galerist Alfred Schmela, der 1959 deren gemeinsame Präsentation mit Pienes *Lichtballett* ermöglichte,¹³ einer mit den Malereien eng verwandten, aber installativen Weiterentwicklung von Pienes Experimenten mit semi-transparenten Lochscheiben. Anstelle von Farbe hatte der Künstler Licht durch die Metallraster dringen lassen und damit Anordnungen choreografiert, die mithilfe von Rotation, Spiegelungen und anderen mechanischen Bewegungen abgedunkelte Räume mit hellen, abwechslungsreichen Projektionen füllten. Ein ähnliches Prinzip wandte er bei den »Rauchbildern« an, indem er Kerzenruß durch die gleichen Schablonen leitete und so die Zeichnung auf Papier brachte. Piène deklinierte seine Rastertechnik somit durch eine Bandbreite künstlerischer Medien: Malerei, Skulptur und Grafik.

Von *Rasterbildern* zu *Lichtballetten* – auch der koreanische Künstler Ha Chong-Hyun transformierte seine Materialien und Techniken medienübergreifend, wobei er im Vergleich zu Piène die umgekehrte Entwicklung durchlief: Beeinflusst von der japanischen Bewegung »Mono-ha« (dt.: »Schule der Dinge«), einer bildhauerischen Gruppe, die mit industriellen und natürlichen Materialien arbeitete, widmete sich Ha zunächst skulpturalen Anord-

nungen. Schließlich überführte er seine Materialexperimente auf zweidimensionale Flächen, was keineswegs plastische Effekte ausschloss – ganz im Gegenteil: Ha führte seine Praxis damit entsprechend der eigenen Auslegung weiter, Malerei stehe von jeher in einem produktiven verwandtschaftlichen Austausch mit Skulptur, oder wie Joan Kee es ausdrückt: »Man könnte sagen, dass Ha nicht deshalb mit Malerei experimentierte, weil er an ihre Autonomie glaubte, sondern weil er eben gerade nicht an sie glaubte.«¹⁴

Ha ging von der Zusammenführung beider Grundkonstituenten der Malerei – Ölfarbe und Malgrund – aus und begann damit 1974 seine bis heute anhaltende *Conjunction*-Serie. Ein spätes Beispiel daraus ist *Conjunction 95-043* (1995, **Abb. 12**),¹⁵ das im steilen Hochformat von 100 × 45 Zentimeter angelegt ist. Als Malgrund verwendet der Künstler Leinwandstoff aus Hanf, der sowohl eine recht grobe Struktur als auch eine bräunliche Färbung aufweist, die einen Kontrast zur weißen Ölfarbe bildet. Auf ihm verbinden sich einzelne, in ihren Nuancen differierende »Farbflecken« zu einem Gewebe, das sich an manchen Stellen überlappt und an anderen die Sicht auf den Malgrund freigibt. Zum unteren Rand hin franzt die Dichte der Farbaufträge immer weiter aus, sodass ein dominanter Streifen unbearbeitet stehen bleibt. Zusammen mit den Leerstellen an den restlichen Bildrändern entsteht ein umlaufender Rahmen aus fehlender Farbe, der die vertikale Ausdehnung betont. Verstärkt wird diese Emphase durch die sich nach unten verjüngenden Farbspuren,

12 Ante Glibota, *Otto Piène*, Villorba 2011, S. 27.

13 Ebd., S. 39.

14 Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 127.

15 Der Titel setzt sich zusammen aus der Jahreszahl – das Werk ist im Jahr 1995 angefertigt worden – sowie der Anzahl der bereits in ebendiesem Jahr angefertigten Bilder der Serie – in diesem Falle ist es das 43. Bild. Ha verfährt seit Beginn seiner Serie so. Siehe Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 134. Auch Oskar Holweck und Kwon Young-Woo, auf die weiter unten eingegangen wird, wählen für ihre Bildtitel ähnlich technisch hergeleitete Bezeichnungen.

die zudem vereinzelt dünne Tropfspuren aufweisen.¹⁶

In *Conjunction 95-043* und in weiteren Bildern der Serie, deren früheste Beispiele 1974 in der Myeongdong Gallery in Seoul zum ersten Mal ausgestellt wurden,¹⁷ ist der spezifische Produktionsprozess seiner Bilder nachvollziehbar. Dieser besteht darin, dass Ha die Farbe durch die Rückseite der Leinwand presst und auf der Schauseite (s)eine »Malerei« erscheint. Erst im zweiten Schritt bearbeitet Ha in manchen Fällen die Vorderseite, mal mit Pinsel und Bürsten, um – wie in einigen Arbeiten – die pastose Farbigkeit zu verwischen und so großflächigere Farbverteilungen zu erzeugen. In anderen Arbeiten exponiert er gerade durch das Verwischen dicke, pastose Grate von Farbmaterialeinsparungen.

Has Bilder der frühen *Conjunction*-Serie und spätere in dieser Tradition angefertigte Beispiele bewegen sich ausschließlich im braunen bis hin zum grau-weißen Farbspektrum und besitzen folglich wenig Leuchtkraft, wirken eher matt und zurückhaltend.

Piense dagegen verwendete in seinen *Rasterbildern* mehrheitlich Weiß und andere helle Farben wie Silber und Gelb,¹⁸ gerade wegen ihrer verstärkenden Lichtwirkung. Die so erzeugte und zusätzlich durch die Farbnoppen intensivierte Reflexion auf der Bildoberfläche bewirkt die Dynamisierung und Rhythmisierung

von Pienes Monochromen und löst in der Betrachter*innenwahrnehmung eine »Vibration« im Bild aus – ein zentraler Begriff für Pienes eigene Theoriebildung sowie für viele andere ZERO-Künstler*innen.

Pienes Malerei *Ein Fest für das Licht* (1958, **Abb. 3**) macht dies anschaulich. Auf dem quadratischen Format dominiert strahlendes Sonnengelb, das zum oberen Bildrand hin zunehmend heller wird. Bei näherem Hinsehen fasziniert eine feine Rasterung, die sich sowohl aus dem All-Over der Farbnoppen ergibt als auch aus der Binnenstruktur, die daraus resultiert, dass Piense sein viel kleineres Sieb immer wieder hintereinander auf die Leinwand legte. Es ist das Spannungsgefüge, das sich aus rigider Struktur und dynamischem All-Over, Farbverlauf und multiperspektivischer Noppenausrichtung entwickelt, welches das Bild optisch vibrieren lässt.

Piense selbst beschreibt seine Arbeit mit Lochsieben wie folgt: »Bei der Entstehung [...] ist das Auge wichtiger als die Hand [...]. Eine direkte Berührung zwischen der Hand und dem Papier kommt gar nicht zustande«, es entstehe eine »Distanz zum eigenen Tun«.¹⁹ Hier werden Gesichtssinn (Auge) und Reflexionsvermögen (Distanz), letztendlich der künstlerische »Geist«, zu lasten der malerischen Geste diskursiviert.

Ähnlich reflektiert Ha seine Produktionsprozesse, wobei er sich das Ziel setzt, »den Herstel-

- 16 Die Farbspuren entstehen durch eine spätere Aufspannung der Leinwände und ihre Aufrechtstellung während des Trocknungsprozesses. Zuvor arbeitete Ha oft mit liegender Leinwand, die er auf vier Pfosten befestigte. Siehe: <https://www.moma.org/collection/works/191856> (zuletzt aufgerufen am 31.08.2021).
- 17 Phil Lee, »The Non-Painterly Painting of the *Madae* Artist Ha Chong Hyun« (Auszug, erstmals veröffentlicht in *The Aesthetics of Dansaekhwa*, Seoul 2015, S. 300–337), in: *Dansaekhwa 1960s–2010s: Primary Documents on Korean Abstract Painting*, hrsg. von Jin-Kyung Koo u. a., Seoul 2017, S. 211–220, hier S. 211.
- 18 Glibota 2011 (wie Anm. 12), S. 27.
- 19 Er nimmt in diesem Fall Bezug auf die eng verwandten *Rauchzeichnungen*; da sie wie zuvor dargelegt sehr eng mit den *Rasterbildern* und den *Lichtballetten* verwandt sind, kann diese Aussage meines Erachtens auf die *Rasterbilder* übertragen werden. Vgl. Otto Piene, »Rauchzeichnungen«, zit. n. Glibota 2011 (wie Anm. 12), S. 106. Ursprünglich erschienen im Katalog *Otto Piene, Ölbilder, Rauchzeichnungen, Lichtmodelle, Lichtballett*, Ausst.-Kat. Galerie Diogenes, Berlin 1960, der anlässlich der Ausstellung erschien, die von 20. Februar bis 15. März 1960 stattfand.

lungsprozess zu minimieren« und »Überflüssiges wegzulassen«.²⁰ Der serielle Produktionscharakter der *Conjunction*-Serie, der sich zusätzlich durch die fortlaufende Nummerierung der Werktitel vermittelt, stellt in Verbindung mit Has Rhetorik durch die Idee einer mechanisierten, gar industrialisierten Kunstproduktion einen Zusammenhang zwischen seiner künstlerischen Arbeit und Fließbandproduktion her.

Umso mehr verwundern Stimmen aus der koreanischen Kunstkritik, die in Bezug auf Has *Conjunction*-Serie von »Handarbeit«²¹ und einer starken Verbindung zwischen Körper und Bild sprechen.²² Sowohl bei Piene als auch bei Ha zeigt sich hier eine deutliche Diskrepanz zwischen der eigenen Positionsbestimmung durch die Künstler, deren externer Rezeption und den tatsächlichen konkreten Vorgängen. Zu dieser Widersprüchlichkeit gesellen sich die historischen Kontexte, mit denen die von Piene und Ha herangezogenen, neuen Materialien verbunden sind.

Einer Anekdote zufolge wurde Piene erstmals auf perforierte Bleche als Material aufmerksam, »als einer seiner Freunde, ein Lampenhändler, eine Bestellung für ›kunsthandwerkliche‹ Lampen bei ihm aufgab«.²³ Wertvoll ist diese heute nicht mehr zu belegenden Erzählung in dem Sinne, dass sie zeigt, wie offen der Künstler alltäglichen Materialien gegenüberstand und sie als Impuls für seine Suche nach experimentellen Techniken heranzog.

Ebenso aufgeschlossen ist Ha für die seinerzeit ihn umgebenden industriellen und alltäg-

lichen Materialien. Vor seiner *Conjunction*-Serie kombinierte er außergewöhnliche Materialien wie Sprungfedern oder Maschendraht mit seinen Tafelbildern. Dieser Umstand ist nicht allein auf einen Materialmangel infolge des Koreakrieges zurückzuführen,²⁴ sondern zeugt von Has Unvoreingenommenheit, zugunsten einer Weiterentwicklung der eigenen künstlerischen Produktion mit kunstfernen Materialien zu experimentieren.

Oskar Holweck und Kwon Young-Woo

Wenn man Oskar Holwecks Arbeit *9. VIII 58* (1958) in nur wenigen Zeilen beschreiben müsste, dann könnte das so klingen: Eine helle Fläche ist mit zahlreichen konischen Rissen übersät. In ihrer beständigen Wiederholung dynamisieren die durchbrechenden Formen den flachen Bildraum und erzeugen plastische Effekte sowie ein interessantes Spiel aus hellen und dunklen Nuancen inmitten des weißen Monochroms (**Abb. 13**). Interessanterweise ließe sich diese Kurzbeschreibung der Bildwirkung – selbstredend in einer verkürzten Art und Weise – ebenso auf die Arbeit *74-1* (1974, **Abb. 6**, Werk auf der linken Wand) des Künstlers Kwon Young-Woo übertragen.

Bei näherem Hinsehen sind beide Bilder durch völlig unterschiedliche Formate, Dynamiken und Texturen bestimmt. Während Kwon ein quadratisches Blatt als Ausgangspunkt

20 Ha im Zuge eines Interviews für die Ausstellung 1974 in der Myeongdong Gallery, zit. n. Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 131.

21 Yil Lee, »Ha Chon Hyun: ›Non-pictorial Painting« (erstmalig veröffentlicht als Vorwort anlässlich von Ha Chong-Hyuns Einzelausstellung in der Hyundai Gallery 1984), in: Koo 2017 (wie Anm. 17), S. 122–123, hier S. 122.

22 Lee 2017 (wie Anm. 17), S. 213–220.

23 Glibota 2011 (wie Anm. 12), S. 36.

24 Vgl. für eine ausführliche Darlegung der wirtschaftlichen und, damit verbunden, allgemeinen künstlerischen Situation in Bezug auf Material in Korea: Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 9–10.

wählt, auf welches er seine Dreiecksformen setzt, ist Holwecks Arbeit im Hochformat angelegt. Kwons Formen sind außerdem am oberen Bildrand dichter gesetzt und alle Spitzen der fächerförmigen Aussparungen streben zur linken Unterseite. Im Unterschied dazu ist Holwecks Arbeit durchgehend von nach oben weisenden Rissformen bestimmt, die mit zunehmender Bildhöhe an Größe abnehmen. Auffällig bei Holwecks Rissen ist deren deutlich zusammengestauchte Basis, die nahezu kraftvoll hinuntergedrückt scheint, wogegen Kwons gleichbleibend große Einrissstellen sauber gepresste, fast sanfte Grate bilden.

Diese sehr unterschiedlichen plastischen Effekte hängen nicht von der Technik ab – beide Künstler arbeiten mit bloßen Händen, aber auch mit Hilfsmitteln wie (Finger-)Nägeln –, sondern wesentlich von der Beschaffenheit der gewählten Papiere.

Holweck verwendet ganz intentional handelsübliche Papiere,²⁵ deren Format und Farbigekeit ihren industriellen Produktionsnormen entsprechen. Kwon hingegen benutzt traditionelles *Hanji*-Papier («Koreanisches Papier»), das aus den Fasern der Maulbeerbaumrinde hergestellt wird und gängiger Untergrund für Tuschemalerei ist. *Hanji* führt geradewegs auf die Ursprünge des Papiers zurück: Es basiert auf den ersten Papierherstellungsverfahren, die bereits im 2. Jahrhundert n. Chr. in China entwickelt und von dort aus nach Korea, dann nach Japan

weitergetragen wurden.²⁶ Es ist im Gegensatz zum industriell hergestellten handelsüblichen Papier nicht alkalisch, sondern sauer. Dies beeinflusst seine Textur und macht es tendenziell lichtdurchlässiger, beständiger und flexibler formbar als industrielle Papiere. Die von Holweck verwendeten Holzschliffpapiere, die kostengünstig, schnell und einfach zu produzieren sind, sind anfälliger für Zerfall und Vergilben, was den heutigen leicht gelblichen Farbton von 9. VIII 58 erklärt.

Holweck hatte 1958 damit begonnen, ausschließlich mit Papier zu arbeiten.²⁷ Unter seinen vielfältigen, bis zu seinem Tod 2007 realisierten Materialerkundungen gehört 9. VIII 58 zu den sehr frühen Arbeiten. Ein Jahr zuvor, 1957, als Heinz Mack und Otto Piene durch eine Reproduktion auf seine Werke aufmerksam wurden, etablierte sich die enge Verbindung zu ZERO, welche zu Holwecks Teilnahme an der 8. *Abendausstellung – Vibration* führte.²⁸ In den Folgejahren setzte sich die gemeinsame Ausstellungstätigkeit mit ZERO fort.

Kwons Hinwendung zu Papier erfolgte bereits Mitte der 1950er-Jahre.²⁹ Zunächst experimentierte er mit *Kaengji*, billigem, gräulichem Zeitungspapier, wechselte ab 1962 zum *Hanji*-Papier und nutzte dieses seither konsequent. 1966 präsentierte er in seiner ersten Soloschau in der Shinsegae Gallery in Seoul ausschließlich Papierarbeiten. Die Ausstellung markierte Kwons Abkehr von den Malereitraditionen der

25 »Es ist immer industriell gefertigtes Papier von guter, aber nicht besonderer Qualität. Für die Tuschezeichnungen und Reißreliefs verwendet er in der Regel Zeichenpapier, Offsetpapier und Transparentpapier und für die Buchobjekte und Tagebücher handelsübliches Schreibmaschinenpapier. Teures Papier ist ihm nicht »geheuer.« Marco Bertazzoni, *Oskar Holweck. Sein Werk und dessen Entstehung*, Saarbrücken 2004, S. 47.

26 Zum Vergleich: In Europa wurde Papier erst ab dem 11. Jahrhundert eingeführt, die erste Papiermühle in Deutschland entstand 1390 in Nürnberg. Industriell hergestelltes Papier im Westen wird seit Mitte des 19. Jahrhunderts aus Zellstoff (basierend auf Holz) hergestellt. Vgl. weiterhin »Geschichte des Papiers«, in: Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 13–15.

27 Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 94–96.

28 Ebd., S. 98.

29 Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 57.

dominierenden Tuschemalerei. In der öffentlichen Wahrnehmung galt seine ausschließliche Verwendung von *Hanji* als rebellisch und richtete sich gegen zweierlei: Zum einen gegen die in der Tuschemalerei eingeschriebenen kulturellen und ideellen Konnotationen³⁰ und zum anderen gegen ihre Grundlagen: Die Tuschemalerei sucht zwischen den grundlegenden Materialien (*Hanji*-)Papier, Pinsel und Tusche eine Symbiose herzustellen.³¹ Eine Reflexion dieser künstlerischen Mittel erfolgte durch viele Künstler*innen in der kritischen Untersuchung ihres Kolonialerbes, das heißt der japanischen Einflussnahme auf die Etablierung künstlerischer Schulen, auf die Unterscheidung malerischer Medien und entsprechend die als »angemessen« erachteten Materialien.³² Wie andere Dansaekhwa-Künstler wurde auch Kwon in diesem Geiste universitär ausgebildet.³³ Dass er zwischen 1950 und 1961 nicht nur seine Bildsujets immer weiter simplifizierte, sondern auch vom Einsatz von Pinsel und Farbe abließ, führte ihn schließlich zum papierenen Bildträger. Kwons Schritte weg von den »[...] durch die Frage des Mediums auferlegten kategorialen Zwängen, denen die koreanische Kunst so lange ausgeliefert gewesen war«,³⁴ ermöglichten ihm letztlich eine Verbindung von traditioneller Tuschemalerei mit neuartiger, abstrakter Malerei – eine Verbindung, die für viele korea-

nische Künstler*innen weiterhin unvorstellbar war.³⁵

Erstaunlicherweise – und dies ist nicht die letzte Parallele – erprobte Holweck vor seiner ausschließlichen Konzentration auf Papier in systematischer und analytischer Weise die Malerei mit Tusche. Anschauliche Auskunft darüber, wie Tusche- und »Papier-Malerei« bei Holweck zusammenhängen, geben uns heute die bewegten Bilder des Kulturjournalisten Gerd Winkler. Sein Fernsehbeitrag *Optische Konzerte*³⁶ verdeutlicht, von welchen selbst auferlegten Techniken Holwecks *Tropfbilder* bestimmt sind: So ist zu sehen, wie er ein Blatt auf einer vertikalen Trägerfläche aufspannt. Ein parallel dazu befestigtes Vierkantholz erlaubt es dem Künstler, seine Hand aufzulegen, diese ruhig zu halten und in regelmäßigen Abständen einzelne Tuschetropfen aus einer Pipette auf das Blatt fallen zu lassen. Das Ergebnis sind fein säuberlich aufgereichte Tropfenspuren, die eine Rasterspur bilden und sich allein durch die Kraft der Gravitation und die leichte Differenz in der Menge der Tusche in ihrer Ausdehnung unterscheiden (**Abb. 14**). Als eines von mehreren »mechanisierten« Verfahren erlaubt es die Pipette ohne mittel- oder unmittelbare Berührung der Leinwand, Tusche auf einen Malgrund aufzubringen, was einer spontanen gestischen Arbeit mit Farbe diametral entgegensteht.

30 Die traditionsreiche Tuschemalerei war, wie die ebenfalls durchaus präsente Ölmalerei, zu dieser Zeit in ein dualistisches und ideell konnotiertes Begriffs- und Wertesystem eingebunden, das im Wesentlichen zwischen »westlichen« und »asiatischen« Techniken unterschied. Des Weiteren gab es im spezifisch koreanischen Kontext eine Differenzierung zwischen »yoga« und »nihonga«, die wiederum den Dualismus zwischen westlich und asiatisch mit einschloss. »nihonga«-Malerei meint zudem Malerei mit traditionellen mineralischen Pigmenten, Tusche und Seidenmalgründen und ist als Begriff in Korea stark mit der japanischen Besatzung verknüpft. Für eine ausführliche Diskussion dazu siehe Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 39–54.

31 Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 35.

32 Ebd., S. 40.

33 Ebd., S. 42.

34 Ebd., S. 58.

35 Ebd., S. 43.

36 *Optische Konzerte*, Fernsehsendung von Gerd Winkler, die vier Werkstattberichte über die Maler Lothar Quint, Bernard Schultze, Oskar Holweck und Ed Kiender enthält. Erstmals ausgestrahlt wurde sie am 4. Mai 1965 im Hessischen Rundfunk.

Auch Winkler befindet, Holweck agiere »cool«, »scheinbar leidenschaftslos«, »wie ein Mathematiker«,³⁷ doch vergisst er zugleich zu erwähnen, dass erst Holwecks von Automatismen und Wiederholungen geprägte Techniken ihm jene große Freiheit, Unvorhersehbarkeit und Variationsfähigkeit im malerischen Bildresultat erlaubten.³⁸

Der Kunsthistoriker Marco Bertazzoni, der Holwecks Œuvre umfassend untersucht hat, betont, dass im Übergang von den Tuscheexperimenten zu den Reißbildern keine Zäsur zu entdecken ist.³⁹ Im Gegenteil, so wie die »Spuren« beziehungsweise »Zeichen« der schwarzen Tusche auf weißem Grund anregende Hell-Dunkel-Kontraste erzeugen, so tun es auch die Risse, Schnitte und andere plastische Einwirkungen auf die Papieroberfläche.

Genauso wie bei Kwon wird sodann der Schritt zur Beschränkung auf Papier als einziger Bildkonstituente vom Künstler selbst, aber auch von Kritiker*innen, als Befreiung gewertet: »Er [Holweck] überwindet letztendlich die Grenzen, die ihm in der Malerei beziehungs-

weise auch später im Umgang mit der Tusche gesetzt waren.«⁴⁰

Und diese Grenzen waren nicht nur medialer Natur: Holweck empfand den Wunsch, Geist und Körper für die künstlerische Produktion in Einklang zu bringen. Einen spirituell untermauerten Widerhall fanden diese Gedanken in Eugen Herrigels *Zen in der Kunst des Bogenschießens* (1948).⁴¹ Herrigels Schrift über seine eigenen Erfahrungen mit dem Zen-Buddhismus zeigte Holweck einen Weg auf, wie er in der beständigen Ausübung körperlicher Handlungen mit seinen Werkzeugen verschmelzen und so in der Annäherung von Körper und Geist künstlerische Meisterschaft und (Handlungs-) Freiheit erlangen könnte.⁴²

Kwons eingangs näher betrachtete Arbeit 74-1 (1974) ist die erste seiner 1974 begonnenen neuen Papierarbeiten. Sie war nicht nur Teil seiner zweiten großen Überblicksschau in der Myeongdong Gallery in Seoul im gleichen Jahr, sondern ebenso in der für die Historisierung von Dansaekhwa so wichtigen Gruppenausstellung *Five Korean Artists, Five Kinds of White*

37 Holweck selbst sprach auch von »metrisch«, eine treffende Wortwahl, auch in Bezug auf die Tuschezeichnungen, die wie abstrakte Partituren anmuten. Vgl. Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 94. Nicht umsonst hat Winkler seinen Fernsehbeitrag wohl auch *Optische Konzerte* genannt.

38 Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 104.

39 Ebd., S. 92.

40 Ebd.

41 Herrigel, der in den 1920er-Jahren eine Gastprofessur für Philosophie in Japan innehatte, legt »am Beispiel der eigenen Erfahrungen dar, wie die Zen-Meister, im speziellen die Bogenschießmeister, durch die ständige Wiederholung ein und derselben Tätigkeit diese spiritualisieren«. Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 101. Der Zen-Buddhismus und seine Meditationsformen interessierten Holweck genauso wie christliche Rituale (etwa gregorianische Gesänge). Vgl. Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 100–107. Auch andere ZERO-Künstler wie beispielsweise Heinz Mack lasen Herrigels Buch und waren davon angetan.

42 Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 101–102. Hier ließen sich weitere noch ausstehende Fragen nach der Rezeption von Zen unter den ZERO-Künstler*innen anschließen. Weiterhin wäre interessant, welche Verbindungen und Diskrepanzen zwischen ZERO und Dansaekhwa bestehen, was die Rezeption von Zen angeht. So sagte Kwon in einem Interview: »Einige, die sich für die östliche Tradition interessieren, haben eine Zen-artige Qualität in meinem Werk festgestellt, und das war für mich von großer Bedeutung. Ihre Wahrnehmung des buddhistischen Zen, von Stille, Ruhe und Meditation, ist für mich vielleicht der wichtigste Punkt.« Auch er betont seine kontinuierliche Arbeit, das stetige Weiterarbeiten an seinen Fragestellungen. Interview mit Kwon Young-Woo, Kukje Gallery, Seoul 2017: <https://player.vimeo.com/video/207735315> (zuletzt aufgerufen am 31.08.2021).

1975 in Tokio.⁴³ Während Kwon in seinen Arbeiten von 1966 verschiedene Papierstücke zerriss und in diversen Rasterstrukturen aufeinanderklebte, entstanden seine in Seoul gezeigten Werke im umgekehrten Verfahren: Er drängte seine händischen Spuren durch übereinandergeleimte Papierschichten, die an furnierten Sperrholzplatten befestigt waren. Dabei durchzog der eingesetzte Leim die Lagen und weichte die oberen Schichten stark auf, sodass sie bei geringster Berührung rissen. Wie auch in 74-1 erkennbar, bearbeitet Kwon die aufgerichtete Bildplatte durch Drücken, Kratzen und Ziehen, und er lässt auf diese Weise Strukturen entstehen, legt untere Ebenen frei und bringt damit nuancierte hellere und dunklere Weißtöne hervor.⁴⁴

Das Papier transportiert diese haptisch-sinnliche Qualität der künstlerischen Bearbeitung auf das Bild. Laut Kee bringt dies eine Herausforderung für die Betrachtenden mit sich, da diese versucht sind, das Werk zu berühren.⁴⁵ Ebenso attestiert Bertazzoni Holwecks Bildern, diese würden dazu einladen, berührt zu werden, obwohl ihre Fragilität eindeutig dagegen spricht.⁴⁶ Ein weiterer Kritiker bescheinigt ihnen »im Optischen erfahrbare[n] haptische[n] [...] Werte« sowie aufgerufene »Tastempfindungen«.⁴⁷ Das Papier selbst, so der nächste Schritt, »kommt in seinem Charakter als Haut, als Membrane zur Geltung und kann von dieser seiner Besonderheit auf andere Oberflächenstruktu-

ren verweisen, auf Weiches, Hartes, Sprödes, Brüchiges, Rauhes, Glattes«.⁴⁸

Vom »Was« zum »Wie« malen

Vier Künstler, zwei damit verknüpfte Kunstbewegungen, zwei Dialoge – zusammenfassend lässt sich feststellen: So unterschiedlich die einzelnen Positionen auch sein mögen, es sind durchaus übergreifende Zielsetzungen erkennbar. Alle vier eint die experimentelle Beschäftigung mit dem Möglichkeitsspektrum eines ausgewählten Materials oder einer selbst auferlegten Technik.

Dabei stehen sich Piene, Ha, Kwon und Holweck zuvorderst im Ziel nahe, Malerei möglichst ohne die vermittelnde Praxis von Pinsel und Hand zu erkunden. Die radikale Zurücknahme der eigenen künstlerischen Malgestand zu ihren Zeiten – den 1950er-Jahren in Westdeutschland und Ende der 1960er-/Anfang der 1970er-Jahre in Korea – vor allem im Widerspruch zur gestischen Abstraktion des Informel, in dessen Umfeld die Künstler ihre eigenen Positionen entwickelten.⁴⁹

In der eigenen Beschränkung auf wenige bildkonstituierende Mittel, bei Kwon und Holweck das Papier, schafften es die hier besprochenen Künstler, aktiv die Grenzen von künstlerischen Medien und ihren Systematisierungen zu adressieren oder gar zu verschieben. Piene

43 Siehe dazu auch Lauren Hansons Beitrag, in der vorliegenden Publikation.

44 Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 69. Die unterste Schicht ist meist dunkel – entweder Packpapier-braun oder schwarz – bemalt.

45 Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 65.

46 Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 93.

47 Lorenz Dittmann, »Zum Werke Oskar Holwecks«, in: *Oskar Holweck. Arbeiten 1956–1994*, Ausst.-Kat. St. Ingbert 1995, zit. n. Bertazzoni 2004 (wie Anm. 25), S. 92.

48 Ebd.

49 Kee 2013 (wie Anm. 10), S. 122.

und Ha etwa überschritten intentional die Grenzziehung von Malerei und Skulptur. Auch die Betrachtung von Holweck und Kwon hat gezeigt, dass gerade die Techniken, mit denen das Papier in mannigfaltiger Art und Weise bearbeitet werden kann, plastische Effekte in die monochromen Bildflächen einbringen.

Schließlich konnten durch die genauen Beschreibungen der Produktionsverfahren und der so erzeugten Bilder einige Ambivalenzen verdeutlicht werden. Oftmals steht dabei die historische Diskursivierung dieser Künstler in Kontrast zu den tatsächlichen Herstellungsprozessen: So ist die Distanzierung von Hand und Leinwand durch das dazwischenliegende Raster wie in Pienes Fall oder mittels der repetitiven Bewegungsabläufe des Reißens wie bei Holweck und Kwon nicht mit einer völligen Distanzierung von einer körperlichen Arbeit zu verwechseln.

Zuletzt wurde dies deutlich in Holwecks

Übertragung der haptischen Qualitäten seiner Produktionsprozesse auf seine Bilder, die sich in den materiellen Spuren ablesen lässt. Offensichtlich wurde schließlich, dass bei den hier betrachteten Künstlern ein Bedeutungsgewinn in der Fokusverschiebung vom Bildsujet hin zu den Prozessen und Materialien erkennbar ist, das heißt, im Wechsel vom »Was« zum »Wie«. Für Künstler*innen wird ab dem Ende der 1950er-Jahren der Produktionsprozess gegenüber dem Resultat immer wichtiger, wenn nicht gleichberechtigt – eine Tendenz, die global in den darauffolgenden Jahrzehnten stetig zunimmt und zur intermedialen Vielfalt und Verquickung von Gattungen, Techniken und erweiterten Reflexionen der Kunst führt. Zurück bleibt die Einsicht, dass dies bereits erkennbar wird, wo die Materialien und Verfahren von experimentellen Ansätzen monochromer Malerei ins Blickfeld rücken. ●