

kamel
mennour 

kamel mennour
Paris 6
47 rue Saint-André des arts
6 rue du Pont de Lodi
Paris 8
28, avenue Matignon
London W1K 4HR
51 Brook Street
+331 56 24 03 63
www.kamelmennour.com

LEE UFAN
PRESSE / PRESS
(selection)



Exposition Rétrospective, à Metz, du Coréen Lee Ufan

CULTURE

A Metz, Lee Ufan dans ses éléments

Le Centre Pompidou offre une rétrospective à l'artiste coréen aux œuvres minimales, faussement simples

ARTS METZ

Première rétrospective de Lee Ufan en France depuis 1997: c'était au Jeu de paume, qui n'était pas alors consacré à la photographie. Depuis, l'artiste, né en Corée en 1936, a obtenu une reconnaissance internationale de premier plan: le Guggenheim de New York en 2011, la Biennale de Venise en 2007 et 2011. La part sculpturale de son travail a été présentée à Versailles en 2014. On a vu des peintures récentes en 2017 au Château La Coste et dans les galeries - Pace à New York, Kamel Mennour à Paris. Mais les occasions de voir ensemble sculptures et peintures ont été rares: à Arles en 2013, à Tours en 2017, chaque fois avec des créations conçues pour ces espaces.

L'exposition au Centre Pompidou-Metz est une œuvre en elle-même. L'artiste en a conçu la structure spatiale en quinze salles de formes et dimensions changeantes. Il a déterminé l'épaisseur des cloisons, qui est variable, et réglé jusqu'au bout l'intensité des éclairages, non moins variable. Bien qu'il n'y ait qu'une quarantaine d'œuvres, c'est aussi une autobiographie artistique. Elle est complète du point de vue des supports et des matériaux: acier

usiné, pierre brute, verre, coton, gravier, sable, toile et papier.

Elle est aussi complète parce qu'aucune des phases du travail, de 1968 à maintenant, n'y manque. Sa cohérence et sa continuité y apparaissent comme des évidences à mesure que l'on avance, quoique l'ordre chronologique ne soit pas la règle. Sans doute la démonstration est-elle d'autant plus convaincante pour cette raison: il revient au visiteur d'établir lui-même les correspondances entre les décennies et les techniques. Il doit être actif, conformément à la volonté de l'artiste, qui cherche à déclencher des émotions et des réflexions en plaçant le regardeur dans des situations auxquelles il ne s'attend pas. Qu'il y réussisse aujourd'hui encore, en dépit de sa grande notoriété, est l'indice d'une œuvre puissante.

Exemple, pris à ses débuts. En 1968, Lee Ufan participe à un panorama de l'art coréen au Musée national d'art moderne de Tokyo. La tendance générale est à des formes dérivées de l'expressionnisme abstrait, que la critique compare banalement à la calligraphie orientale. Lee Ufan accroche trois surfaces saturées de rose, rouge et orange ultravifs. Ayant perturbé la vision avec ces cou-



leurs, il perturbe l'interprétation en donnant pour titres *Paysage I, II, III*. Provocation, puisqu'il n'y a là rien d'une représentation du monde. Ce serait donc, se dit-on, une critique ironique des prétentions figuratives de la peinture. Mais ces couleurs stridentes sont aussi celles qu'ont mises à la mode l'op art et le pop art, Vasarely et Warhol, Soto et Raysse: couleurs faites pour la publicité, la consommation.

Une fonction critique

Faut-il en déduire que Lee Ufan s'en prend aux usages séducteurs de la couleur? Probablement. Mais, si le regard se laisse fasciner par l'une de ces surfaces, à quoi pense la mémoire? A un couchant, un désert, une tache de sang? Dans ce cas, paysage ne serait plus un titre paradoxal, et l'immersion dans la couleur susciterait des sensations personnelles.

On peut ainsi demeurer longtemps devant ces trois rectangles et rien ne serait plus faux que croire qu'il suffit d'un instant pour en prendre la mesure. Cet environnement, reconstitué par l'artiste parce que les toiles origi-

nelles ont été perdues, énonce la principale caractéristique de son œuvre: elle semble d'une absolue simplicité dans sa forme et sa réalisation et, pour peu que l'on s'y arrête, peut être éprouvée et comprise dans plusieurs sens.

La réduction des moyens y tient une fonction critique, comme dans le minimalisme. Placer au sol un long cylindre d'acier et un bloc de granit érodé par l'eau, ou un bloc de même origine et un carré du même métal, c'est signifier que le modelage, le marbre, le bronze et tout ce qui a fait l'histoire de la sculpture jusqu'au milieu du XX^e siècle n'est plus nécessaire et a beaucoup trop servi à d'inutiles monuments. C'est aussi signifier que l'industrie et la nature suffisent à s'approvisionner en formes remarquables, sans que l'artiste se mette à son tour à en fabriquer.

Lee Ufan a souvent dit combien la manie contemporaine de la productivité lui déplait. Donc il n'y participe pas. Cette interprétation ne tient cependant pas compte du titre que l'artiste attribue à ces juxtapositions, qui sont aussi parfois des superpositions, cylindre



sur pierre ou pierre sur plaque. Il les nomme *Relatum - Dialogue*. Il y a relation et même tension entre le volume exactement géométrique à la surface absolument lisse, chef-d'œuvre de rationalité technique, et la pierre à la surface accidentée et granuleuse et à la couleur changeante, chef-d'œuvre de hasard. Toute pièce de cette série fait s'affronter deux mondes et deux temporalités. Elle met à nu l'histoire de l'humanité prenant possession et détruisant la nature. Les *Relatum - Dialogue* relèvent d'une philosophie de l'histoire sous forme allégorique.

On n'en a pas encore fini avec la pluralité des réactions. En confrontant ainsi des produits des industries à des fragments de la nature, Lee Ufan tend à restaurer une perception plus proche, physique, tactile, de ces fragments, perception dont l'habitant des villes est de plus en plus coupé. On se retient difficilement d'éprouver le grain rugueux ou lisse des blocs et d'enfoncer les doigts entre les touffes de coton que Lee Ufan associe à l'acier en tiges et plaques, acier qui perce et coton qui essuie la plaie. On ne

Lee Ufan a souvent dit combien la manie contemporaine de la productivité lui déplaît. Donc il n'y participe pas

doit pas toucher ces œuvres, évidemment, mais l'interdit est ici particulièrement désagréable. Il est privation cruelle d'un sens, frustration physique : ce à quoi habitue – ou condamne – l'omniprésence du numérique et du virtuel, simulacres sans substance.

Autre expérience étrange et révélatrice, dans deux environnements où il faut marcher sur un sol de gravier blanc. Les pas font du bruit, le pied s'enfonce, un peu de poussière se lève : autant d'anomalies dans l'espace clinique du musée et autant de sensations que l'on ne prend d'ordinaire pas le temps d'éprouver. Dans l'un de ces environnements,

des pierres et des parois en papier de riz sont placées de façon à établir un espace sacré où il ne faut pas pénétrer. La suggestion d'un temple destiné à la contemplation réintroduit l'idée d'un culte qui ne serait pas celui de l'œuvre d'art, mais une forme de panthéisme des éléments premiers. Dans l'autre, la réactivation du sacré s'accomplit immédiatement parce qu'une peinture est posée au sol, au centre d'un rectangle de sable légèrement enfoncé dans le gravier. La peinture est en partie blanche, en partie couleur de terre. On ne sait si elle apparaît à la lumière après des siècles d'oubli ou si elle va disparaître. Enfouissement ou résurrection ? On se souvient alors du titre que Lee Ufan donne à l'exposition, « Habiter le temps ». Habiter : ni oublier ni subir. ■

PHILIPPE DAGEN

Lee Ufan. Habiter le temps.
Centre Pompidou-Metz, 1, parvis
des Droits-de-l'Homme, Metz
(57). Du mercredi au lundi de
10 heures à 18 heures, 19 heures
vendredi, samedi et dimanche.
Jusqu'au 30 septembre.



« Relatum - Existence », 2014
(acier, pierre, verre), de Lee Ufan.
GALLERY GALLERIE ART FACT, DILLERIOFFICE, PARIS, 2014



Exposition : à Metz, Lee Ufan dans ses éléments

Le Centre Pompidou offre une rétrospective à l'artiste coréen aux œuvres minimales, faussement simples.



« Relatum – Existence (2014), de Lee Ufan, acier, pierre et verre. COURTESY GARY TATINTSIAN GALLERY AND PACE GALLERY / ADAGP PARIS, 2018

Première rétrospective de Lee Ufan en France depuis 1997 : c'était au Jeu de paume, qui n'était pas alors consacré à la photographie. Depuis, l'artiste, né en Corée en 1936, a obtenu une reconnaissance internationale de premier plan : le Guggenheim de New York en 2011, la Biennale de Venise en 2007 et 2011. La part sculpturale de son travail a été présentée à Versailles en 2014. On a vu des peintures récentes en 2017 au Château La Coste et dans les galeries – Pace à New York, Kamel Mennour à Paris. Mais les occasions de voir ensemble sculptures et peintures ont été rares : à Arles en 2013, à Tours en 2017, chaque fois avec des créations conçues pour ces espaces.



L'exposition au Centre Pompidou-Metz est une œuvre en elle-même. L'artiste en a conçu la structure spatiale en quinze salles de formes et dimensions changeantes. Il a déterminé l'épaisseur des cloisons, qui est variable, et réglé jusqu'au bout l'intensité des éclairages, non moins variable. Bien qu'il n'y ait qu'une quarantaine d'œuvres, c'est aussi une autobiographie artistique. Elle est complète du point de vue des supports et des matériaux : acier usiné, pierre brute, verre, coton, gravier, sable, toile et papier.

Elle est aussi complète parce qu'aucune des phases du travail, de 1968 à maintenant, n'y manque. Sa cohérence et sa continuité y apparaissent comme des évidences à mesure que l'on avance, quoique l'ordre chronologique ne soit pas la règle. Sans doute la démonstration est-elle d'autant plus convaincante pour cette raison : il revient au visiteur d'établir lui-même les correspondances entre les décennies et les techniques. Il doit être actif, conformément à la volonté de l'artiste, qui cherche à déclencher des émotions et des réflexions en plaçant le regardeur dans des situations auxquelles il ne s'attend pas. Qu'il y réussisse aujourd'hui encore, en dépit de sa grande notoriété, est l'indice d'une œuvre puissante.

Exemple, pris à ses débuts. En 1968, Lee Ufan participe à un panorama de l'art coréen au Musée national d'art moderne de Tokyo. La tendance générale est à des formes dérivées de l'expressionnisme abstrait, que la critique compare banalement à la calligraphie orientale. Lee Ufan accroche trois surfaces saturées de rose, rouge et orange ultravifs. Ayant perturbé la vision avec ces couleurs, il perturbe l'interprétation en donnant pour titres *Paysage I*, *II*, *III*. Provocation, puisqu'il n'y a là rien d'une représentation du monde. Ce serait donc, se dit-on, une critique ironique des prétentions figuratives de la peinture. Mais ces couleurs stridentes sont aussi celles qu'ont mises à la mode l'op art et le pop art, Vasarely et Warhol, Soto et Raysse : couleurs faites pour la publicité, la consommation.

Une fonction critique

Faut-il en déduire que Lee Ufan s'en prend aux usages séducteurs de la couleur ? Probablement. Mais, si le regard se laisse fasciner par l'une de ces surfaces, à quoi pense la mémoire ? A un couchant, un désert, une tache de sang ? Dans ce cas, paysage ne serait plus un titre paradoxal, et l'immersion dans la couleur susciterait des sensations personnelles.

On peut ainsi demeurer longtemps devant ces trois rectangles et rien ne serait plus faux que croire qu'il suffit d'un instant pour en prendre la mesure. Cet environnement, reconstitué par l'artiste parce que les toiles originelles ont été perdues, énonce la principale caractéristique de son œuvre : elle semble d'une absolue simplicité dans sa forme et sa réalisation et, pour peu que l'on s'y arrête, peut être éprouvée et comprise dans plusieurs sens.

La réduction des moyens y tient une fonction critique, comme dans le minimalisme. Placer au sol un long cylindre d'acier et un bloc de granit érodé par l'eau, ou un bloc de même origine et un carré du même métal, c'est signifier que le modelage, le marbre, le bronze et tout ce qui a fait l'histoire de la sculpture jusqu'au milieu du XX^e siècle n'est plus nécessaire et a beaucoup trop servi à d'inutiles monuments. C'est aussi signifier que l'industrie et la nature suffisent à s'approvisionner en formes remarquables, sans que l'artiste se mette à son tour à en fabriquer.

Lee Ufan a souvent dit combien la manie contemporaine de la productivité lui déplaît. Donc il n'y participe pas

Lee Ufan a souvent dit combien la manie contemporaine de la productivité lui déplaît. Donc il n'y participe pas. Cette interprétation ne tient cependant pas compte du titre que l'artiste attribue à ces juxtapositions, qui sont aussi parfois des superpositions, cylindre sur pierre ou pierre sur plaque. Il les nomme *Relatum – Dialogue*. Il y a relation et même tension entre le volume exactement géométrique à la surface absolument lisse, chef-d'œuvre de rationalité technique, et la pierre à la surface accidentée et granuleuse et à la couleur changeante, chef-d'œuvre de hasard. Toute pièce de cette série fait s'affronter deux mondes et deux temporalités. Elle met à nu l'histoire de l'humanité prenant possession et détruisant la nature. Les *Relatum – Dialogue* relèvent d'une philosophie de l'histoire sous forme allégorique.

On n'en a pas encore fini avec la pluralité des réactions. En confrontant ainsi des produits des industries à des fragments de la nature, Lee Ufan tend à restaurer une perception plus proche, physique, tactile, de ces fragments, perception dont l'habitant des villes est de plus en plus coupé. On se retient difficilement d'éprouver le grain rugueux ou lisse des blocs et d'enfoncer les doigts entre les touffes de coton que Lee Ufan associe à l'acier en tiges et plaques, acier qui perce et coton qui essuie la plaie. On ne doit pas toucher ces œuvres, évidemment, mais l'interdit est ici particulièrement désagréable. Il est privation cruelle d'un sens, frustration physique : ce à quoi habitue – ou condamne – l'omniprésence du numérique et du virtuel, simulacres sans substance.

L

Autre expérience étrange et révélatrice, dans deux environnements où il faut marcher sur un sol de gravier blanc. Les pas font du bruit, le pied s'enfonce, un peu de poussière se lève : autant d'anomalies dans l'espace clinique du musée et autant de sensations que l'on ne prend d'ordinaire pas le temps d'éprouver. Dans l'un de ces environnements, des pierres et des parois en papier de riz sont placées de façon à établir un espace sacré où il ne faut pas pénétrer. La suggestion d'un temple destiné à la contemplation réintroduit l'idée d'un culte qui ne serait pas celui de l'œuvre d'art, mais une forme de panthéisme des éléments premiers. Dans l'autre, la réactivation du sacré s'accomplit immédiatement parce qu'une peinture est posée au sol, au centre d'un rectangle de sable légèrement enfoncé dans le gravier. La peinture est en partie blanche, en partie couleur de terre. On ne sait si elle apparaît à la lumière après des siècles d'oubli ou si elle va disparaître. Enfouissement ou résurrection ? On se souvient alors du titre que Lee Ufan donne à l'exposition, « Habiter le temps ». Habiter : ni oublier ni subir.

« Lee Ufan. Habiter le temps ». Centre Pompidou-Metz, 1, parvis des Droits-de-l'Homme, Metz (Moselle). Du mercredi au lundi de 10 heures à 18 heures, 19 heures vendredi, samedi et dimanche. Jusqu'au 30 septembre.



Date : 27/02/2019
Heure : 13:25:06

agenda.germainpire.info
Pays : France
Dynamisme : 0



Page 1/4

[Visualiser l'article](#)

Vernissage de Lee Ufan "Habiter le temps"

Centre Pompidou-Metz, Galerie 1
Du 27 février au 30 septembre 2019

Le Centre Pompidou-Metz présente une exposition monographique consacrée à Lee Ufan, dessinant un parcours au sein de son œuvre depuis les premières réalisations de la fin des années 1960 jusqu'aux créations les plus récentes. L'exposition s'attache à montrer la manière dont le vocabulaire de l'artiste a évolué et s'est transformé depuis plus de cinq décennies, transmettant une vision et une définition de l'art propre à l'artiste. À la célèbre formule de Frank Stella érigée en définition du minimalisme : « Ce que vous voyez est ce que vous voyez », Lee Ufan préfère « Ce qu'il y a à voir est ce que vous ne voyez pas. ». Les œuvres de cet artiste à la fois peintre, sculpteur, poète, philosophe, créateur d'environnements, agissent comme autant de révélateurs. Elles attirent l'attention sur le vide, la tension créée par les zones vierges de la toile, ou bien sur la distance entre deux éléments d'une sculpture, sur la position du spectateur, sur les reflets et les ombres : tout ce que nous n'avions pas vu au premier regard, et qui pourtant est là, participe de l'œuvre d'art.

Né en 1936 dans une Corée alors sous domination japonaise, l'éducation traditionnelle et confucéenne que Lee Ufan reçoit marque profondément l'artiste qu'il va devenir. Depuis les années 1960, Lee Ufan cherche l'équilibre entre ses racines coréennes et ses attaches au Japon, où il étudie et travaille, puis celles qu'il lie avec l'Occident - il participe dès 1971 à la Biennale de Paris.

À la croisée de ces trois cultures, le travail de Lee Ufan se veut universel et immédiat. Immédiat dans le sens où le langage n'est pas requis : Lee Ufan raconte volontiers qu'il commença à créer ses premières œuvres alors qu'il souhaitait étudier la littérature et la philosophie au Japon, mais qu'il ne maîtrisait pas la langue. Il décida alors de s'exprimer visuellement, sans passer par le langage ni par la figuration, mais par des gestes sensibles et par les « rencontres » qu'il provoque : rencontre entre un matériau naturel et un matériau industriel par exemple, dans sa célèbre série de sculptures Relatum. Il formule ainsi dès la fin des années 1960, dans la mouvance Mono-Ha (l'École des choses en japonais), une nouvelle définition de l'art, loin des codes occidentaux.

Créant des ponts entre la réflexion philosophique et les arts visuels, ses œuvres se présentent comme autant d'expériences à vivre. Si ses sculptures et environnements jouent avec l'espace, ses peintures interagissent davantage avec le temps. Lee Ufan cherche toujours à apprivoiser l'infini et à « habiter le temps ».

Chacune des œuvres de l'artiste a la puissance d'un aphorisme et traduit visuellement et physiquement des principes philosophiques d'une simplicité déconcertante, loin de toute figuration. Autour de ses grands thèmes de prédilection que sont les relations entre les choses et l'espace qui les environne, entre le plein et le vide, mais aussi le dialogue entre le faire et le non-faire, l'exposition propose une déambulation-méditation où s'incarne sa conception très personnelle de l'art contemporain.

Constituée d'œuvres historiques souvent méconnues, parfois reconstituées pour l'occasion (Nous découvrirons ainsi pour la première fois en France les peintures Landscape I, II, III, que Lee Ufan a montré lors de l'exposition Contemporary Korean Painting au Musée national d'Art moderne de Tokyo en 1968, ou encore une installation inédite de coton et de fer conçue pour le Forum du Centre Pompidou-Metz), le parcours permet d'appréhender les phases successives ou concomitantes du travail de Lee Ufan à travers des œuvres charnières dans la réflexion de l'artiste. Il se termine par une chambre de méditation. Lee Ufan avait déjà choisi de clore le parcours du visiteur de son musée à Naoshima au Japon par une cellule de méditation, de manière à laisser le visiteur prolonger mentalement sa visite.

Pour accompagner cette expérience, le compositeur Ryuichi Sakamoto a composé une bande-son pour l'exposition, en résonance avec les matériaux, la poésie et la philosophie du travail de Lee Ufan.

Lee Ufan vit et travaille essentiellement entre Paris et Kamakura au Japon. Son travail a fait l'objet de présentations dans le monde entier au sein d'institutions telles que le Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, le Guggenheim Museum de New York, le Jeu de Paume à Paris et le Château de Versailles, le

Date : 27/02/2019
Heure : 13:25:06



agenda.germainpire.info
Pays : France
Dynamisme : 0



Page 2/4

[Visualiser l'article](#)

Kunstmuseum de Bonn et le Städel Museum de Francfort, ou encore le National Museum of Contemporary Art de Séoul ; ainsi que dans le cadre de nombreuses manifestations artistiques telles que les Biennales de Venise (2007, 2011), de Gwangju en Corée du Sud (2000, 2006), de Shanghai (2000), de Sydney (1976), de São Paulo (1973) et de Paris (1971). En 2014 et en 2017, l'oeuvre de Lee Ufan a été présentée au Centre Pompidou-Metz dans le cadre des expositions Formes Simples et Japonorama. Nouveau regard sur la création contemporaine. Ryuichi Sakamoto s'est également produit en concert au Centre Pompidou-Metz dans le cadre des « 10 Evenings » de la Saison Japonaise en 2017.

Lee Ufan ouvrira prochainement une fondation à Arles dans l'ancien hôtel Vernon, une bâtisse du XVIIe siècle située près des arènes d'Arles, dans laquelle l'artiste a invité son ami architecte Tadao Ando à intervenir.

« J'aurais voulu m'installer aux Etats-Unis, dans les années 1960, déclare Lee Ufan, mais comme le hasard a fait que je suis à Paris depuis les années 1970, mes œuvres et réflexions ont été influencées par l'art classique, notamment par le Musée du Louvre. Cela m'a persuadé de m'installer en France. » Et pourquoi Arles ? « J'ai connu la ville grâce à Actes Sud lors de la publication de mon livre Monographie, et cette ville romaine pleine d'histoire m'a permis de renouveler mes pensées », répond-il. « (L'hôtel Vernon) est très bien placé, près des arènes, en plein dans les ruines de la civilisation romaine. C'est un lieu habité par la même famille depuis plusieurs générations, ce qui m'a donné aussi une bonne impression du temps. Et le dialogue entre mon travail et ces fragments de ruines m'inspirent. Je ne voulais pas du tout d'un nouveau bâtiment. » Il ajoute ce qui, à ses yeux, est loin d'être une simple anecdote : « Les compagnons charpentiers ont laissé des dates sur les poutres de la toiture. Celles-ci nous font savoir que c'est sept ans avant la mort de Louis XIV que fut posée la poutre maîtresse. » Il se trouve qu'en 2014, Lee Ufan a été l'artiste invité au Château de Versailles, chez ce même monarque.

(Propos recueillis par Philippe Dagen pour Le Monde, publiés le 16 février 2018).

Commissaire : Jean-Marie Gallais, responsable du pôle programmation du Centre Pompidou-Metz L'Exposition Lee Ufan. Habiter le temps a été conçue par le Centre Pompidou-Metz et co-produite en partenariat avec la galerie [kamel mennour](#). Elle a été réalisée avec le soutien exceptionnel de la Paradise Cultural Foundation, Corée du Sud.

« Je suis hostile à l'industrialisation illimitée, au consumérisme de masse résultant d'un productivisme effréné. Je suis opposé à ce que les hommes veuillent former le monde selon l'image qu'ils s'en font. Par conséquent, si contradictoire que cela puisse paraître, je crée dans le but de ne pas créer. » (Lee Ufan, Tension précaire, op.cit., p.197)

Lee Ufan naît en 1936 au sud de la Corée, dans une famille imprégnée d'une morale stricte aux idéaux confucéens. Sa famille appartient à une communauté refusant l'occupation japonaise et se montrant critique face aux évolutions modernes. Bien qu'il fréquente une école d'art, son éducation le mène d'abord vers la littérature et la poésie. Mais lorsqu'il souhaite intégrer le département de littérature à l'université, son attitude rebelle l'en empêche et il s'inscrit dans celui dédié aux Beaux-Arts en 1956. Le milieu au sein duquel Lee Ufan évolue alors dénigre l'expression artistique et le métier d'artiste. L'art, selon le maître Dong-Cho dont les principes sont connus de Lee Ufan, n'est qu'une distraction. Ces positions radicales occasionnent un conflit intérieur chez Lee Ufan, qui explique : « Lorsque j'essaie de vivre en tant que Coréen, ma vie créatrice s'appauvrit et, si je tente de vivre en tant qu'artiste, je m'éloigne des Coréens » (Lee Ufan, Tension précaire, cat. d'exposition, Chapelle Saint-Laurent - Le Capitole, Arles, du 1er juillet au 22 septembre 2013, Paris, Actes Sud, 2013, p.132). Face à ce dilemme, il cherchera à trouver un équilibre en prenant à rebours la pratique artistique, afin d'atteindre un langage universel non auto-référencé, un « au-delà » de l'art, une pratique de l'humilité où l'artiste disparaît derrière son œuvre.

Le départ de Lee Ufan pour le Japon, après sa première année à l'université, est une étape importante dans la construction de son identité. Il rejoint son oncle et va y apprendre le japonais et suivre des cours de philosophie contemporaine à partir de 1957. Pour subvenir à ses besoins et pour participer au mouvement pour la réunification de la Corée, dans lequel il s'engage à cette période, Lee Ufan vend des peintures

Date : 27/02/2019
Heure : 13:25:06



agenda.germainpire.info
Pays : France
Dynamisme : 0



Page 3/4

[Visualiser l'article](#)

figuratives, sans toutefois envisager une carrière artistique. Pourtant, son investissement dans le militantisme politique et ses espérances quant à la potentielle réunification de la Corée finissent par se tarir. Lee Ufan cherche alors refuge dans la pratique artistique, mêlée à une lecture phénoménologique de l'existence inspirée de ses lectures de philosophes occidentaux, notamment de l'analyse de la perception par Maurice Merleau-Ponty, mais aussi les écrits d'Heidegger ou Foucault.

Traditionnellement, la perception est définie comme l'activité de l'esprit par laquelle un sujet prend conscience d'objets et de propriétés présents dans son environnement, sur le fondement d'informations délivrées par les sens. Maurice Merleau-Ponty s'est attaché à montrer dans *La structure du comportement* (1942) et *Phénoménologie de la perception* (1945) que l'idée de perception est entachée d'un certain nombre de préjugés qui masquent la vérité. S'intéressant à une « conscience en train d'apprendre », le philosophe recuse à la fois l'« empirisme » qui échoue car nous ne pouvons chercher quelque chose dont nous ne connaîtrions rien et l'« intellectualisme » parce qu'à l'inverse nous avons besoin aussi d'ignorer ce que nous cherchons. Lee Ufan y voit un écho direct à ses recherches d'alors pour renouveler le langage de l'art.

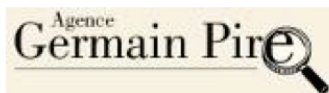
La phénoménologie est en effet fondatrice dans la naissance du mouvement Mono-ha au Japon en 1968, dont Lee Ufan est l'un des principaux théoriciens et représentants. Cette « Ecole des choses » sonde les relations qui naissent de la rencontre entre des éléments naturels et industriels, sur lesquels les artistes n'interviennent presque pas, dans des installations éphémères au vocabulaire ascétique. Mono-ha établit des connexions entre l'art et la philosophie, dans un esprit anticonsumériste. On trouve dans le travail de Lee Ufan, jusqu'aux œuvres les plus récentes, ce parti pris d'économiser le geste pour critiquer l'hyper productivité et la saturation des images de la société et du monde de l'art contemporains.

De ce parti pris naît l'un des concepts majeurs de son travail qui sera mis en lumière au Centre Pompidou-Metz, celui du non-agir, du non-peint et du non-sculpté, pour accueillir le « monde tel qu'il est » (Lee Ufan, cat. d'exposition au Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole, op.cit., p.12). Dans la philosophie orientale, le non-agir, soit le fait d'agir sans agir, et le vide ont une valeur bien plus positive que dans l'anthropocentrisme occidental. Lee Ufan mêle cette philosophie à la lecture du monde que peut proposer Merleau-Ponty dans sa « philosophie de l'ambivalence », dans laquelle Lee Ufan trouve des résonances avec son parcours de jeunesse entre la Corée et le Japon.

Les premières œuvres de Lee Ufan dans la seconde partie des années 1960 consistent en de simples gestes de mises en espace et en relation de matériaux face à un spectateur, ou bien de points et de lignes sur ses toiles. Très attentif au contexte de présentation, Lee Ufan part du principe que « la réalisation d'une œuvre n'est pas seulement l'exposition de [s]es idées ; elle s'accompagne de vibrations intimes avec le moment et le lieu, qui font sa richesse et son intérêt. » (Lee Ufan, *Ecrits*, traduits du japonais par Anne Gossot, s.l., s.n., n.d., p.3) et que ses œuvres, « plutôt que des objets à voir, sont une invitation à engager une expérience de l'environnement immédiat, émotionnel, et du moment qui en émane. » (Lee Ufan, *Tension précaire*, cat. d'exposition, Chapelle Saint-Laurent - Le Capitole, Arles, du 1er juillet au 22 septembre 2013, Paris, Actes Sud, 2013, p.198).

À partir de la fin des années 1960, la carrière artistique de Lee Ufan se déploie en effet entre la Corée, le Japon et l'Occident, particulièrement l'Allemagne et la France, où il expose dès 1971. Lee Ufan explique que l'Occident le réduit souvent à ses origines asiatiques et que « c'est de cet état de fait qu'est né son intérêt pour le potentiel de l'individu et pour l'universalité ». Ce sont également les barrières linguistiques, d'abord entre le coréen et le japonais, puis entre ces deux langues et le français, l'anglais ou l'allemand, qui ont orienté le sens artistique de Lee Ufan, qui considère que ses tableaux sont plus proches de l'écriture que de la peinture, pour « concevoir le monde au delà des limites d'une langue [...] un monde a-linguistique. »

Lee Ufan développe ensuite sa pensée au fil des expositions, faisant évoluer ses gestes d'une série à l'autre, glissant toujours aussi allègrement entre la peinture, la sculpture ou l'installation. L'exposition du Centre Pompidou-Metz dresse un portrait par les œuvres de cet artiste qui s'efforce à travers ses créations, de considérer l'art comme un moyen d'appréhender notre rapport au monde. L'œuvre de Lee Ufan est une invitation à ralentir, à quitter le monde du déferlement des images et de la représentation, pour se recentrer



Date : 27/02/2019
Heure : 13:25:06

agenda.germainpire.info
Pays : France
Dynamisme : 0

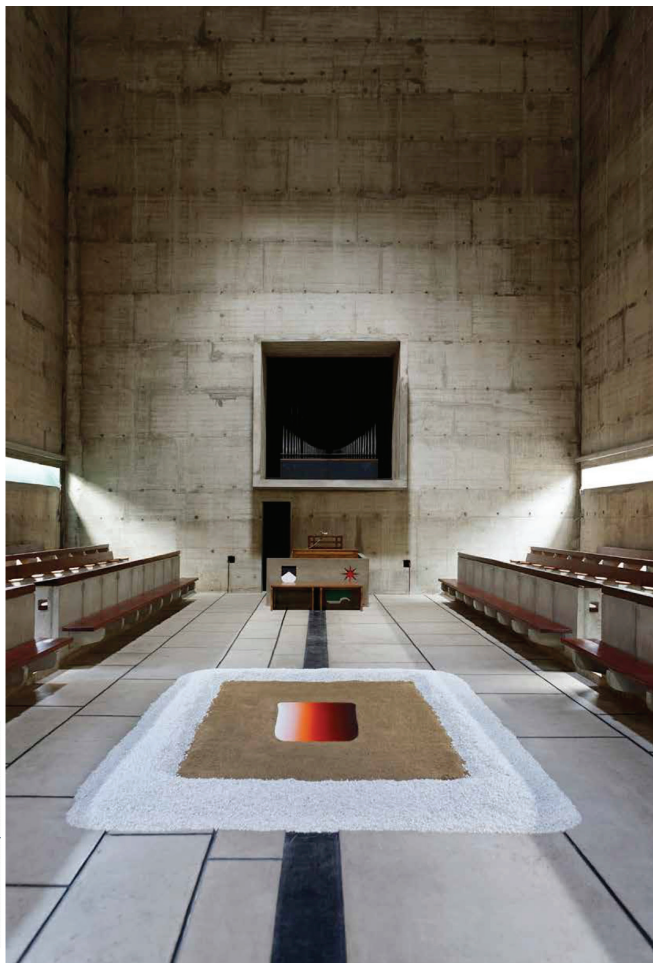


Page 4/4

[Visualiser l'article](#)

sur la perception. Un chemin de méditation qui peut autant partir d'un détail insignifiant comme de l'infini : « Ce n'est pas l'univers qui est infini, c'est l'infini qui est l'univers. » rappelle l'artiste.





Exposition Lee Ufan, Couvent de la Tourette, France, 2017. Photo: Lee Ufan. Photo: Lee Ufan. Photo: Lee Ufan. Photo: Lee Ufan. Photo: Lee Ufan.

A TRUE UNIVERSE

Lee Ufan,
the passage of time

TEXT ANNA SANSOM

21

Le Couvent de la Tourette – a monastery designed by Le Corbusier, 30 km northwest of Lyon, in the 1950s – is emblematic of the Swiss architect's Brutalist, geometric rigidity. Built for the Dominican Order, it became one of France's historical monuments in 2011 and received UNESCO world heritage status in 2016. For the Biennale de Lyon, the South Korean artist Lee Ufan was invited to stage a show in various parts of the monastery, including the refectory and chapel.

LEE UFAN

'I met Le Corbusier here,' says Lee, 81, who lives in Japan and Paris. 'I was stunned. He refused warmth and beauty, using inhuman concrete. I struggled against this wild architecture. My idea was to react on the space, which was given to me by Le Corbusier.'

Lee visited the countryside monastery for the first time in April. Then Friar Marc Chauveau from the monastery visited Lee three times in his Paris studio, showing him plans and photographs to help Lee conceive his exhibition. Indeed, it was Chauveau's initiative to ask contemporary artists, from François Morelet in 2009 to Anish Kapoor in 2015, to exhibit in the monastery. Lee also spent eight days there at the beginning of September, to create six site-specific installations and to hang his paintings.

His aim was to create an interstice, or dialogue, by responding to the concrete's coldness with something warmer, working on contrasts between different materials and forms. 'I tried to make something that appeared as if it had always been here and remained ambiguous,' says Lee. 'I reflected on the character of each space and that gave me the motifs for this exhibition. I wanted something soft.' Creating a 'room within a room', he carpeted the floor of one room with sheets of slate, associating the naturalness of slate with the artificiality of concrete. 'Concrete is symbolic of industrial society while slate has a primitive side,' says Lee.

Relatum - Dwelling, 2017
Photo © Jean-Philippe Simard



22



Exhibition view, Au-delà des souvenirs / Couvent de la Tourrette, Enxès, France, September 2017
Photo: architecte/artist/monieur
Courtesy the artist and gallery monieur Paris/London



Relatum - Home, 2017
Photo © Marc Chauveau



Relatum, 2017
Photo © Jean-Philippe Simard

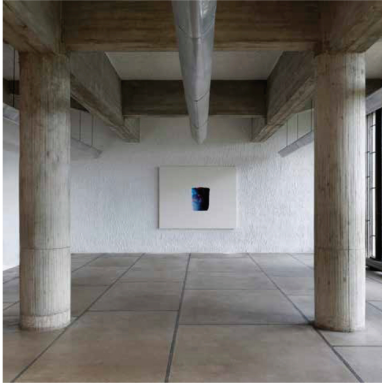
23

In another room, Lee dressed the walls and windows with rolls of white paper to act as translucent paravents. He introduced other rolls as columns and put a brown carpet on the floor. 'Since the 1960s, I haven't used paper much, but this material has stayed in my mind,' explains Lee. 'I reflected on emphasising the ground and the walls and the typology of the space,' he says. In a third room, he extended paper around four columns to create an intimate bedroom installation with a door-shaped entrance.



Relatum - Room, 2017
Photo © Jean-Philippe Simard

LEE UFAN



Diologue, 2017
Photo © Jean-Philippe Simard

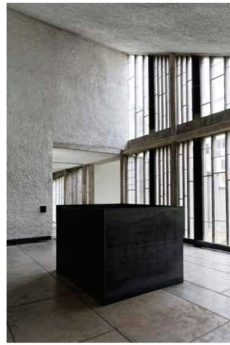
In the refectory overlooking the surrounding fields, Lee adorned a wall with a painting: a vibrant blue rectangle, with curved edges, interspersed with purples and burnt reds, on a white background. Lee, known for painting monochromatic shapes on the 'unpainted space' of a white canvas, reintroduced bright colours in 2013. 'The refectory is a splendid place where you can admire the blue sky and the clouds, and those images inspired the painting,' observes Lee, who also installed a painting featuring a black gestural outline on a white canvas in a sparsely furnished room.

Meanwhile, in the chapel, Lee reflected on the question of evoking history. On the ground, he has created a sculpture with white gravel encasing brown earth, a painting with white to dark red gradations on top of it. 'I wanted to make something that resembled a ruin or an archaeological site from the Roman era or the Renaissance,' says Lee, whose palette echoes the dark red pews and stone walls. 'It wasn't really about creating something but about resuscitating something that had existed before.'

Born in a rural area in South Korea during Japanese colonial rule, Lee moved to Japan in his early twenties. After studying philosophy at Nihon University in Tokyo, he contributed to the Japanese movement Mono-ha (School of Things, 1968-1971) as a theoretician and artist. Like the Arte Povera movement, when Italian artists began employing modest materials, Mono-ha endeavoured to establish a new foundation for art. The work that attracted Lee to Mono-ha was *Phase - Mother Earth* (1968) by Sekine Nobuo - a cylindrical hole dug into the ground that had a cylindrical sculpture, made using the excavated earth, next to it. Exhibited in a park in Kobe, it resonated with the Land Art movement in the US. Shortly after, Lee's essay about it, *Beyond Being and Nothingness: On Sekine Nobuo*, and his next essay, *In Search of Encounter* (about how artists should foster an encounter between a viewer and the world), were critical in shaping the ideas that Lee would expound in his own artworks. As Lee once said, 'Art should not involve itself with man's universe but with the essence of the true universe that includes man.'

In the 1970s, Lee began titling all his three-dimensional works *Relatum*, conveying their relationship to the universe, and began juxtaposing iron plates, a symbol of industrial society, with stone, a symbol of nature.

Stones have intrigued him since childhood. 'As a child, I would lie down among the stones on the bank when I was tired of swimming in the river, I and the stones would become one with the sky,' Lee wrote in a catalogue text for his exhibition at the Château de Versailles in 2014. In Versailles's baroque, landscape gardens designed by André Le Nôtre in the 17th century, Lee placed massive, age-old French stones next to large iron plates. A steel arch that was supported at each side by natural boulders, with a long metal mirror - a pathway - underneath, was installed in front of the palace's facade. 'I have always wanted to create an arch-shaped work, like a rainbow standing above a big road, and walk through it,' Lee wrote about his minimalist piece, which managed to chime with the grandeur of Versailles.



Relatum - Room, Tomb, 2017
Photo © Jean-Philippe Simard



Relatum - The Arch of Versailles, 2014
Shiny steel and 2 stones
1113 x 1500 x 3000 cm

View of the exhibition, Lee Ufan Versailles / Château de Versailles / 2014
Photo: Fabrice Dumas / Courtesy the artist, Kamel mennouni, Paris/London and Pace, New York

25

— LEE UFAN

Exhibition view, *Pressentiment* / CCC OD, Tours / 2017
Photo © Françoise Fernandez - CCC OD Tours



26



Reborn - The Arch of Versailles, 2014
Stainless steel and 2 stones
1113 x 1600 x 300 cm
Exposed in the exhibition, Lee Ufan - Versailles /
Château de Versailles / 2014
Photo: Fabrice Issaly / Courtesy the artist,
Samuel Memour, Paris/London and Pace, New York

Revisiting *The Arch of Versailles*, Lee inserted a steel archway into a fourth space, creating a tunnel. The 'mineral garden' room fascinated with five stones that projected shadows painted onto the ground, while real shadows cast from artificial light created a second set of silhouettes. In the last room, the flame of a candle on a mount of earth provided a faint light source, recalling a funeral tomb or distant civilisation.

'What I'm after is [to generate] an experience through your perception and to evoke something different from what we see in the world normally - something original, poetic and transcendental,' Lee concludes.



27

Exhibition view, *Pressentiment* / CCC OD, Tours / 2017
Photo © Françoise Fernandez - CCC OD Tours



Portrait of Lee Ufan at his exhibition, *Pressentiment* / CCC OD, Tours / 2017
Photo: Fabrice Issaly

Over the last five decades, Lee has exhibited widely. And in 2010, the Japanese architect 'Tadao Ando' completed a semi-subterranean museum dedicated to his friend's work on the Japanese island of Naoshima. France has also strongly championed the work of its adopted artist. Besides his exhibition in Couvent de la Tourette, Lee was the focus of another show, *Pressentiment*, at the CCC OD (centre de création contemporaine oliver debré) in Tours, centre-west France, which ran until the 12 November. Here, Lee explored familiar themes through a sequence of six room-installations in a black gallery. Conceived especially for the space, the meditative show was concerned with obscurity, light and shadow, space and matter, emptiness and presence. 'I could have asked the museum to paint the space white but it's not in my Asian character to do that,' said Lee.

The metaphysical austerity of Lee's oeuvre came to the fore in this sober ambience. In one dark room, the sole presence was that of a white canvas with unctuous paint having a tonal gradation from white to grey in its centre. In a second space, a large black stone stared at an empty white canvas - an ancestral presence of the earth observing a man-made construction. Metaphorically, the piece demonstrated the passage of time, something that Lee is preoccupied with. In a third room, a small black gesture had been painted onto a white canvas laid onto a platform on the ground - a work that exuded simplicity and purity.



Exhibition view, *Pressentiment* / CCC OD, Tours / 2017
Photo © Françoise Fernandez - CCC OD Tours

Beyond Memories - Lee Ufan at La Corbusier, Couvent de la Tourette, near Lyon, France, until 20 December 2017, biennalede lyon.com/expos-associees/le-couvent-de-la-tourette.html

Pressentiment, CCC OD in Tours, France, cccod.fr

Lee Ufan: Untouched Space by Okyung Chae-Duporge is published by Éditions Cercle de l'Art, cercledart.com

STUDIOLEEUFAN.ORG



Biennale de Lyon : l'artiste Lee Ufan affronte Le Corbusier

Invité à exposer au couvent de La Tourette, célèbre bâtisse du maître du béton, l'artiste coréen introduit des touches de vie et de fragilité dans cette architecture rigoureuse.

LE MONDE



Inviter des artistes contemporains dans des monuments historiques est depuis longtemps habituel. C'est ainsi qu'à l'initiative de la communauté de dominicains qui l'occupe, le couvent Sainte-Marie de La Tourette, célèbre œuvre de Le Corbusier (1887-1965), a reçu depuis 2009 François Morellet, Anne et Patrick Poirier, Philippe Favier ou encore Anish Kapoor.

Cette année, c'est à Lee Ufan, peintre et sculpteur très recherché des collectionneurs et des musées, qu'il revient de se confronter au lieu, situé à Eveux, non loin de Lyon. Né en 1936 dans une Corée alors occupée par le Japon, l'artiste vit principalement près de Tokyo mais n'en a pas moins un atelier à Paris où, discrètement, il vient peindre sans en rien dire. Pendant que ses œuvres s'exposent à la Pace Gallery de New York ou de Hongkong, chez Kamel Mennour, à Paris, ou au musée Guggenheim, à New York, il aime à passer inaperçu dans le quartier du Nord parisien où il a ses habitudes.



C'est dans cet atelier, parmi ses toiles les plus récentes, éblouissantes de rouges et de bleus intenses, qu'il s'explique sur sa présence à La Tourette. Il s'explique et ne raconte pas, parce qu'il ne voulait pas rester dans la neutralité : avant de se décider, il s'est rendu au couvent et l'a affronté. Dès ses premiers mots, son malaise est perceptible : « *Une construction à l'allure sauvage en béton bien massif, se dressant sur le versant d'une colline.* » De toutes les réalisations de Le Corbusier, celle-ci, dit-il, est « *particulièrement brute, impitoyable, violente* ».

Interstices, décalages et vibration

On lui fait remarquer qu'il s'agit d'un couvent dominicain et que cet ordre est réputé strict et peu enclin aux plaisirs. La remarque ne l'arrête pas. « *C'est un lieu de religion, bien sûr, mais ce lieu refuse de traiter les frères comme des hommes. Il les traite comme des prisonniers. Comme le symbolisent les petites cellules d'aspect minéral, tous les espaces du couvent repoussent avec force ce qui serait de l'ordre de l'opulence, de l'hédonisme, de la liberté ou de la magnificence. Ils terrassent plutôt les êtres humains et leur font prendre conscience de leur petitesse et de leur insignifiance, ressemblant à celle de prisonniers face à l'absolu.* »

Naturellement, l'artiste connaissait de très longue date l'œuvre de l'architecte suisse, qui a dessiné le projet du Musée d'art occidental de Tokyo et a eu de nombreux disciples parmi les architectes japonais. L'un d'eux, Tadao Ando, est très proche de Lee Ufan. Ils ont parlé de Le Corbusier à l'occasion du projet de La Tourette. « *Tadao m'a conseillé de ne pas dire des choses très dures contre Le Corbusier, pour ne pas me faire d'ennemis.* » Conseil resté sans effet : « *Sa conception est très autoritaire, sans chaleur. Hautaine et autoritaire. Il veut affirmer sa grandeur, une grandeur qui le sépare du reste des hommes. Moi, quand je pense aux hommes, je pense à des êtres normaux. Je ne cherche pas à les abattre, mais à les conduire à la réflexion et à la sensibilité.* »

Dans ces conditions, celles d'une lutte entre des conceptions de la création incompatibles, comment Lee Ufan a-t-il procédé ? En comprenant immédiatement que l'endroit n'est pas de ceux où l'on vient avec des peintures et des sculptures déjà faites pour les disposer au mieux – « *C'est la seule manière de résister à ce lieu si particulier* » –, affirme-t-il.

En déterminant ensuite les lieux où il lui semblait possible d'intervenir. « *Tout ce à quoi je peux toucher est très minime par rapport à l'ensemble du bâtiment. Il y a des parties où je ne peux rien faire. C'était vraiment difficile. J'ai modifié plusieurs fois mon concept. Je me suis cassé la tête.* » Il le dit en souriant, mais ce n'est pas une coquetterie. La Tourette, pour Lee Ufan, n'a pas été une invitation flatteuse, mais une épreuve. Plutôt que d'œuvres ou d'interventions, il préfère parler d'interstices, de décalages et de vibrations.

Sur une prairie pentue, il a couvert l'herbe d'ardoises, elles-mêmes sous une vaste plaque de métal supportée par une pierre. Lee Ufan compare cet espace bas et étroit ainsi abrité sous la tôle à une habitation animale, « *un espace très primitif* », mais où il y aurait de la vie. A l'intérieur, dans une pièce entièrement de béton, il a construit une autre pièce, plus petite, « *plus accueillante* », en utilisant du papier coréen fin et translucide.

La couleur autrement

Fragile et éphémère aussi : l'aménagement voulu par Lee Ufan ne dure que quelques semaines et annonce, par sa matière même, son inéluctable disparition. Leçon de modestie adressée au héros du béton ?

Pour durcir encore la perception de l'espace, il a couvert d'ardoises plates le sol d'une autre pièce bétonnée voisine « *pour en faire un espace encore plus rude et sauvage* ». Même rudesse ailleurs : « *J'ai réalisé un*



espace qui ressemble à une tombe avec une tôle d'une largeur et d'une hauteur d'un mètre, et j'y ai allumé des cierges. »

En deux endroits seulement, Lee Ufan fait entrer la couleur, alors que celle-ci est ce qui le préoccupe le plus aujourd'hui. Tandis que son œuvre pictural des deux dernières décennies était dominé par le blanc du fond et les nuances de gris d'une ou plusieurs touches au bord inférieur parfois épais, les rouges et les bleus ont fait irruption depuis deux ans. Leur éclat, leurs superpositions, une certaine manière dansante de poser les tons caractérisent cette manière nouvelle, qui prend de plus en plus de liberté avec la précédente, renouvellement inattendu pour un artiste de 81 ans. Les toiles présentes dans son atelier en sont la preuve.

Mais Lee Ufan a décidé de n'en accrocher qu'une dans le réfectoire du couvent et, dans l'église, de faire apparaître la couleur autrement : en découpant une longue forme à dominante écarlate, qu'il a posée sur un lit de sable et de gravier. *« Ce sera comme si on déterrait cette image. J'espère ainsi créer les conditions d'une perception tout à fait différente, plus humaine. »*

Cet article a été rédigé dans le cadre d'un partenariat avec la Biennale de Lyon .

LES INROCKUPTIBLES

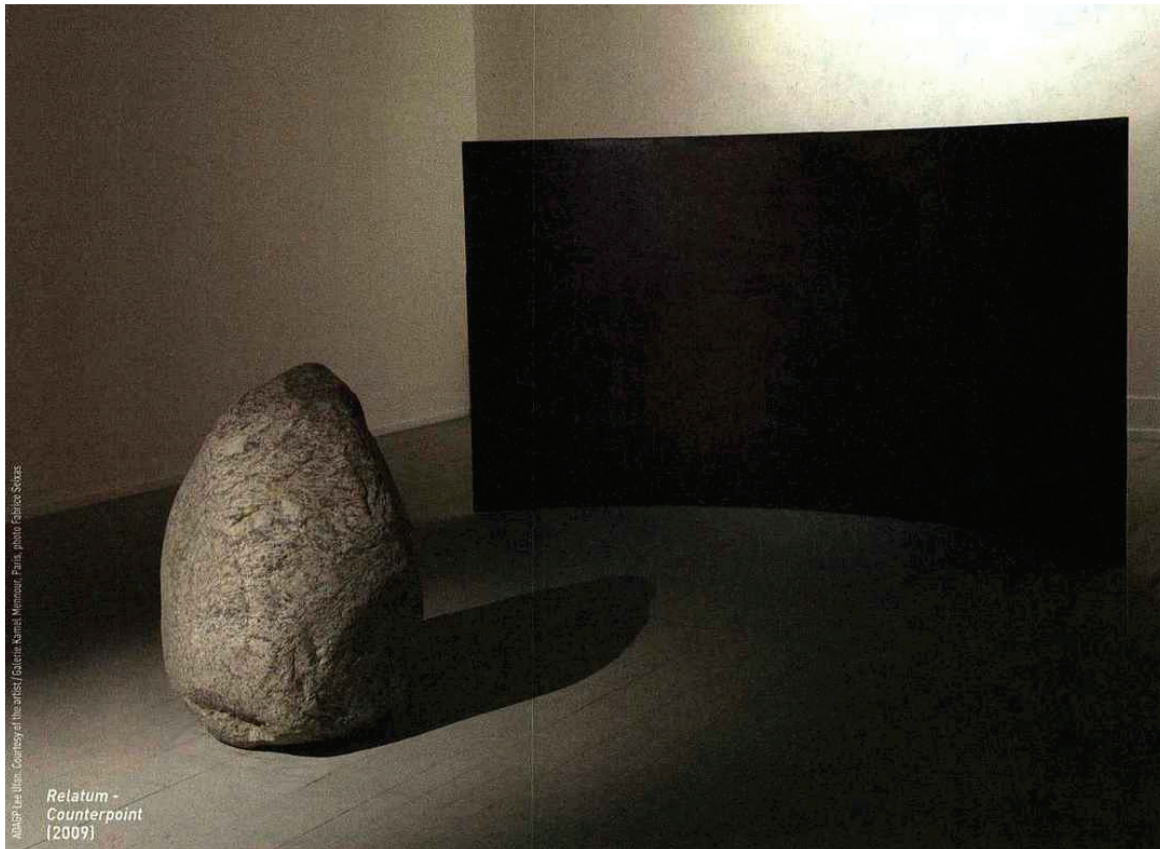
Pays : France
Périodicité : Hebdomadaire
OJD : 35189



Date : 08/14 MARS 17
Page de l'article : p.15
Journaliste : I. L.-G.



Page 1/1



ADAP: Les Ufan. Courtesy of the artist / Gaëlle Kamel Mennour, Paris, photo Fabrice Sotras

Relatum -
Counterpoint
(2009)

Lee Ufan, le minimaliste

APRÈS LA TATE MODERN ET LE MOMA, LE CORÉEN FAIT PARLER L'ESPACE DU VIDE AU CCC OD

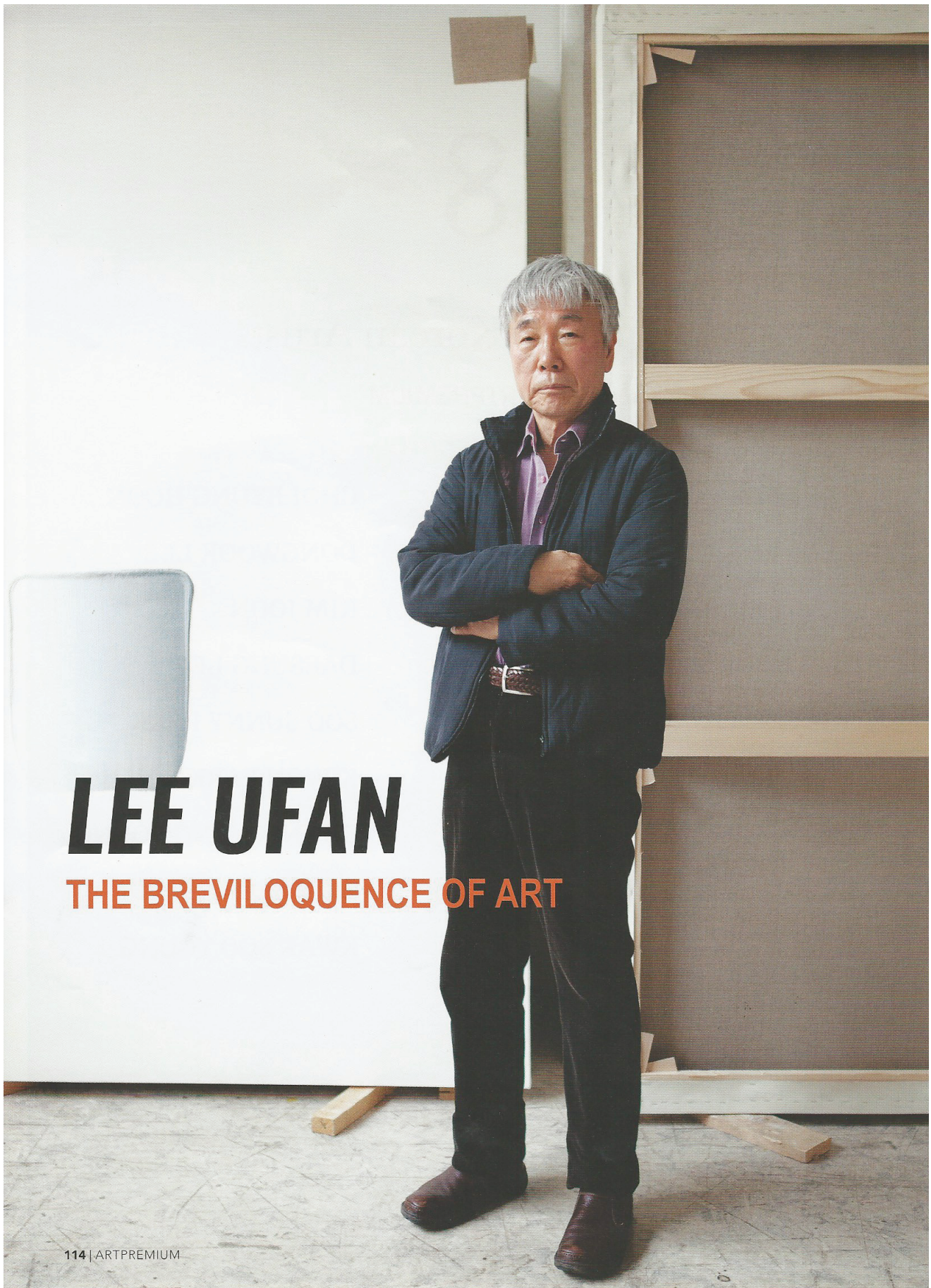
Lee Ufan serait-il le plus français des artistes coréens ? Mis à l'honneur au Jeu de Paume dès 1997, il est révélé au grand public lorsqu'il investit les jardins du château de Versailles en 2014, succédant à Jeff Koons, Xavier Veilhan ou encore Giuseppe Penone.

Représenté par la galerie parisienne Kamel Mennour, installé dans un atelier du XIX^e arrondissement de Paris (voisin de celui qu'occupa un temps Picasso), Lee Ufan entretient certes un rapport privilégié à la France – qui le lui rend bien. Mais surtout, il est à l'aise partout, s'exprimant depuis le point de vue universel que lui confère une subtile mise en tension de pôles contraires.

Né en 1936 en Corée du Sud, Lee Ufan est connu pour être l'un des fondateurs du mouvement Mono-ha dont il est le plus éminent représentant à ce jour. Apparu à la fin des années 1960, cette "école des choses" privilégie une pratique de sculpture ultraminimale, basée sur l'assemblage et la mise en équilibre de quelques éléments simples, comme la pierre et l'acier. Formellement proche de l'Arte Povera italien qui se développe quelques années plus tard,

le Mono-ha repose lui aussi sur une opération de révélation des formes préexistantes, avec l'ambition de changer le regard que nous portons sur le monde, sans pour cela avoir besoin de le représenter. Dans le cas de Lee Ufan, cette pratique se lie également à l'histoire de la philosophie occidentale, l'artiste se déclarant plus volontiers l'héritier de Nietzsche, Heidegger ou Merleau-Ponty que d'une quelconque tradition artistique. En l'invitant à investir ses murs, le CCC OD s'inscrit dans une prestigieuse lignée d'institutions, depuis la Tate Modern à Londres jusqu'au MoMA à New York. Mais, avant tout, inviter Lee Ufan signifie s'ouvrir à une expérience du vide qui se nourrit de la relation à un espace, d'une architecture et d'une histoire. Dans un lieu chargé d'histoire comme l'est le CCC OD, qui fut l'un des premiers centres d'art en France à ouvrir ses portes au public, le geste se chargera de faire remonter à la surface les réminiscences de plus de trente années d'histoire dont bruissent encore les murs, pour qui sait les percevoir. I. L.-G.

Révélation du 8 juillet au 12 novembre



LEE UFAN
THE BREVILOQUENCE OF ART

CONTEMPORARY
 ART & DESIGN



Dialogue, 2016, acrylic paint on canvas, 162 x 130 cm. Views of the exhibition, Kamel Mennour, Paris 2016.
 © ADAGP Lee Ufan - Photo. Fabrice Seixas & Archives Kamel Mennour - Courtesy the artist and Kamel Mennour, Paris

LEE UFAN is a man who needs no introduction. In the serenity of his work, there is almost a phenomenological reflection behind his paintings. *“It is the things themselves, from the depths of their silence, that it wishes to bring to expression.”* This utterance from French philosopher Merleau-Ponty quite aptly summarises Lee’s methodology.

It was by chance that Lee Ufan, the octogenarian South Korean native, adopted the lifestyle of a traveler since his family settled down in Japan sixty years ago. Lee lives in the solitude of displacement but he does not suffer from the circumstances. He communicates a similar kind of desolation in his art. Perhaps, in a similar vein to the way Malevich describes his Suprematist composition. Notwithstanding that the comparison limits itself to the Russian counterpart’s search for the “zero degree of form”, Lee’s reflection on the world we inhabit as an artist and as an individual, reveals that he is responsible for his work from ground zero and that all is built in his own solitary existence. In fact, due to his constant travels, Lee

translates this sentiment, in a process of maturation and purification, into an artistic element. To borrow Malevich’s words, it may well be “the supremacy of pure feeling or perception in the pictorial arts.”

Writer and philosopher Ayn Rand, first expressed the philosophical system Objectivism, which revolves around the tenet that reality exists independently of consciousness, in her 1943 book *The Fountainhead*. Reality is a matter that prevails human cognition. To illustrate this notion, Mondrian’s *Broadway Boogie Woogie* (1943) depicts the dynamic rhythm of Manhattan’s architecture and American jazz, the painting’s construction is in direct conversation with the reality that surrounded the artist at that time. Similarly, Lee recognises the process of fulfilling an expression is, in its nature, an interaction between the exterior and the interior. As such, his creative technique relies on harmonious relationships with space, time and location. As a result, like mercury, Lee adapts to the environment in which he works. In 2014, his solo exhibition took place in the Château de Versailles, a place with which he was not unfamiliar but, that he insisted revisiting to be, once again, inspired by the location, to reify his ideas. His ten works, collectively entitled

OPPOSITE: Lee Ufan © Photo. Fabrice Seixas & archives kamel mennour, Paris

Relatum - La Tombe, hommage à André Le Nôtre, 2014, steel, rock and soil, 150 x 490 x 540 cm
 "Lee Ufan Versailles", Château de Versailles, 2014
 Photo: Fabrice Seixas & Archives Kamel Mennour, Paris
 © ADAGP Lee Ufan - Courtesy of the Artist, Kamel Mennour, Paris and Pace, New York

Relatum - L'Arche de Versailles, 2014, stainless steel & 2 rocks - 1113 x 1500 x 300 cm
 "Lee Ufan Versailles", Château de Versailles, 2014
 Photo: Fabrice Seixas & Archives Kamel Mennour, Paris
 © ADAGP Lee Ufan - Courtesy of the Artist, Kamel Mennour, Paris and Pace, New York



Relatum, exhibited throughout the palace and the gardens, conversed with the weight of the material surrounding Lee's made oeuvre. If one chooses to understand Lee's work by way of Rand's Objectivist definition of the role of art and looks at *The Tomb* (2014), the interpretation may be rather convoluted and does not correspond to Lee's passivity. The artist ruminates on the tension between the conscious and the subconscious, echoing Sigmund Freud's musing that "the conscious mind may be compared to a fountain playing in the sun and falling back into the great subterranean pool of subconscious from which it rises." In his work, Lee suggests that through this pool of subconscious, one comes into contact with the infinite.

Infinity does not equal eternity, as the latter is completely construed by humans. While Objectivism says that in a closed system, humans may come into contact with

In Asian philosophy, a point is the beginning of everything and a line is the continuation of said point.

reality through sense reception, vision is a concept constructed out of the necessity of the human gaze, which is only part of the process of consciousness according to Lee. Like Merleau-Ponty posing doubts on the faith in the perception of the world, in his words, Lee thinks that it is more important to feel art, through the reverberations with the Other, and that what is visible to the naked



KOREAN
 CONTEMPORARY
 ART & DESIGN



Relatum - Dialogue Z, 2014, steel and 2 rocks, 300 x 800 x 796 cm
 "Lee Ufan Versailles", Château de Versailles, 2014
 Photo: Fabrice Seixas & Archives Kamel Mennour, Paris
 © ADAGP Lee Ufan - Courtesy of the Artist, Kamel Mennour, Paris and Pace, New York

Dialogue, 2016, acrylic paint on canvas, 162 x 130 cm.
 Views of the exhibition, Kamel Mennour, Paris 2016,
 © ADAGP Lee Ufan - Photo: Fabrice Seixas & Archives Kamel Mennour - Courtesy the artist and Kamel Mennour, Paris

eye is only an illusion of the invisible world. His canvases, more often than not, consist of one or two coloured brushstrokes, emblematic of his 2016 series *Dialogue*, his minimalistic composition sets forth "a true reform of the comprehension of reality". Rather fitting to be exhibited in a large space, Lee's paintings reveal only a minimal part that is visible and through the conspicuous, spectators feel the things that are invisible filling the space. The artist's involvement is to crack open a window for the artwork to resonate with its surroundings, with the white walls on which it is hung and with its spectators in the space. Considered as the pioneer of the Mono-ha movement in Japan through his article *Beyond Being and Nothingness - a Thesis on Sekine Nobuo* (1969), Lee has personally experienced his artistic impetus in the 1970s, an epoch of political unrest and revolution. Lee attests that at that time, artists carried a self-commitment to their own narratives. This kind of zealotness was, and still is, not what Lee's artistic pursuit entails. Mono-ha is a critique on its predecessor, modernism, and contrasts with the modesty and self-constraint on the canvases and materials of its followers. Lee emphasises the passiveness of his methodology, which runs parallel to Primo Levi's allegory of the alterity of the single carbon atom and its lonesome journey in *Carbonio*, a short story in *The Periodic Table* (1975). A seemingly insignificant affair but necessary as an element of life.

In Asian philosophy, a point is the beginning of everything and a line is the continuation of said point. Everything that is present will disappear and likewise, everything that is absent will reappear. Lee's work is situated in the middle of the two, manifesting both aspects at the same time.

P.L.



Arts contemporain et moderne

Et si l'été offrait l'occasion rêvée de (re)découvrir l'histoire de l'art ou bien ceux qui écrivent ses meilleures pages ?

Par Mikael Zikos

Le-Puy-Sainte- Réparade *Immense*



A l'initiative du collectionneur irlandais Patrick McKillen, l'artiste coréen Lee Ufan est le nouvel

invité du château La Coste, soit 200 hectares de vin, d'art et d'architecture. Une installation pérenne dans la vallée du vignoble et une exposition dans le chai du domaine. Rencontre.

The Good Life : Pourquoi le château La Coste ?

Lee Ufan : J'avais été en contact avec le propriétaire du château il y a trois ans, via mon exposition au château de Versailles. C'est grâce aux galeries Lisson, à Londres, et Kamel Mennour, à Paris, que cette nouvelle collaboration

a pu voir le jour. *House of Air*, le petit pavillon en haut de la colline, a été ouvert au public il y a deux ans. C'est une salle dépouillée, avec deux peintures, dans laquelle règne une atmosphère de grand calme incitant à la méditation.

TGL : Les peintures de cette exposition dévoilent une nouvelle approche de votre travail sur la couleur...

L. U. : Pour ce projet, j'ai misé sur des teintes vives. Au contraire, dans *House of Air*, les toiles sont monochromes et anthracites. Elles sont plongées dans le noir. Seul un puits de lumière permet de les voir. Plus vous vous approchez d'elles, plus elles deviennent « réelles ». L'utilisation de la couleur m'a permis d'accéder à une autre frontière, celle de l'irréel. Et avec les vignes et la lavande provençales, il me semblait à propos d'utiliser la couleur de manière très dynamique pour insuffler de la vie et de l'enthousiasme aux visiteurs.

TGL : Ce château a été conçu par Tadao Ando. L'architecte

est aussi à l'origine de votre musée personnel sur l'île de Naoshima, au Japon. Est-ce le territoire ou bien l'objet qui vous inspire?

L. U. : L'environnement joue un rôle essentiel dans mes créations. Dans mes studios, au Japon et en France, je construis mes œuvres selon un certain rythme prédéfini. Les projets in situ sont pour moi l'occasion de me laisser porter par un lieu. A la différence de Naoshima, créé pour recevoir mon œuvre, l'expérience ici est différente, car le château La Coste a été imaginé pour accueillir l'art de plusieurs artistes.

TGL : Comment votre art parvient-il à demeurer si radical et si spirituel en regard des préceptes du groupe Mono-ha, dont vous êtes une figure historique, et du « monde d'images » dans lequel nous vivons ?

L. U. : Actuellement, notre civilisation va trop vite.

Nous vivons dans une société d'abondance. Le Mono-ha, au Japon, n'a pas été une démarche isolée face aux mouvements américains et européens équivalents, du mouvement hippie à l'Arte Povera. Notre volonté était de prendre de la distance face à l'attitude égoïste du modernisme, de ne pas vouloir « tout faire » en faisant de l'art et de laisser les choses se réaliser d'elles-mêmes. En introduisant le « non-faire », on a introduit une critique du « faire » ou du « trop faire », ce qui a donné lieu à des œuvres qui pouvaient être vues comme inutiles. Quand on pense à Cézanne qui allait peindre la montagne Sainte-Victoire pour travailler le motif, on pourrait dire que Mono-ha est dans cette même recherche ou analyse du conflit entre l'intériorité et l'extériorité : c'est là que l'art trouve toute sa fraîcheur.

Lee Ufan, château La Coste, jusqu'au 24 septembre.
www.chateau-la-coste.com

L'art dans les vignes



LEE UFAN : UN CRÉATEUR MAJEUR AU CHÂTEAU LA COSTE

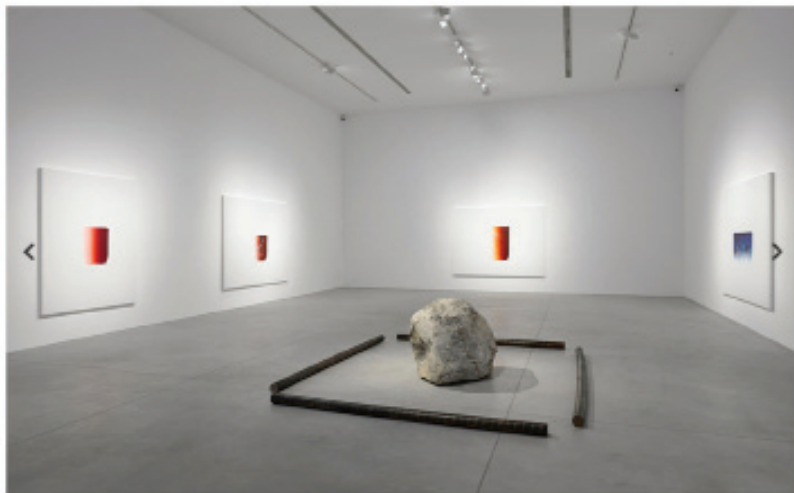
Au fil des ans, le très discret Patrick McKillen a fait du Château La Coste, splendide domaine des coteaux-d'aix-en-provence acquis en 2002, un haut lieu de l'art contemporain et de l'architecture. La culture de la vigne fait ici bon (et beau) ménage avec la vingtaine d'œuvres monumentales signées Louise Bourgeois, Tracy Emin ou Tunga qui parsèment le domaine à ciel ouvert. En 2014, Lee Ufan marquait lui aussi le territoire de son empreinte en imaginant *House of Air*, un pavillon intime aux allures de chapelle (*ci-dessus*) sur les murs duquel l'artiste sud-coréen a appliqué ses coups de pinceaux caractéristiques où les pierres finement écrasées se mêlent à la peinture. A l'installation, qui surplombe un champ de raisins et offre une vue imprenable sur les Alpes, vient s'ajouter, cet été, une série d'œuvres nouvelles ou récentes de Lee Ufan dévoilées au sein de l'espace conçu sur mesure par l'architecte



Jean-Marie Wilmotte dans l'ancien chai de la propriété. Conçue en collaboration avec Lisson Gallery et Kamel Mennour, c'est la première exposition en France de l'artiste depuis la présentation, il y a deux ans, de ses formes sculpturales et spectaculaires dans les jardins du château de Versailles. Le Château La Coste se révèle lui aussi un écrin de choix pour mettre en valeur le travail de ce créateur majeur qui convie le visiteur à «écouter la voix du silence». Peintre et sculpteur, Lee est également philosophe, poète et calligraphe. Figure du mouvement avant-gardiste Mono-ha («Ecole des choses») (années 1960 et 1970, il prône la rencontre entre les matériaux (pierre, terre, acier, coton...) et l'environnement tel qu'il est, avec un art dépouillé proche de la «zénitude»). **L. DA**
Le Puy-Sainte-Réparate (Bouches-du-Rhône). EXPOSITION Jusqu'au 24 septembre. 04-42-61-92-90. Chateau-la-coste.com

Through the grapevine: Lee Ufan at Château La Coste's new vineyard gallery

ART / 19 MAY 2016 / BY MICHAEL SLENSKE



Lee Ufan presents new work at the Jean-Michel Wilmotte-designed gallery at Château La Coste near Aix-en-Provence. Pictured: installation view. Photography: Jack Horra. Courtesy the artist, Lison Gallery and Karim Memour

INFORMATION

For more information, visit the [Château La Coste website](#)

ADDRESS

Château La Coste
2750 Route de la Crède
13610 Le Puy Ste Réparate

SHARE

-  TWITTER
-  FACEBOOK
-  GOOGLE+
-  PINTEREST
-  LINKEDIN

'A space with nothing in it is the most beautiful,' says Korean artist Lee Ufan, referring to the new Jean-Michel Wilmotte-designed gallery at Château La Coste – the Le Puy-Sainte-Réparate artist enclave near France's Aix-en-Provence that was christened by Sean Scully last year.

'But,' adds Ufan, 'the metaphorical aspect is lacking and thus somewhat bland.' To address this blandness, Ufan is installing large tableaux – one, a colourful fresh stroke drawn by a large brush on a white canvas, will interact with another without the stroke in order to create vibration between the two – and two sculptures (all created in his Paris studio) that are meant to demonstrate tension by contrasting steel plate and stone, or large boulders against four thick steel poles.

The paintings and sculptures are intended to reinforce 2014's *House of Air*, Ufan's existing work at the site, where previous commissions have included exhibitions and installations by Louise Bourgeois, Richard Serra and Tatsuo Miyajima, along with architectural pavilions and structures by Frank Gehry, Tadao Ando and Jean Nouvel.

'My artwork gets its live, existential meaning only when it can harmonise with the surrounding space and thus transform the space into a new one,' says Ufan, noting that he considers the works in the new exhibition an extension of *House of Air*. 'The energy from these contrasts will emanate vitality throughout the entire exhibition.'

While the surrounding French countryside and vineyards did inspire the work, Ufan says his artistic concepts do not fundamentally change as a result of location. The process in his new paintings, however, does differ a bit from his typically restrained brushwork. 'This time I wanted to hint at some changes in my touches. I wanted to display more vitality on the surface by presenting the duality of static state and movement. I wanted to hint at a mythological theme by covering the ground with white gravel stones and by drawing shadows and placing large boulders,' he says. 'The strokes drawn in the small dark interior space are my interpretations of the prehistoric caves that existed throughout southern France.'

Platonic allegory and the cave paintings at Chauvet filtered through the eye of a Paris-based, Korean minimalist – consider this an East-meets-West lesson in the classics.

TAGS: FRANCE, GALLERIES

Les dernières œuvres de Lee Ufan au Château la Coste, en Provence



Lee Ufan, House of Air 2014, © Lee Ufan

(Avec l'autorisation du Château la Coste. Photographie : Andreas Paltman)

Lee Ufan, le leader du mouvement du Mono-ha, sera de retour en France au moins de mai pour sa première exposition solo depuis celle présentée dans le cadre royal du Palais de Versailles, en 2014.

Organisée en collaboration avec la Lisson Gallery et Kamel Mennour, cette exposition se tiendra à proximité d'Aix-en-Provence, dans le domaine viticole du Château la Coste, dont la propriété abrite également un parc de sculptures modernes comprenant des pavillons dessinés par de célèbres architectes, tels Tadao Ando et Frank Gehry.

Une série des derniers tableaux et sculptures de Lee sera exposée à l'intérieur de « House of Air », une installation déjà existante, et réalisée spécifiquement pour le site, qui ressemble à une petite chapelle. Ce cadre intime offre est particulièrement approprié pour les tableaux de l'artiste dont les traits semblent volontairement méditatifs. Le travail qu'il expose fait partir d'une série de commandes réalisées pour le Château la Coste, qui a, par ailleurs, fait appel à d'autres artistes internationalement célèbres tels que Tracy Emin, Richard Serra, Tetsuo Miyajima et Louise Bourgeois.

« Depuis sa première visite au Château la Coste, la présence calme de Lee Ufan sur le domaine a toujours été agréable à regarder, menant même à l'érection d'un pavillon permanent, House of Air », déclarait Daniel Kennedy, responsable du centre d'art du Château. « Pour ce projet, Lee a pris le temps de chercher et de trouver son propre espace, en bordure du domaine. Adossé à un ancien mur de pierre de la propriété, cette maison surplombe un champ de raisins Grenat et offre une magnifique vue sur les Alpes françaises.

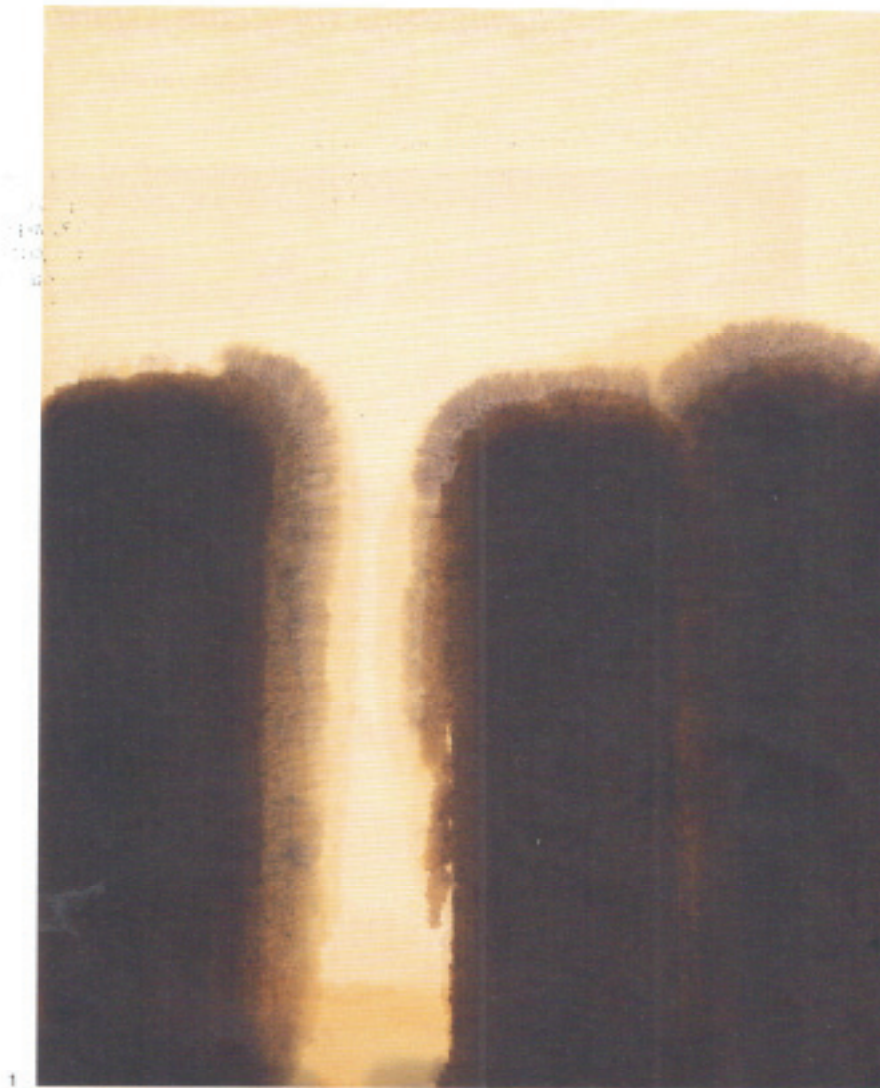
« L'architecture du bâtiment est, comme la majorité du travail de Lee Ufan, extrêmement simple. Avec son échelle modeste et ses murs entièrement blancs, il offre un environnement parfaitement pur et intime pour découvrir les tableaux délicatement accrochés à l'intérieur. Les trois petites marches à descendre en entrant, les murs arrondis et l'éclairage naturel, soigneusement pensé, sont autant de détails qui contribue à créer un cadre propice à la méditation et à la réflexion dans ce coin calme de la Coste » poursuivait Kennedy.

*다이스락티즘은 다양한 서술 언어와 매체로
exploring themes of tactility, spirit and performance.*

YOON JIN SUP



ould be stressed that Tansaekhwa
official movement; there was
ed group of artists who con-
ed together toward actualizing
t of ideas. Certainly, the art-
this rubric was retroactively
orth remembering that it was
: Yil and Nakahara Yusuke who
l the idea of a 'Korean mono-
ng', not the artists themselves)
e same shows – such as the
al' series – graduated from the
namely Hongik University or
l University, were often friends
Hwa and Kwon Young-woo had
same building in Paris in the
example) and even occasionally
er (there is a wonderful shot
and Lee Ufan working side by
studio in Seoul in August 1972).
no manifesto. If Tansaekhwa
:nt it was one that was largely
lfil various agendas, most of
y little to do with abstraction –
ag, for that matter. In fact, what
lifferent artists had in common
nent to thinking more inten-
e constituent elements of mark,
rface and space around which
od the medium of painting.
ists now classified under the
bric began to exhibit their
/ in 1973. At that time, there
l uncertainty about the coun-
em and how to operate within
ear earlier, South Korean pres-
ng-hee had declared martial
n what might be described as
rbitrariness of outright dicta-
ore fundamental, perhaps, was
cietal instability. In whom –
d you actually trust?
world, much of this anxiety
it in the discussion over
he modern and the contem-
l. The wonderfully diverse
being produced at the time –
ot limited to, early examples
– could be seen as the result
sensus about what it actu-
ake art for a present whose
ied to shift constantly.
only think of the extent to
ke Kwon Young-woo or Yun
allenged received notions
r media. As artists who had
in the 1940s and '50s, just after
ion from Japan in 1945, they
the legacy of a Japanese impe-
y that very clearly distinguished
based on their constituent
painting vs. ink, sculpture vs.
his taxonomy was not easily



1

1
Yun Hyangkeun
Burnt Umber & Ultramarine Blue,
1978, oil on linen, 1.6 x 1.3 m

2
Chung Sang-hwa
Untitled 73-7, 1973,
acrylic on canvas, 1.6 x 1.1 m

Courtesy
1 the artist and Blum & Poe,
Los Angeles •
2 Kukje Gallery, Seoul

salon first held in 1948 and modelled along the lines of the imperial Japanese salon – had lost most of its clout. Also, there was no real viable commercial market in Korea for anything other than figurative ink painting, ceramics and, to a much lesser extent, figurative oil painting. Thus, even in some of the darkest days of Korea's postwar history, there was a peculiar, and perhaps unexpected, sense of freedom that made it possible for artists to think around and between the distinctions that had been vigorously policed for many decades by institution like the Kukjŏn.

Tansaekhwa artists regarded themselves as painters, yet their kind of painting had little to do with any pre-existing rhetoric, nor did they believe that painting had to live up to an obligation to be allegorical. This is not to say that representation didn't matter to them only that their paintings weren't legible

only too aware of the physical and psychological devastation wreaked by the Korean War, which began in 1950. Their understanding of concepts such as permanence, durability and time is strikingly different from that of the next generation. There's a specificity to how they manipulate paint and its properties that exceeds the kind of decision-making ascribable to taste or strategy; their mark-making verges on a form of self-commemoration, almost as if they fear they may not live to see their works completed.

That work by artists such as Park Seobo or Ha Chonghyun has now been defined as Tansaekhwa implies a shift in the promotion and reception of contemporary Korean art – as though the movement has become

rare Asian art, in which Japan-based critics and institutions have played an enormous important role. Yet, the concerns these paintings raise in and of themselves deflect such considerations by getting us to look long and hard at what actually stands before us.

Joan Kee is Associate Professor of History of Art at the University of Michigan, USA, specializing in Modern and contemporary art, an author of over 70 publications on contemporary Asian art, including Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Met (Minnesota, 2013). In 2014, she curated 'From All Sides: Tansaekhwa on Abstraction' at Blum & Poe in Los Angeles, USA, the first major survey of Dansaekhwa outside of Korea.

only too aware of the physical and psychological devastation wreaked by the Korean War, artists understand permanence, durability and time in a way that is strikingly different to the next generation.



... was the result of an organic
... of many philosophical, politi-
... stic negotiations and discussions
... of artists of a certain generation,
... themselves intertwined within
... network of conflicted histories,
... , artistic lineages and, ultimately,
... of the central issues that the
... a artists were facing at the time
... lation between national identity
... identity. This was probably best
... y Lee Ufan's comments at one
... tables that coincided with the 1968
... ary Korean Painting' exhibition,
... tional Museum of Modern Art in
... tended to offer a panoramic rep-
... of the latest Korean art. In response
... on about what contemporary Asian
... triggered by a number of reviews
... used the artists of following the
... nds of New York and Paris. Lee
... s frustration at reconciling the gap
... it was expected of him as a Korean
... aspired to be as an artist.
... ons around notions of the colour
... chrome and 'Koreanness' became
... erate topic for Dansaekhwa artists
... g association foisted on the group.
... sitions reinforced this: 'Modern
... ongdong Gallery, Seoul, in 1973;
... Artists: Five Kinds of White' at
... ry in the Ginza district of Tokyo
... Korea: Facet of Contemporary
... at Tokyo's Central Museum of
... id by the prominent critic and
... ara Yusuke. Korea's participation
... '9 'Secondes rencontres inter-
... art contemporain' (Second
... l Encounters of Contemporary
... and Palais in Paris, also comes
... : only did these essentializing
... emanate from local Western
... io from some Korean journalists,
... ed the works as derivative
... ends and as failing to adequately
... untry with thousands of years
... lition. Shows that followed years
... ing with Nature: Traditional
... Contemporary Art from Korea'
... pool in 1992 or 'Les peintres
... inters of Silence) at the Musée
... liques in Nice in 1998, for
... re still somewhat burdened by
... 2015.

1
Lee Ufan
From Point, 1983, oil on
canvas, 1.9 x 2.6 m

2
Park Seo-bo
Scripture No. 887106, 1988,
mixed media on hand paper

An interesting parallel exists between the political disposition underpinning Dansaekhwa's emphasis on process (action) and the move away from figuration, and the concurrent political framing of Abstract Expressionism in the US as a distinct American counter-position to the Social Realism that was predominant in most postwar communist nations. At the height of the Cold War, leading American critics and historians such as John Canaday, Harold Rosenberg, Meyer Schapiro, Leo Steinberg and, of course, Clement Greenberg, celebrated and promoted Abstract Expressionism as the culmination of a pure art; a marker of rebellion against both political and aesthetic agendas. The CIA's International Cooperation Department was one of the most active divisions in the agency, playing a leading role in promoting 'American' Abstract Expressionism, but also introducing the US public to similar artistic manifestations elsewhere as an indication of a form of 'Internationalism', thereby relegating the cultural impact of communism's Social Realism to the margins. This could not have been truer than in the case of South Korea, with its North Korean communist counterpart right next door. It should come as no surprise that the US State Department's International Cooperation Administration organized the 1957 University of Minnesota show 'Contemporary Korean Art' and many other similar cultural exchanges.

While the US was recruiting the agency of art to counter the cultural impact of communism by promoting Abstract Expressionism, it was also providing military and economic assistance to President Park Chung-hee's political regime in exchange for sending South Korean troops to help with the war in Vietnam. As such, by choosing to abandon figuration, Dansaekhwa artists made it more challenging for the regime to coerce their work into clearly discernible visuals of political propaganda, while still participating in major national exhibitions: a form of subtle revolution from within, perhaps? This is an aspect of Dansaekhwa that merits further investigation.

Although the term 'monochrome' has long been associated with Dansaekhwa, we embarked on an interesting discussion with Lee and Yoon in a symposium at Kukje Gallery last September in which we challenged its relevance. We proposed the term 'process' rather than monochrome. From speaking to Dansaekhwa artists, or referring to what they have left behind in their writings and other accounts, none of them seems to have been primarily concerned with colour, but rather with the process of a physical action that occupied a period of time and took place in a set space, one that entered an aesthetic

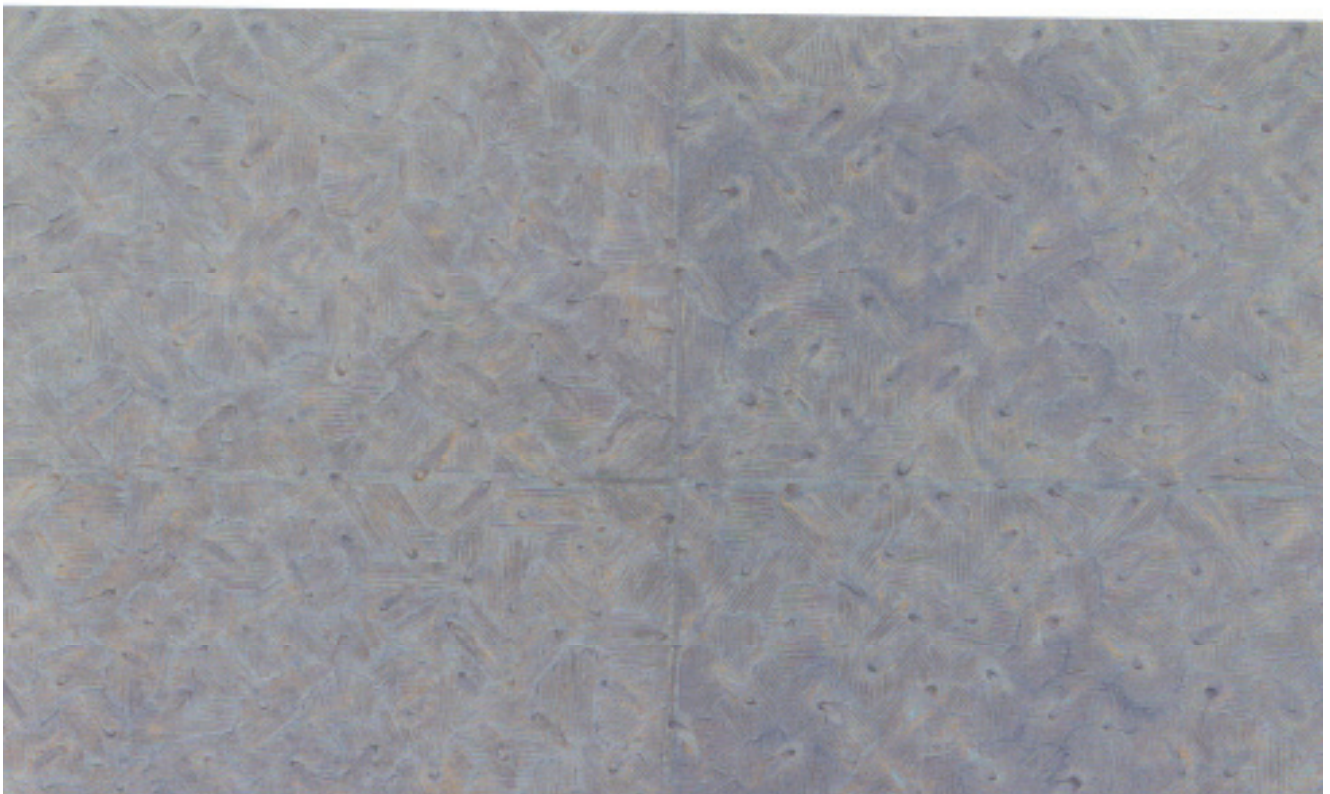
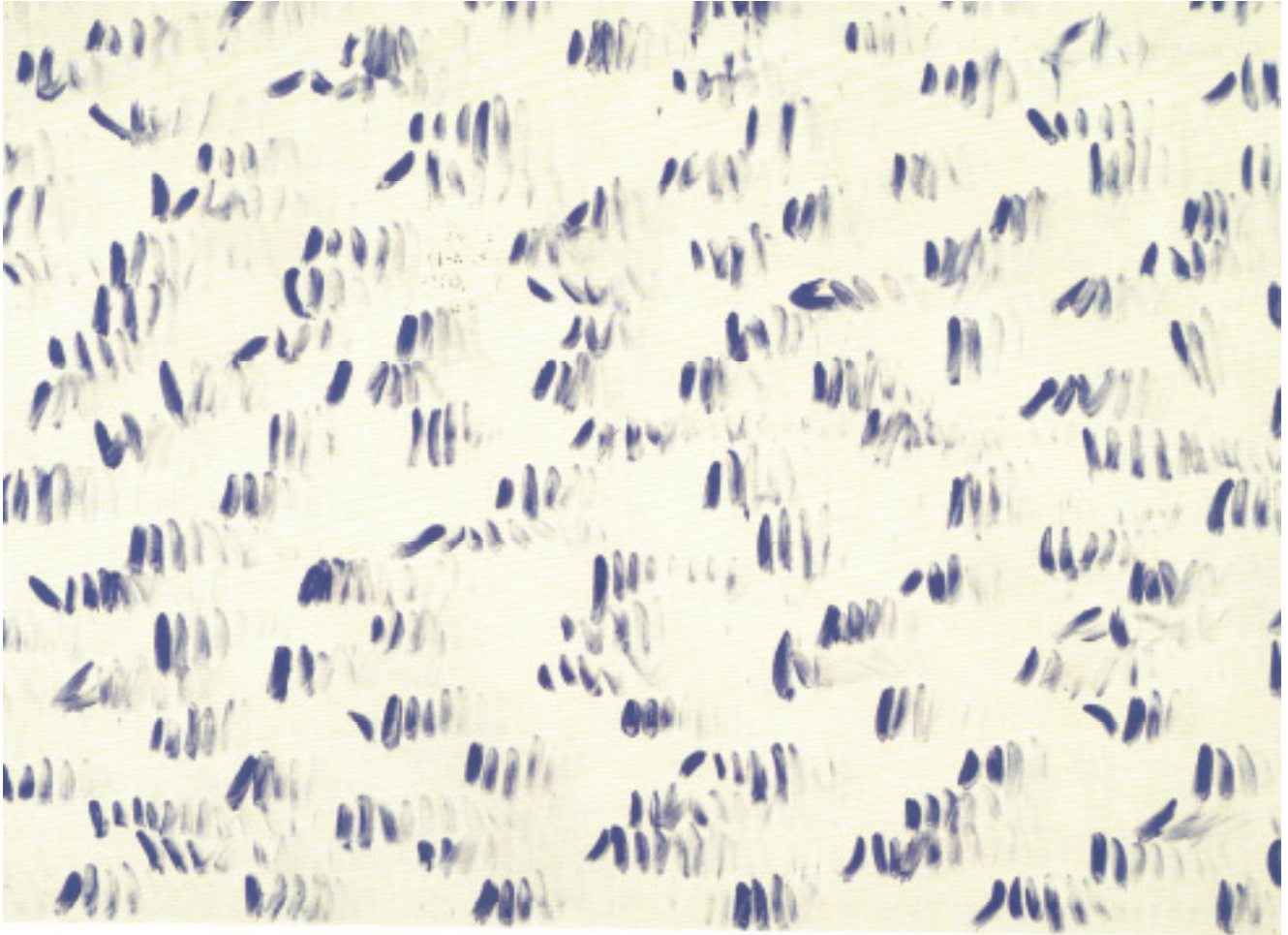
Painting to these artists is an act of physical movement and interaction with the canvas rather than a gradual process toward the abstract representation of physical things.

SAM BARDAQUIL AND TILL FELLRATH

Dansaekhwa attempts to do. Questioning term 'monochrome' provides us with a platform for critical reflection on the association of Dansaekhwa with abstraction. We see abstraction as, arguably, a consequence of the artists' approach to painting and not a primary formalistic concern or end. Painting to these artists is an act of physical movement and interaction with the canvas and materials rather than a gradual process towards abstract representation of physical things.

Our interest in Dansaekhwa stems from our ongoing investigation into Modernity: the negotiation of its premises and foundations in different parts of the world. Modernity cannot be viewed simply as a Western construct that was imported to other places only to be simulated to a less successful extent. If European Modernism owes the regeneration of its pictorial and stylistic language at least part to the influx of the cultural objects of the Other (against a contested colonial backdrop), why can it not be argued that Dansaekhwa is an example of a similar act of negotiation: appropriation? In other words, if European Modernism's adaptations and reformulations of aesthetics different to their own have been hailed as Avant-garde, why is any discussion about a similar, non-European counterpart almost always framed within a rhetoric of imitation and nationalism? This is a critical question to be explored further when contemplating new avenues or frameworks for how to speak or write about Dansaekhwa. ♣

Sam Bardaouil and Till Fellrath are the co-founders of the curatorial platform Art Reoriented, based in Munich, Germany, and New York, USA. Recent exhibitions in 2014 include 'Songs of Loss and Songs of Love' at the Gwangju Museum of Art, Korea, 'Overcoming the Modern: Dansaekhwa' at Alexander Gray in New York and 'Mona Hatoum: Turbulence' at the Museum of Modern Art, New York.



24 | artpress 414

expositions

VERSAILLES

Lee Ufan

Château de Versailles / 12 juin - 2 novembre 2014

Lee Ufan (Corée, 1936) est avec Nobuo Sekine l'un des fondateurs du Mono-ha, l'« école des choses », mouvement artistique d'avant-garde actif au Japon pendant les années 1960-1970. Le Mono-ha, qui privilégie la sculpture, anticipe de peu l'arte povera. Il partage avec ce dernier concepts clés, tels que l'agencement simple, le recours aux matériaux élémentaires, l'appropriation artistique d'éléments naturels, l'importance de la symbolique nature-culture. Les matériaux de prédilection de Lee Ufan sculpteur (il est aussi peintre, dans une veine abstraite épurée et monochromatique) sont la pierre naturelle et la tôle d'acier industrielle, qu'il juxtapose et confronte : « L'utricule surmonte la pierre, qui représente la nature, et le plateau d'acier, symbole de la société industrialisée ». Ses sculptures, le plus souvent assemblées on-site, se veulent in-situ, comme l'indiquent leur intitulé générique, *Relatum*, « relié à ». Dérivant l'espace de façon géométrique et sommaire (point-ligne-plan), elles sont des objets plastiques à regarder autant qu'invitant à méditer un rapport d'affection, métaphysique et physique, à leur lieu d'implantation.

Le choix de Lee Ufan pour Versailles – ses jardins, plus que son intérieur, où il ne présente qu'une seule sculpture – est judicieux. Dans un cadre à la fois structuré et ouvert à l'infini cosmique, il fournit à l'artiste l'occasion inespérée d'engager le dialogue, par-delà les siècles, avec André Le Nôtre, le génial jardinier de Louis XIV. Lee Ufan, où se lient entre eux les bosquets, a déposé neuf de ses *Relatum*. Le plus spectaculaire d'entre eux est l'Arche de Versailles, un majestueux qui ouvre le dispositif, une lame d'acier tendue entre deux pierres faisant butée, soulignant magistralement la perspective luyante unissant château et bosquets. *Earth of the Bridge*, autre sculpture de pierre et d'acier, barre en douceur l'Allée de Fleurs, manière de jouer le trouble dans un dispositif ordonné à la gloire de la géométrie euclidienne et de la parité classique, rétroactivement logique, l'équilibre et la symétrie. Dans le Bosquet de l'Étoile, un vaste corps de nature jardinée, l'ombre des étoiles prend des airs de Stonehenge inattendu. Même effet de trouble que celui produit par cette installation circulaire de plaques de tôle choisies autour d'une énorme pierre blanche, qui invite à de mystérieux sabbats d'astronomes et de sages. Versailles revisitée par l'Esprit zen.



« Dans les jardins européens, l'arbre, l'herbe, la terre ou la pierre ne nous font pas sentir la nature : ils recréent une histoire d'homme. » L'intention de Lee Ufan est correctrice. Elle corrige à « installer une sorte de porte neutre pour ouvrir à Versailles une nouvelle dimension de la nature et de l'espace. » Par ce jeu donc, même si certains d'entre nous, spectateurs, sont en droit de ressentir face à cette offre saturée de symbolisme à la limite du simplisme une certaine lassitude. La suite du genre « Art et châteaux », ce jeu de forme et d'esprit devenu si conventionnel, inévitable sans doute, mais quelques peu répétitif.

Paul Ardenne

Lee Ufan (Korea, 1936) is, with Nobuo Sekine, a co-founder of Mono-ha, the "school of things," an avant-garde movement active in Japan in the 1960s and 70s. Working mainly with sculpture, its artists narrowly predated Arte Povera, sharing with the Italian movement a number of key concepts such as simplicity of construction, the use of elementary materials and natural objects, and the symbolic emphasis on the nature-culture opposition. In his sculptures— for he also makes abstract, often monochromatic paintings—

Lee Ufan, « Relatum -
Arches de Versailles » 2014
© Tadamu Coort de l'artiste,
galeries Bernheimour, Paris,
et Pace, New York.
"Arches of Versailles"

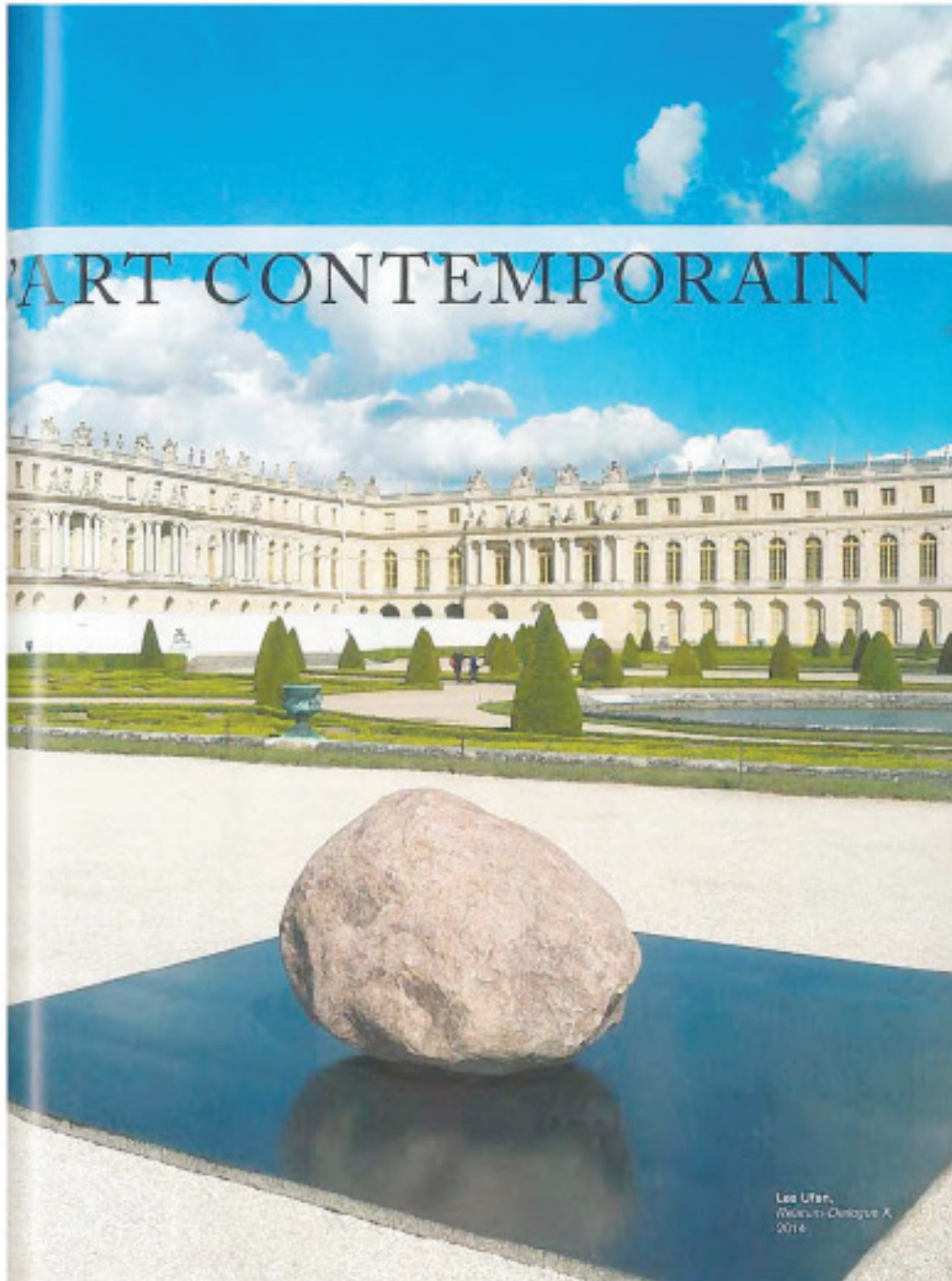
Lee Ufan tends to juxtapose and contrast natural stone and industrial steel. "I often use stone, which represents nature, and steel plate, a symbol of industrialized society." His sculptures are often created for the outdoors, on-site, which explains their generic title *Relatum*, meaning "linked to." Basic, point-line-plane markers of space, these objects encourage us to ponder their metaphysical and physical relation to their setting.

Ufan is a judicious choice for the gardens at Versailles (he only has one work inside the château). The setting is both structured and open to cosmic infinity, allowing the artist to engage in a surprising and unexpected dialogue across the centuries with Louis XIV's gardener of genius, André Le Nôtre, by means of nine *Relatum* pieces positioned between the parterres and groves. The most spectacular of these pieces is the *Arche de Versailles*, a majestic arch of steel held and supported between two stones, magisterially underlying the perspective running from the

château to the bosquets. This is the first piece in the installation. *Earth of the Bridge*, another sculpture in stone and steel, gently blocks the Allée de Fleurs, as if to disrupt a composition designed to glorify Euclidian geometry and classical thought, putting the emphasis on logic, equilibrium and asymmetry. In the Bosquet de l'Étoile, a huge circus of gardeners nature, *Shadow of Stars* is like an unexpected Stonehenge. A similar sense of unease and mystery is stirred by this circular installation of steel plate arranged around an enormous white stone, as if to mark the spot for mysterious Sabbaths of astronomers and wise men. Versailles revisited by the Zen spirit. "In European gardens, trees, grass, earth and stone do not give us a sense of nature: they tell stories about men." Lee Ufan set out to correct this distortion and to "install a kind of neutral gateway to open Versailles to a new dimension of nature and space." And he succeeds, even if some may legitimately feel a little wearied by this combination of symbolism and simplicity. The Versailles brand of "château art" has its pitfalls, its conventions, and, however rich in possibilities, is prone to a degree of repetitiveness.

Translation, C. Penwarden





PAGE 52 - ARTS MAGAZINE - SEPTEMBRE 2014

ÉVÈNEMENT • VERSAILLES, UN ÉCRIN POUR L'ART CONTEMPORAIN



« Bernar Venet,
83,8^e Arc X 16, 2011,
vue de l'exposition

Les Deux Plateaux ou Colonnes, de Daniel Buren au Palais Royal, commandés par Jack Lang en 1985, plus récemment Claude Lévêque au musée du Louvre après Tony Cragg et Wim Delvoe... Il ne fait aucun doute que l'art contemporain s'empare depuis plus de 20 ans des emblèmes du patrimoine français, apportant à ces figures ancestrales une dose de fantaisie, un rafraîchissement sans commune mesure. Jeff Koons, Takashi Murakami, Bernar Venet, Giuseppe Penone, Xavier Veilhan... Tous ont en commun d'avoir exposé leurs œuvres dans le plus beau château des rois de France. Versailles, résidence emblématique, est aussi depuis 2008 le garant d'un art contemporain au comble de l'anachronisme. Avec ses 4 millions de visiteurs par an, venus des quatre coins de la planète, le château de Versailles draine des publics excités à l'idée de franchir les doubles portes des longs couloirs dorés empruntés des siècles auparavant par Louis XIV, Madame de Pompadour, Marie-Annoïnette... Pour d'autres, les

expositions temporaires d'art contemporain sont une raison suffisante pour redécouvrir et voir sous un nouveau jour la galerie des Glaces, la chambre du roi et autres petits salons dont on connaît par cœur les moulures et plafonds somptueux.

Initiée par Jean-Jacques Aillagon, alors président du domaine de Versailles, cette proposition d'expositions d'art contemporain au sein même du site était un pari osé : « Je voulais à l'époque que le site, aussi majestueux soit-il, avait le caprice d'adopter de nouveaux talents, leur art arrivant comme un acte d'étrichissement. » Ces interventions permettent au fil des ans de fidéliser un public attaché au lieu mais surtout de poursuivre la valorisation des artistes et l'aide à la création qui perdurent depuis le règne du Roi-Soleil. Cette névralgique du divertissement de la cour, Versailles voit circuler à l'époque bon nombre d'artistes protégés par leur mécène royal (le dramaturge Molière, les peintres Antoine Coyppel et Charles Le Brun, l'architecte Louis Le Vau, le compositeur ✦

TROIS QUESTIONS À

Jean-Michel Othoniel

Pour la première fois, au château de Versailles, une œuvre d'art contemporain investit les jardins d'André Le Nôtre de façon pérenne. Le bosquet du Théâtre d'Eau, conçu entre 1671 et 1674, accueille désormais les sculptures de Jean-Michel Othoniel, déposées dans un écrin naturel brodé par Louis Benech.

ART MAGAZINE • Comment avez-vous conçu ce projet avec le paysagiste Louis Bénéch ?

JEAN-MICHEL OTHONIEL • Il a beaucoup aimé mes œuvres présentées lors de l'exposition « My Way » à Beaubourg en 2011, et m'a donc proposé de concourir avec lui pour l'appel à projet lancé par le château. Je ne connaissais pas son travail, mais j'ai voulu saisir cette opportunité. Louis souhaitait un jardin hélioriste, où le public aurait plaisir à rester pour le contempler. Nous voulions trouver une osmose entre son art et le mien. Ceci dit, j'ai tout de même mis un peu de temps à trouver ma place dans ce projet permanent, dans ce lieu aussi prestigieux.

Comment avez-vous composé ce bosquet ?

Pour rendre hommage à André Le Nôtre, j'ai réalisé des sculptures-fontaines. J'ai lu de nombreux ouvrages et documents d'archives sur l'utilisation des jardins par Louis XIV. J'y ai découvert l'« Art de décrire la danse (ci-dessous) », un recueil écrit par Raoul-Auger Feuillet en 1701. Il a créé un alphabet de danses baroque, une écriture dans l'espace en lien étroit avec les parterres en broderie des jardins. J'ai choisi trois chorégraphies interprétées par le roi (l'Étude d'Apollon, la Bourrée d'Achille et le Rigaudon de la Paix), que j'ai dessinées dans l'espace avec 1000 perles en verre de Murano recouvertes de 22 000 feuilles d'or (ci-contre), la couleur baroque par excellence.

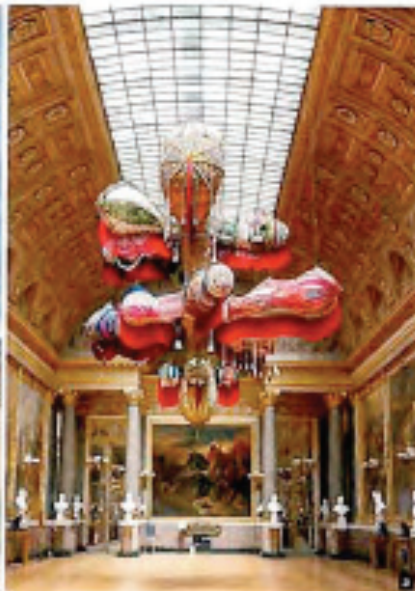
Comment votre œuvre s'inscrit-elle à Versailles ?

Mes fontaines d'un mètre quatre-vingt de hauteur offrent une continuité avec le passé royal du lieu. Je ne voulais pas venir comme une fracture. Un artiste qui expose de façon temporaire peut se permettre des anachronismes. Je préférais me positionner en adéquation avec le lieu, faire découvrir ce Théâtre d'Eau, cet ensemble de verdure avec des mots d'aujourd'hui. Entre le bosquet de l'Étoile et celui des Trois Fontaines, l'édicule reboisé a conservé l'intimité des salons extérieurs, théâtre de divertissements que nous voulions conserver à tout prix.



PARIS - ARTS MAGAZINE - SEPTEMBRE 2014

ÉVÈNEMENT • VERSAILLES, UN ÉCRIN POUR L'ART CONTEMPORAIN



✦ Lully, le sculpteur Arno Cozyrevon... Face à ce patrimoine, « il fallait des artistes capables de répondre à cette charge qui peut sembler évanescite. »

La notoriété face à l'immensité

Le homard gonflable dans le salon de Mars, la sculpture de fleurs mi-poney mi-dinosaure dans les jardins (ci-dessus), Michael Jackson en or, le cœur rouge enrubanné... Les seize œuvres de Jeff Koons exposées dans les grands appartements royaux dénotent d'une excentricité certaine. Inspiré par la culture populaire, il fut le premier artiste à inaugurer cette proposition, apportant son grain de folie: « Sa notoriété lui a permis d'affronter Versailles avec efficacité. » Et le Warhol du XXI^e siècle, poids lourd de la scène internationale, n'y est pas allé de main morte. Il choisit d'ouvrir cette rétrospective avec un *Bulldog* rose sous l'Apothéose d'Hercule, auquel succèdent son ours et le policier, le buste de Louis XIV en acier inoxydable, une sélection d'aspicteurs Hoover et autres symboles désormais kitsch de la consommation de masse. Quand certains chassaient de se doter d'œuvres pour ne pas croiser du regard ces « immondiées », d'autres s'amusent devant tant de prise de risque et de spontanéité dans le choix des pièces, des matériaux et

des couleurs qui dénotent avec le prestige et la préciosité de l'ornementation versaillaise: « Face à une telle confrontation entre un art contemporain et un symbole de l'architecture classique, nous étions prêts à essayer quelques polémiques. L'attachement du monde pour Versailles, pour sa valeur historique, est intense. Une partie de ses fidèles y voit comme un témoignage de l'Ancien Régime qu'ils regrettent, ils voudraient le garder intact. Des descendants, je pense notamment au prince Charles-Ernest de Bassein-Parme mais aussi des aristocrates, comme Versailles max aviser » est mont des actions en justice devant le tribunal administratif de Versailles à l'encontre des expositions. Il y avait une injure à la mémoire des ancêtres. » Malgré ces controverses, Jean-Jacques Aillagon et son équipe n'ont jamais baissé les bras, poursuivant avec conviction et choc des cultures et

✦ Jeff Koons, *Op'n-Rocker*, 2006, vue de l'exposition

✦ Joana Vasconcelos, *Royal Valley*, 2012, vue de l'exposition



SEPTEMBRE 2014 - ARTS MAGAZINE - N°165

VERSAILLES, UN ÉCRIN POUR L'ART CONTEMPORAIN • ÉVÈNEMENT



■ Takashi Murakami, Flower Mirrors, 2001-2008, vue de l'exposition

■ Xavier Veilhan, The Architects, 2009, vue de l'exposition

■ Giuseppe Penone, Albero Poligonale (arbre audioté), 2013, vue de l'exposition

des époques: « Je voulais susciter des réactions, une réflexion. » Après la déferlante Koons, la vague des silhouettes et le carrosse dynamique signés Xavier Veilhan, la bourrasque Murakami de 2010 n'est pas passée inaperçue, transformant la galerie des Glaces en manga. Un enchaînement de vingt-deux vignettes tapissées de fleurs souriantes où dialoguent une jeune fille court vêtue, des tutus cosmiques et des petits monstres joyeux. Encore une fois, la surprise, l'étonnement, l'indifférence et la contestation, devenus monnaie courante, sont au rendez-vous. L'art contemporain manquait-il de respect à l'ambrière du grand siècle?

Apaiser les tensions

Jean-Jacques Aillagon a laissé la potridesse du domaine de Versailles en octobre 2011 à Christine Pégard, lui confiant les rênes et, entre autres, la suite des expositions temporaires. La même année, une femme, la seule depuis 2008, entre dans les pièces du château. La Portugaise Joana Vasconcelos a rendu hommage, tout en provocation, aux figures féminines de l'histoire de France. Accueillie par une Mary Poppins tentaculaire suspendue dans l'escalier Gabriel, les visiteurs se sont laissés surprendre par les deux coeurs, l'un noir, l'autre rose, entêtement

PAGE 50 - ARTS MAGAZINE - SEPTEMBRE 2014

ÉVÈNEMENT • VERSAILLES, UN ÉCRIN POUR L'ART CONTEMPORAIN

+ composés de coverts en plastique. Conversant de part et d'autre de la galerie des Glaces (salons de la Paix et de la Guerre), leur aaria, passionnelle et moelleuse, réveillait les fantasmes d'un passé criblé de tragédies et de victoires. Les immenses escarpins, amoncellements de rasoires et de ciseaux, renvoyaient au souvenir des déambulations des dames de la cour remarquées pour leur toilette et le cliquetis de leurs talons. Fers forgés, dentelles, plumes, perles... Les matériaux utilisés par Joana Vasconcelos ne faisaient plus qu'un avec le faste du Versailles des XVII^e et XVIII^e siècles marqué par la théâtralité du quotidien, la force de l'apparat, les somptueuses nuits de jeux, de danse et de mises en scène. Dès lors, l'audace des premières années laisse place à un égard plus formel pour le lieu, son histoire et ses anciens occupants tout en conservant la singularité des artistes contemporains.

Virage à 360° avec Giuseppe Penone (p. 55) dont les œuvres ont pris racine dans les jardins en 2013, passant plus inaperçues aux yeux des visiteurs tout comme celles de Lee Ufan son successeur (*visité et écrit*). Éléments naturels, communion avec les jardins, approche hétéronome, pureté des intentions : des orientations qui limitent les risques pour apaiser les tensions. « *Penone s'envoie en l'air par l'invitation que je lui faisais comme une "complicité". On parlait du naturel qui devait l'emporter dans le geste qui marquait sa présence à Versailles. Le naturel d'un mur de feuilles de laurier, d'un manoir qui se dissout, d'une pierre sur une branche prenait soudain une force abstraitive.* » Une stratégie que Jean-Jacques Allagon ne semble pas partager : « *La programmation a besoin d'un combustible plus émergeant. À mon sens, il ne faut pas être trop dans l'harmonie, la douceur. Il faut revenir les choses, continuer à créer des déséquilibres.* » Damien Hirst, un temps évoqué pour investir Versailles, a été rapidement rayé de la liste... ses animaux plongés dans le formol détonnaient trop ici. En attendant les prochaines spéculations pour 2015, Carherine Ngard installe la présence avec Jean-Michel Othoniel et Louis Beresich pour donner un second souffle au bosquet du Théâtre d'Eau imaginé par Le Nôtre (*visité* p. 53). Un pas vers un équilibre encore en gestation entre passé et présent, une douce cohabitation en devenir. ■

Lee Ufan, *Métaphores*,
L'Art de la pierre, 2014
14 de l'Arche

Une pierre, seule, tel un géant reposant à ciel ouvert entre quatre murs de terre. Déjà, les herbes sauvages commencent à reprendre leurs droits autour de *Métaphores-La Tomba, Hommage à André Le Nôtre* dans le bosquet des Bains d'Apollon.

Ironie du sort pour l'inventeur du jardin à la française que cette domestication imparfaite de la nature. La vision de Lee Ufan est celle d'un homme qui croit en l'éternel pouvoir des éléments naturels. Avant d'être artiste, le Sud-Coréen était philosophe. À la fin des années 1980, il fut l'un des fondateurs et le théoricien du mouvement Mono-Ha (« L'École des choses »), groupe d'artistes japonais, contemporain de l'arte povera et du land art, prônant une utilisation minimale des objets.

À Versailles, dix de ses sculptures inédites – toutes baptisées « Relation » parce qu'elles ont faites « en relation » avec le lieu – rythment les bosquets à l'exception de la *Métaphores-Tour de coton* placée dans le château. Le défi imposé à l'artiste était double : ne pas dénaturer le travail du paysagiste Le Nôtre et créer des sculptures originales adaptées au grand-écart et à la monumentalité du lieu. La réussite est totale. Depuis le bassin d'Apollon, citroune de Versailles, cette sculpture en forme d'arc-en-ciel, véritable porte d'entrée sur la Grande Perspective voulue par Le Nôtre semble avoir disparu. Un mirage ? Non, les œuvres ne se dévoilent qu'à celui qui rest bien les voir.

D'aucune n'y verront que des gros cailloux posés sur le sol. Pourtant, Lee Ufan choisit minutieusement ses pierres en parcourant le monde. Et l'œil de l'artiste est infaillible : « Même si leur composition est identique, elles ont des caractéristiques différentes en haute montagne, à proximité d'une rivière ou au bord de la mer... » À Versailles, les pierres semblent prendre vie : on croit déceler ici, un œil, là, la forme d'un nez. Métaphore de l'industrie et par extension de l'homme, l'acier est l'autre interlocuteur de ce dialogue sans parole. Les œuvres de l'artiste s'inscrivent dans la plus pure tradition minimaliste. Sous L'Arche de Versailles, la valeur est invitée à marcher sur une bande d'acier longue de 13 mètres, la longueur de l'arche elle-même, afin de ressentir la densité du matériau.

Lee Ufan à Versailles est une véritable invitation à redécouvrir les jardins au charme sans nom, à s'égarer au hasard des bosquets et à se laisser surprendre par ses sculptures. Un bel hommage de l'artiste sud-coréen au travail du jardinier de roi, Le Nôtre.

J. Lee Ufan, *L'Art de la résurgence*, éd. Bateau-Arte de Paris, 2005.



OBJECT
MATTERS
物之交感

2 與存在相遇、與遺痕對峙 關於物派藝術家李禹煥的「在」與「不在」

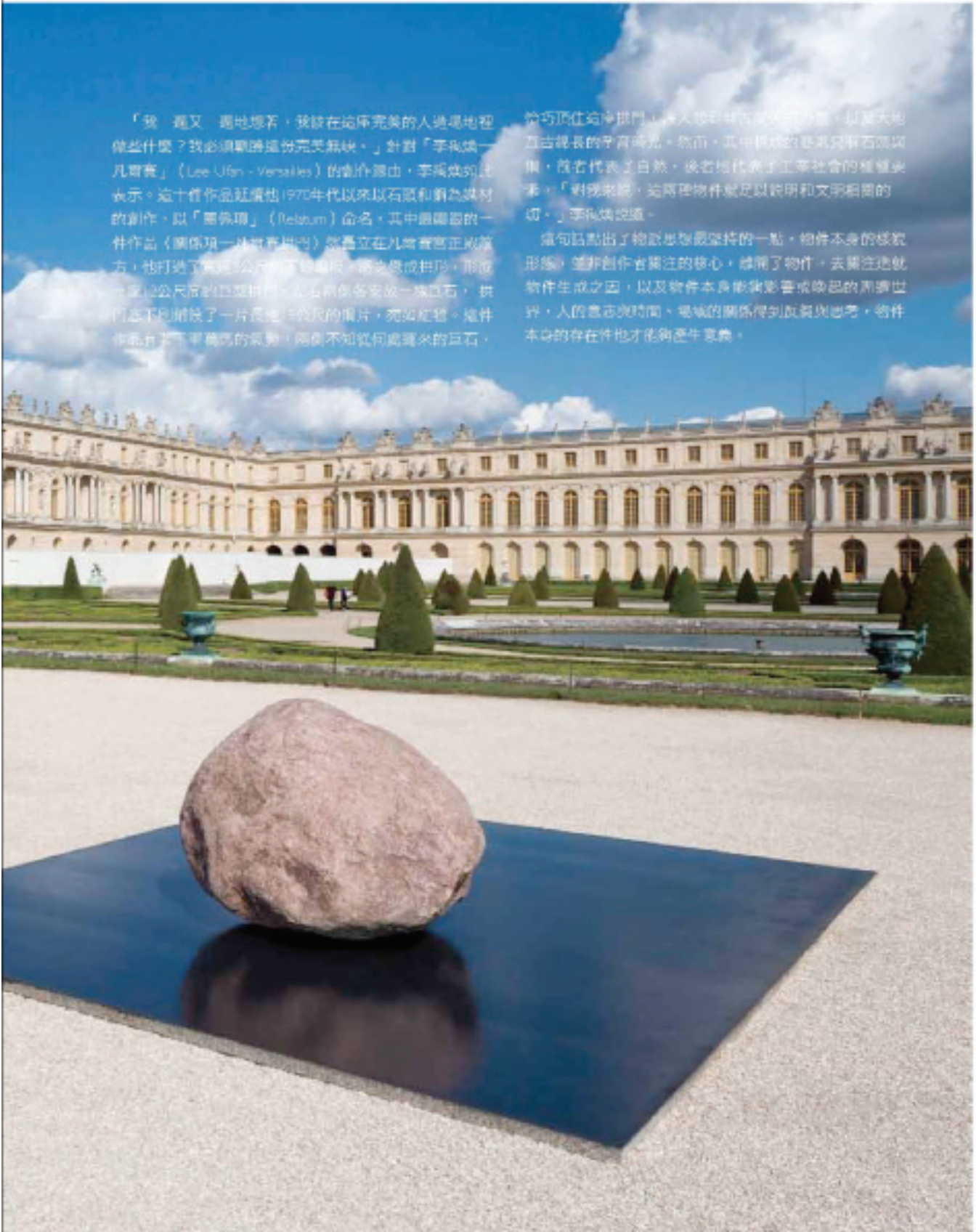
撰文 | 陳依秋 圖文提供 | National Estate of Versailles and Chateau de Versailles Spectacles

年 60 的藝術家李禹煥 (Lee Ufan) 是日本前衛藝術運動「物派」(Mono-Ha, 1967-1974) 的先驅與中心人物，早期運用天然材質如藤、石頭、泥土、棉花進行雕塑和繪畫創作，其主張物派的核心概念並非在於物的本身，而是圍繞著物件所有可見與不可見的介質所開展而來的原始感知，在西方同時期風靡過渡的資訊藝術、過程藝術、低限藝術等創作群體和理念環繞之下，以著重「原生自然」、「無為」所帶來的強大物體本質觀面獨樹一幟，不僅受到東西方藝術界的研究與重視，其作品更是在拍賣市場上屢創天價。今年度李禹煥受法國凡爾賽宮邀請，以整座園區做為創作展場，展出十件大型現地裝置作品，以輝煌庭園宮闈為展場背景，李禹煥的作品反向演現了另一個極端，展露出悠長而啟人哲思的空間氛圍。

「我一遍又一遍地想著，我該在這座完美的人造場地裡做些什麼？我必須戰勝這份完美無缺。」針對「李禹煥—凡爾賽」(Lee Ufan - Versailles)的創作緣由，李禹煥如此表示。這十件作品延續他1970年代以來以石頭和銅為媒材的創作，以「關係項」(Relation)命名，其中圓圓的一件作品《關係項—凡爾賽拱門》就矗立在凡爾賽宮正殿前方，他打造了寬約3公尺的平坦銅板，將之磨成拱形，形成一座2公尺高的巨型拱門，左右兩側各安放一塊巨石，拱門底下則鋪設了一片長地三尺尺的銅片，宛如紅毯。這件作品訴說著平等萬物的氣勢，兩塊不知從何處運來的巨石，

恰巧頂住這座拱門，讓人想到基督教堂的門窗，以及大地亘古綿長的孕育時光。然而，其中構成的要素只有石頭與銅，前者代表了自然，後者則代表了工業社會的種種要素。「對佛來說，這兩種物件就足以說明和文明相關的一切。」李禹煥說道。

這句話點出了佛來思想最堅持的一點，物件本身的樣貌形態，並非創作者關注的核心，離開了物件，去關注造就物件生成之因，以及物件本身能夠影響或喚起的周遭世界，人的意志與時間、場域的關係得到瓦解與思考，物件本身的存在性也才能夠產生意義。



李禹煥 關係項 對佛 © 2014 © Tutti Courtesy the artist, Klaus Henning Reil and Paul Newthak



134 ART COLLECTION+DESIGN

當純粹之物化為藝術物件

「關係項」系列作品的前身，是李禹煥在1968年創作的行動藝術作品〈視象和感知8〉，他徒手搬起大石塊，站在長方形的玻璃上，隨著放手，任石塊砸碎了玻璃，玻璃的裂痕並非藝術家本身能夠操控的事物，石頭也停留在它落下之處，不再移動。

之所以這麼做的原因，李禹煥並未特別著墨解釋，反之，他以「反向辯證」的方式，說明這件作品的意義，他舉證道：「如果一塊大石剛巧擊中玻璃，玻璃會破裂，這是毋庸置疑的，但是如果一位藝術家介入其中的操控功力不強，那麼在這一個微小的物理事件之外，還會更有可

看性。不過話說回來，如果「砸碎」正好是藝術家本身的企圖，那麼結果就沒什麼意思；如果這是藝術家隨性所欲的偶發事件，那也毫無意義，必須有來自藝術家、石頭、玻璃這三者所形成的關係系力才行，只有透過這三個元素，在這三角關係中彼此交叉纏繞所產生的裂隙，玻璃本身才能夠第一次地，成為一個藝術物件。」

這番論調，乍聽之下有些繞舌難解，然而李禹煥頗善譬喻解釋的，不只是物件之間的關係，而是在「藝術家」的介入之下，事物所能開展的，更加寬闊且化的有形邁入無形的延伸論述。他在1972年將這件作品更名為〈關係項〉，並藉由更名從圓行數，更加強調傾頹於事物所在之處的「空關」，在他作品中所扮演的包圍性意義。

● 李禹煥 關係項 空之關 2014 © Tadao, Courtesy the artist, Grand Palais (Paris) and Pace, New York
● 李禹煥 關係項 空之關 2014 © Tadao, Courtesy the artist, Grand Palais (Paris) and Pace, New York
● 物象關係與李禹煥，及他與几原重吉之道，展出十年大型場地裝置作品，©Tadao



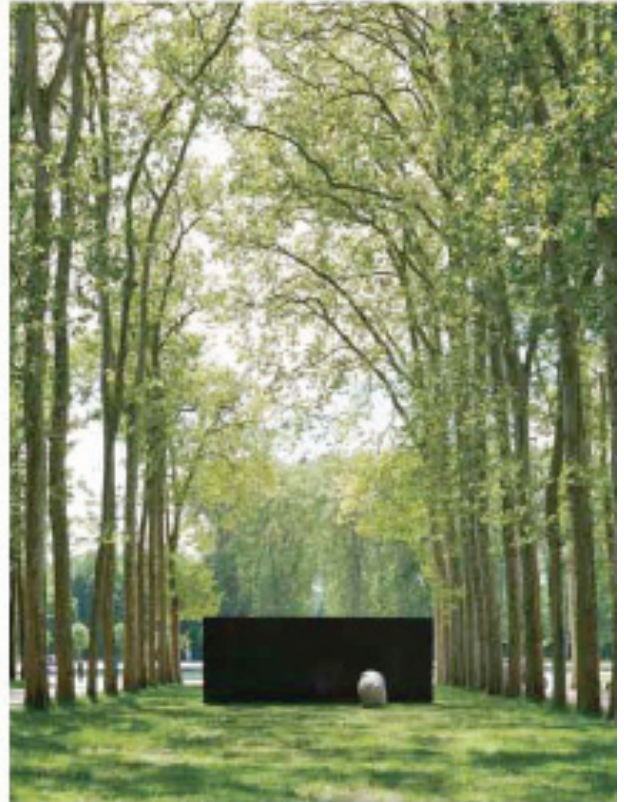
◎ 李禹煥 圓形桌 新2014 20140 Table. Courtesy the artist, Karol Heesour, Park and Pace, New York. ◎ 李禹煥 圓形桌 新2014 20140 Table. Courtesy the artist, Karol Heesour, Park and Pace, New York. ◎ 李禹煥 圓形桌 新2014 20140 Table. Courtesy the artist, Karol Heesour, Park and Pace, New York. ◎ 李禹煥 圓形桌 新2014 20140 Table. Courtesy the artist, Karol Heesour, Park and Pace, New York.

藝術並不複製所見，藝術創造所見

如果單從文字上推敲，可能窺見了單理建築以徹底剖析李禹煥作品的精髓，回到凡爾賽宮展場來看，還是可以從展場的空間特性進行具體的分析。李禹煥展出的作品，來自於他過去近50年來創作的積累，展現了低限、迴響聲響、毫不操弄等特質，恰恰與講求對稱方正且展現高度人為控制的園林造景形成對比。更不用說當個華麗的宮殿了，李禹煥捨棄了過往作品中曾經出現的繪畫，此次單單以物件組成作品，有意識地以石頭、銅板本身的質地，提醒觀者注視其中巨大的反差，可以說，這十件作品與凡爾賽宮展場，組成了一件巨大的作品，參觀遊客漫遊其中，所觸所感的一石一草一木，這些藝術家不著痕跡地巧妙擺置之物，也許我們逛完花園一圈，什麼也沒見到，但仔細想想，也許我們什麼都見到了。

「表達的最高境界，並非從無到有，而是將已經存在的事物，透過觀者地調整，這個世界因此更加生動顯明。」李禹煥在1970年就已提出的物源論述，至今仍是他表示作品的最高準則。

換言之，「不見」這份無形的概念成為李禹煥作品中的核心，他所展示的物件，儘管巨大或顯具份量，但他作品中的存在感，





OBJECT MATTERS
物之理

2

並非來自於這些物件的具體形態，而是來自於物件與其周遭相互往來而形成的能量。他借用了物件的原始材質創造了作品。物件特性讓人感受到自然或宇宙，而他刻意地以「不加操弄」、「不加個人意志」做為介入的方式，使觀看者體會一瞥其中的永恒意義。李禹煥指出，這些作品做為一個隱喻，讓人重新以不同的方式，去感受凡爾賽宮各個園面皆栩栩如生、完美無瑕的永恒完美，並為這份永恒的完美，提供了另一種感受的次元向度。

這是當代創作者中少有的表現形式。李禹煥認為自己並不透過作品表達自身想法，而是透過作品再次與展現已存在的時間與空間。他並引述藝術家保羅·克利（Paul Klee）的話：「藝術並不重創所見，藝術創造所見。」這份創造，在李禹煥的眼裡，得透過反向的「不創作」才能實現。

有無之間的限制溫度

在凡爾賽宮展出作品當中，有件極具巧思的作品（即係項一塊基石向安德烈·勒諾特致敬），是李禹煥向法國園林巨匠、同時也是凡爾賽花園創造人安德烈·勒諾特（André Le Nôtre, 1613-1700）致敬之作，他挖開了一個長方形的深坑，將土壤移走，深坑裡鋪上一塊同樣大小的鏡板，上頭再壓上一塊巨石，除了以塊基石象徵這位已無暇地

◎ 李禹煥 巨霸 20140 Table, Courtesy the artist, Faena Hotel Park 2nd Floor, New York. ◎ 李禹煥 覆之北 20140 Table, Courtesy the artist, Faena Hotel Park 2nd Floor, New York. ◎ 李禹煥 覆之南 凡爾賽宮門 20140 Table, Courtesy the artist, Faena Hotel Park 2nd Floor, New York.

度、遺世許久的園林造景大師，他並未僅上在任一草一木，但其平整、角在鮮明的方正坑洞，讓人格外清楚地意識到當年大園土木造景造林所耗費的時光與心力。

儘管從形式而論，物派創作與物派主義有些類似之處，但很明顯地，物派所意欲表達的，是藉由物件本質的力量，帶着對於事物的訪問、喚起形而上的感知，並與世界運轉所留下的殘版對峙，特別講求以回歸自然的方式來進行思考，與一般物派主義回歸到物件本身，且講求具體且毫不避諱的物質性主張，大相逕庭。

以上所述，也可以看出李禹煥所代表的物派特別注重於辯證思考，一般認為這和李禹煥曾都讀哲學有關。然而，在《群島誌》（Frieze）雜誌的訪談中，李禹煥表示，他生於南韓，在20歲的時候離家去日本，當時他的身分在英國就像是個格格不入的圈外人，沒有藝術評論家評論他的作品，出於被忽略的渴望感，他開始了寫作、寫下關於自己的想法和創作，「我也進行講座，做了所有必須去做的事情。」另一方面，因為哲學研究的奇景，當李禹煥遇上與自己想法差不多的同輩創作者，他發現現在沒有任何論述支持或討論這些創作者所作所為的狀況下，相關論述的建立是必要的，也是基於同樣的渴望感，他只好開始寫下文字，解釋他們這群人的思想脈絡，這也是為何李禹煥被視為日本物派切實者的重要原因。





兩任，李禹煥到了歐洲，即便有機會在法國、德國展覽，但他發現自己被視為「東方」，一種身處於圈外人的情狀。他坦言自己從未受過任何國家的支持。不過這分獨立感造就了他對於創作的堅持和勇氣。當他有機會於2011年在古根漢美術館舉辦大型回顧展時，他提及了在觀看作品的當下，人們應該藉此思考自然、降低國民年均收入等關係，他說自己對於生產、製造、實現人的各種意志的現象，永遠維持著批評的態度，希望人們可以透過他的作品，再去想想日本發生的地震、海嘯、核能安全等事件。

在這個運轉飛快、資訊過度傳遞與不斷時興突變生長的時代，李禹煥所代表的物慾思想可能過於抽象而理想化，說他的作品提示了一種重要的態度——「深刻事」，不去創造什麼，而是感覺性地去關照一切種種事物而生的因果相生關係。你我身處世界之中，或許無法也無力改變其中的歧異，但仍舊能夠稍微進一步的思維方式，去理解和融入這個流動的世界，而不是試著去做無謂的個人單打戰鬥或是過於深謀遠慮的徒勞對峙。

LEE UFAN À VERSAILLES

SCULPTURE

TT

Sacré défi pour le Coréen Lee Ufan, 78 ans, que d'installer dans les jardins de Versailles ses « Relatum » – nom générique donné à chacune de ses œuvres, pour signifier qu'elles n'existent que dans leur relation à leur environnement ! Quoi de plus antinomique, en effet, que ces sculptures minimalistes – le plus souvent, de grosses pierres à l'état brut dialoguant avec des éléments d'acier, plaques ou barres – et les parterres baroques très architecturés de Le Nôtre, où chaque parcelle est domestiquée, agrémentée de statues et de bassins ouvragés ?

L'artiste fondateur du mouvement japonais contemporain de l'Arte Povera et du Land Art « Mono-Ha » (« l'école des choses ») a conçu une dizaine d'œuvres réparties au détour des allées. Opération réussie : avec subtilité et discrétion, Lee Ufan parvient à apporter une touche de mystère et de méditation au château de Versailles. Outre sa splendide Arche d'acier de 15 mètres de haut, qui, installée à l'entrée des jardins, semble marquer l'entrée d'un pays enchanteur, il y a ce bosquet aux étoiles (*L'Ombre des étoiles*), qui, à lui seul, vaut la visite. Réparties dans une clairière de graviers blancs, sept pierres posées au sol y symbolisent les étoiles de la Grande Ourse qui seraient tombées du ciel pour pouvoir se parler – « se chuchoter », comme aime à dire le plasticien. On pourrait rester là longtemps, à les écouter.

– **Lorraine Rossignol**

| Jusqu'au 2 novembre dans
les jardins du château de Versailles (78)

| Tél. : 01 30 83 78 89.

www.chateauversailles.fr

EXPOSITIONS

VERSAILLES

L'ART MINIMALISTE DU CORÉEN LEE UFAN

Après les exubérances colorées de Jeff Koons, de Takashi Murakami ou de Joana Vasconcelos et la sobriété des arbres en bronze de Giuseppe Penone, le nouvel artiste invité à Versailles est le peintre et sculpteur d'origine coréenne Lee Ufan. Pendant quatre mois, ses installations minimalistes de pierre, d'acier et de coton, toutes inédites, sont déployées entre le château et les jardins, instaurant un dialogue avec leur créateur, André Le Nôtre. Entretien avec l'artiste. Propos recueillis par Nathalie d'Alincourt.

Photo service de presse. © Teddo



Quel a été votre premier contact avec Versailles ? Et quelle fut votre réaction lorsque vous avez été invité à y intervenir ?
 J'ai découvert Versailles pour la première fois en 1973 et j'y suis retourné à plusieurs reprises. Je suis venu visiter les expositions de mes amis Koons, Murakami et Penone, et j'avais très envie d'y exposer moi aussi sans pourtant imaginer que ce serait le cas. Lorsque j'ai été invité, ma joie fut intense, mais je fus aussi très embarrassé : qu'allais-je pouvoir créer dans un lieu aussi parfait ?

Vous avez installé une seule œuvre à l'intérieur du château au pied de l'escalier Gabriel, et neuf autres sont déployées dans les jardins. Le jardin de Versailles où la nature est apprivoisée par l'homme diffère totalement des jardins extrême-orientaux, comment avez-vous conçu le parcours de votre exposition ?
 L'exposition a été en effet presque entièrement conçue pour l'extérieur, je n'étais pas pour autant complètement libre de choisir l'emplacement des œuvres, il y avait des contraintes inhérentes au lieu. Avant de déci-

LEE UFAN EN QUELQUES DATES

- 1936 Naissance en Corée du Sud.
- 1958 Interrompt ses études d'art à l'Université Nationale de Séoul pour rentrer en philosophie à Tokyo.
- 1969 Devient porte-parole du Mono-Ha, mouvement artistique contemporain japonais, proche du Land Art ou de l'Arte Povera.
- 1971 Le concept de Mono-Ha est présenté à la Biennale de Paris.
- 1973 à 2007 Enseigne à la Tama Art University à Tokyo.
- 1997 Professeur invité à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.
- 2000 Lauréat du prix UNESCO de la biennale de Shanghai.
- 2002 Son livre Un art de la rencontre, est publié en France aux éditions Actes Sud.
- 2007 Représenté par la Pace Gallery [New York].
- 2010 Représenté par la galerie Kamel Mennour [Paris].
- 2013 Exposition personnelle à la galerie Kamel Mennour.
- 2014 Exposé à Versailles.



Rebus L'Ombre des étoiles. Photo service de presse. © Teddo - Courtesy the artist, Kamel Mennour, Paris and Pace, New York

der du parcour, il m'a fallu réaliser de très nombreuses visites à Versailles, qui m'ont permis d'instaurer un dialogue avec l'espace et le lieu. Je me suis adapté à la caractéristique de cet espace. Et le visiteur qui suit mes œuvres une à une dans l'ordre que j'ai défini doit ressentir qu'il est dans un autre monde. Il faut démarer de la terrasse du château et descendre jusqu'au bout du tapis vert, ensuite le parcours forme une boucle afin de revenir vers le château en parcourant les allées et les bosquets. La première œuvre est l'arche de métal (un ruban d'acier inoxydable de 30 mètres de long retenu par deux énormes pierres à ses extrémités) qui j'ai installée dans l'axe de la Grande Perspective. Le visiteur qui la traverse, en touchant la plaque de même métal posée au sol, a l'impression de monter sur une scène. Cette arche donne une nouvelle sensation du jardin. Cette idée de l'arche m'est venue au Japon un jour où après la pluie j'ai vu se dresser un magnifique arc-en-ciel ; j'ai alors pensé que ce serait intéressant de réaliser un jour une œuvre similaire et puis j'ai complètement oublié cette idée qui a ressurgi devant la Grande Perspective de Le Nôtre.

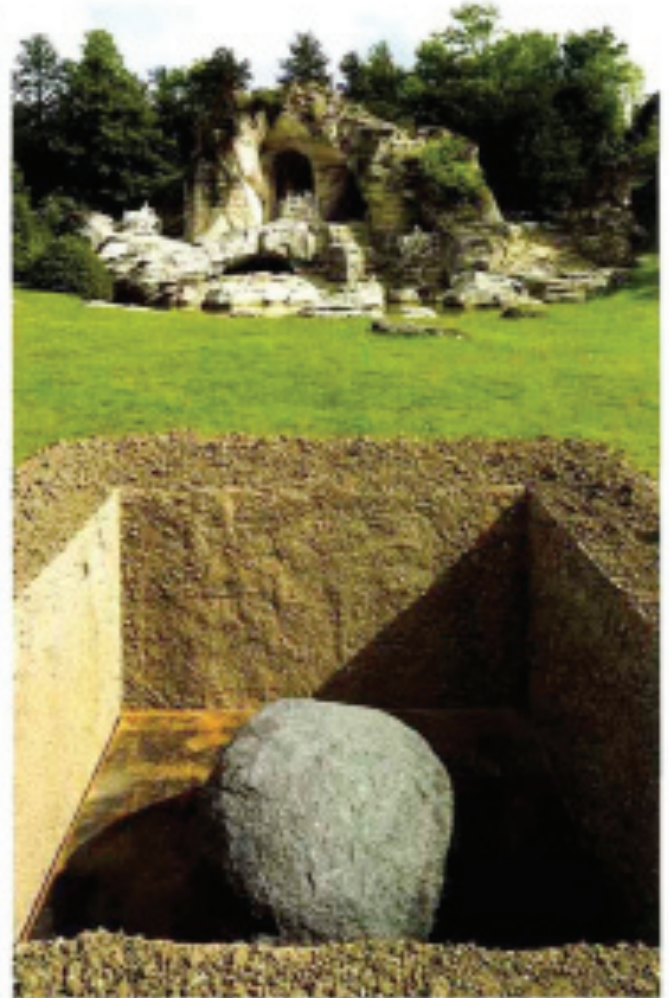
Pouvez-vous décrire le processus créatif qui a conduit à la réalisation de ces œuvres, toutes spécialement conçues pour être exposées à Versailles ? Il était très difficile de créer des œuvres capables d'exister face à la perfection des jardins de Le Nôtre et il me fallait d'une certaine façon dépasser cette perfection. J'ai dû imposer au minimum mes idées et laisser place à l'environnement et à l'espace afin qu'ils racontent leur histoire. Nous sommes aujourd'hui dans une société très compliquée, qui va trop vite et qui est habituée à la consommation de masse. En tant qu'artiste, mon rôle est d'inviter le public à faire une pause et à voir le monde autrement. Lors de mes nombreuses visites dans les jardins de Versailles, j'avais l'impression qu'André Le Nôtre était là et qu'il me chuchotait à l'oreille : "je t'offre un lieu parfait, fais-moi quelque chose de différent". J'ai donc installé dans ce lieu si parfait des œuvres très simples en utilisant la pierre qui représente la nature et la plaque d'acier, symbole de la société industrialisée ; j'ai fait ressentir les côtés cachés des jardins en ouvrant l'espace pour aller dans une autre dimension, vers l'infini. J'espère éveiller aux spectateurs de mes œuvres un nouveau et merveilleux jardin de Versailles.



Retour à l'Arche de Versailles. Photo service de presse. © Tadrlo - Caumont de l'art, Kamel Mervou, Paris and Pace, New York



Arrière Lignes de vent. Photo service de presse. © Tadrlo - Caumont de l'art, Kamel Mervou, Paris and Pace, New York



Ci-dessus, *Relatum-Dialogue 2*, Phare service de presse. © Tadao – Courtesy the artist, Kamel Mennour, Paris and Pace, New York

À droite, *Relatum Le tombe* – hommage à André Le Nôtre. Photo service de presse. © Tadao – Courtesy the artist, Kamel Mennour, Paris and Pace, New York

Plus concrètement que voulez-vous dire ?

J'ai par exemple installé sur le Tapis vert conduisant vers le Grand Canal une œuvre intitulée *Lames de vent* qui évoque l'ondulation du gazon. J'ai fait le va-et-vient à plusieurs reprises entre le château et le canal et à l'époque le gazon était assez haut. Un jour où il faisait plutôt beau, l'herbe ondulait comme des vagues avec le vent. Et je me suis dit qu'avec des plaques d'inox très simples, je pourrais reproduire cette ondulation. L'œuvre est ainsi née. Un peu plus loin, une installation nommée *Dialogue 2* invite le public à s'arrêter pour réfléchir et d'une certaine manière dialoguer. Quand deux personnes discutent,

un mur invisible peut dans certains cas se dresser entre eux, et j'ai choisi de faire apparaître ce mur sous la forme d'une lourde plaque métallique qui empêche la communication. Prenons un autre exemple avec le Bosquet de l'Étoile. Lorsque j'ai découvert cet espace plutôt caché, j'ai eu l'idée d'y faire descendre les étoiles afin qu'elles s'installent et chuchotent entre elles comme si elles étaient en plein désert. Mon installation reproduit la queue de la constellation de La Grande Ourse, descendue sur terre afin de nous conter des histoires...

Pourquoi avez-vous installé une fosse rectangulaire contenant une grosse pierre dans le bosquet des Bains d'Apollon ? Pouvez-vous me parler de cette œuvre ?

Il s'agit d'un hommage à André Le Nôtre, le créateur de ces jardins exceptionnels. En pénétrant dans le bosquet des Bains d'Apollon, j'ai eu envie d'y mettre une tombe mais laquelle ? Je ne savais pas ; et puis il m'est apparu évident que ce devait être celle d'André Le Nôtre. Cette œuvre est intitulée *Relatum Le tombe* – hommage à André Le Nôtre.

"Lee Ufan Versailles", jusqu'au 2 novembre 2014 au château de Versailles, place d'Armes, 78000 Versailles. Tél. 01 39 83 78 00. www.chateauversailles.fr

La majorité des œuvres de l'exposition sont installées sur la Grande Perspective, sur le parterre du Midi et dans les bosquets et allées des jardins. L'œuvre *Relatum – Mur de Coton*, installée au pied de l'Escalier Gabriel dans le Château, complète la présentation. Dans les jardins, l'exposition est gratuite, sauf les jours de Grandes Eaux musicales et de Jardins Musicaux. Les jardins sont ouverts tous les jours de 8h à 20h30, sauf les jours de Grandes Eaux nocturnes. Le Château est ouvert tous les jours, sauf le lundi, de 9h à 18h30. Catalogue, RMN-Grand Palais, 144 p., 35 €.

STAHL REPORT (Allemagne)

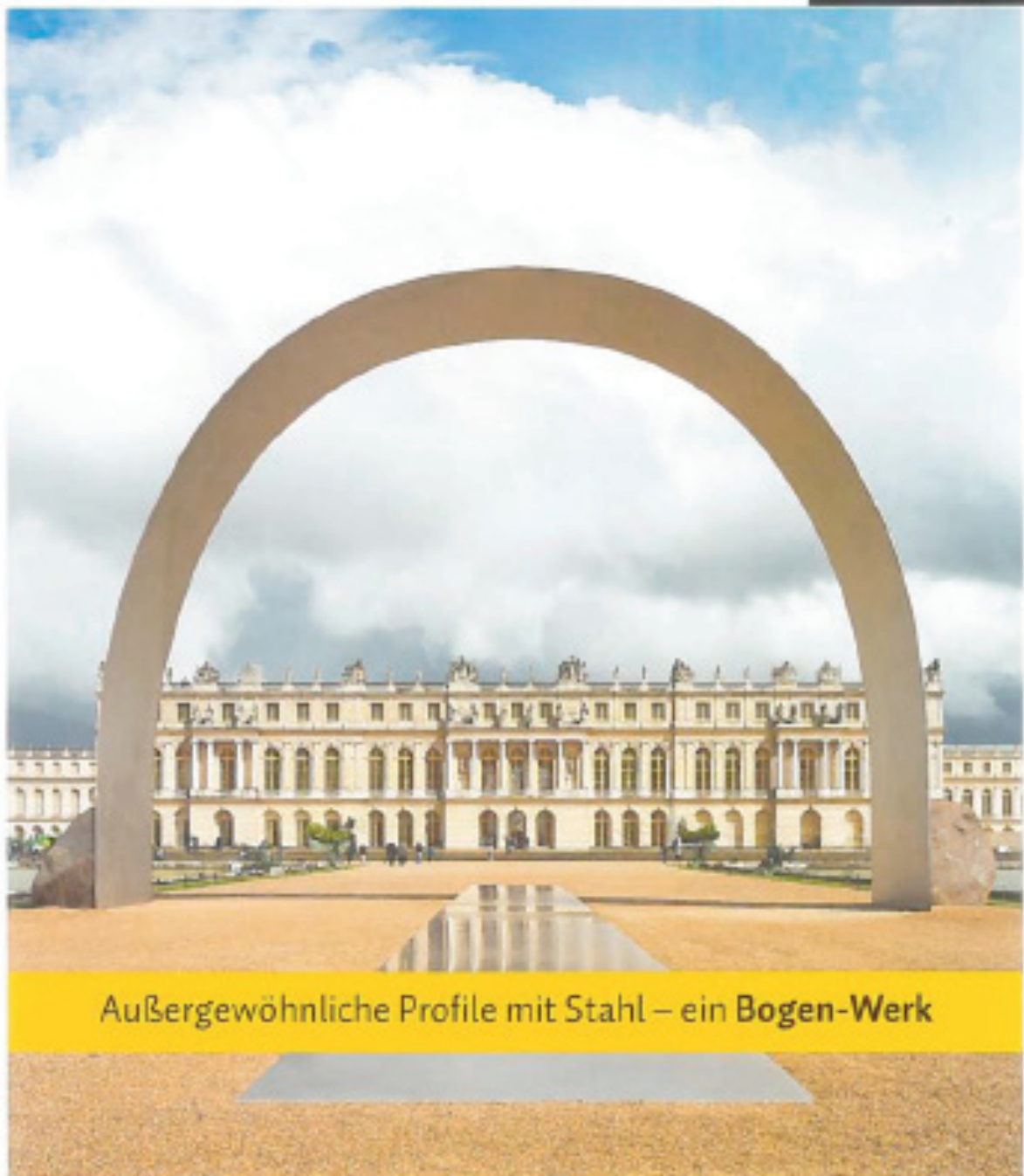
Juillet/Août 2014

69. Jahrgang | Juli/August 2014

STAHLREPORT

DAS BDS-MAGAZIN FÜR DIE STAHLDISTRIBUTION

7/8 | 14



Außergewöhnliche Profile mit Stahl – ein Bogen-Werk

Als die Fürsten wieder stärker wurden, gab es häufig handfeste Streitigkeiten mit den Hansestädten: 1316 wurde Stralsund mehrere Monate belagert, jedoch nicht in die Knie gezwungen. Vielmehr nahmen die Verteidiger den Herzog Erich von Sachsen als einen der Angreifer gefangen – das Lösegeld steckten sie angeblich demonstrativ in die aufwändige Schaufassade ihres Rathauses.

metropole Köln angeführt worden: Der englische König war nach dem Kreuzzug gekidnappt worden und sah sich exorbitanten Lösegeldforderungen gegenüber.

Die Kölner brachten daraufhin reichlich Geld in den – modern ausgedrückt – Fonds für die Befreiung des Königs ein. Und als Richard Löwenherz auf dem Rückweg auf die heimische Insel drei Tage Station in Köln machte, stellte er den Kaufleuten dort Privilegien aus, „wie sie keine andere deutsche Stadt im 12. Jahrhundert irgendwo im Ausland erhielt“. So heißt es in dem Buch „Die Deutsche Hanse“ von Gisela Graichen und Rolf Hammel-Kiesow.

Soweit die ursprünglichen Rahmenbedingungen.

Der Klimawandel

Etwas vor 1000 n. Chr. hatte in Europa meteorologisch eine Wärmeperiode begonnen, die bis ungefähr 1400 dauern sollte. Das Klima war außerordentlich mild: In England wurde Wein und in Norwegen Getreide angebaut – die Bevölkerung des Kontinents verdreifachte sich, was ein ungeheures Wirtschaftswachstum und eine riesige Nachfragesteigerung nach sich zog.

Sichtbare Zeichen dieser gut ausgestatteten Zeiten sind noch heute bekannt: Die Kathedrale Notre Dame in Paris, das Münster in Freiburg oder der Dom zu Köln, die alle in jenem Zeitraum begonnen und teils sogar fertiggestellt wurden.

Außerdem gab es zahlreiche technische Innovationen: Windmühlen kamen auf, neue Spinnräder und Webstühle steigerten die Produktion an Tuch, und in der Eisenverhüttung konnten mit Gebläsen höhere Temperaturen erreicht werden.

Parallel dazu aber hatte sich die Lage verschlechtert, was z.B. die Sicherheit des Fernhandels über die Ostsee anging. Denn der deutsche Kaiser war vor Handelsstädten wie Hamburg, Bremen oder Lübeck

räumlich weit entfernt, und seit der Entmachtung Heinrichs des Löwen gab es in Norddeutschland nicht einmal ein mehr einen starken Territorialfürsten.

Vor diesem Hintergrund entwickelten die Kaufleute in Eigenregie ihre alten Fahrtgemeinschaften weiter, die sie schon immer „hanse“ genannt hatten. Das waren temporäre Zusammenschlüsse von einigen Händlern für die Reise zu einem bestimmten Ziel. Nur regelten nicht mehr diese kleinen Karawanen ihre Belange selbst, sondern das übernahmen die Städte, in denen die Händler zuhause waren. Politisch sensationell daran war, dass erstmals Bürger auf Augenhöhe Fürsten gegenübertraten und mit ihnen Vereinbarungen trafen.

Einige Jahrhunderte lang war die Hanse die beherrschende Wirtschaftsmacht von Brügge bis Nowgorod. In einem ausgeklügelten Netzwerk schaffte sie z.B. den Hering aus der Ostsee ins deutsche Hinterland, wobei zuvor das Salz für das Pökeln der Fische aus Lüneburg in den Norden transportiert werden war.

Allerdings wurde mit harten Bandagen um Märkte und Handelsbedingungen gestritten: Missliebige Konkurrenten zwang die Hanse mit Blockaden geadeltes in die Knie, und eberrühtigen Fürsten schickte sie ihre Handelsschiffe entgegen, die zu Truppentransporten unfunktionsfähig waren.

Faszinierend dabei ist, dass die Hansestädte nicht dem Lockruf der Macht erlagen: Nie schufen sie ein Territorium, auf dem sie herrschten, immer blieben sie nur einzelne Städte in einem lockeren Verbund.

Als wirtschaftlichen Zweckverband haben Wissenschaftler von heute dieses Bündnis in Selbstbeschränkung schon bezeichnet. Politik wurde von der Hanse allein zum Zweck des wirtschaftlichen Nutzens gemacht.



Lee Ufan: „Palatum, Der Bogen von Versailles“, zwei Ansichten.

Skulpturen aus Stahl und Stein

Der japanische Künstler Lee Ufan stellt noch bis zum 2. November 2014 in den Gärten und im Schloss von Versailles Skulpturen aus Stahl und Stein aus. Mit der Kombination der gegensätzlichen Materialien will er zum einen das menschliche Wirken der Natur gegenüberstellen. Zum anderen kritisiert er die Hyperaktivität der modernen Welt, die nach Jahrtausenden von Handarbeit nur noch maschinelle Massenproduktion betreibt.

Lee Ufan: „Palatum, Dialog“.



Photo: P. Nédélec, Olycom/De la photo

SPECIAL FEATURE ●

Lee Ufan



Versailles

이무환 베르사유 2014. 6. 17-11. 20



무한으로의 초대

/ 김복기

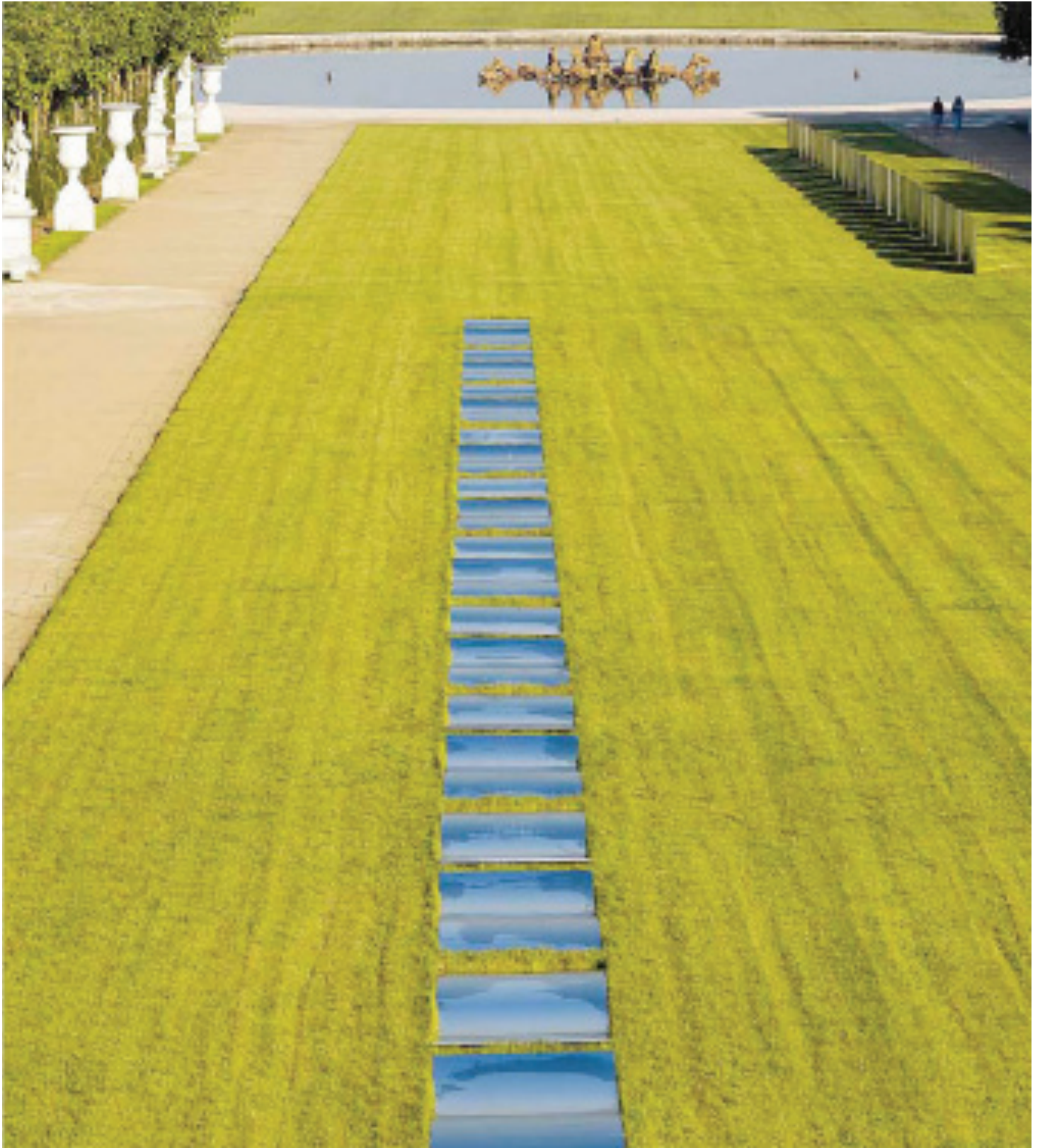


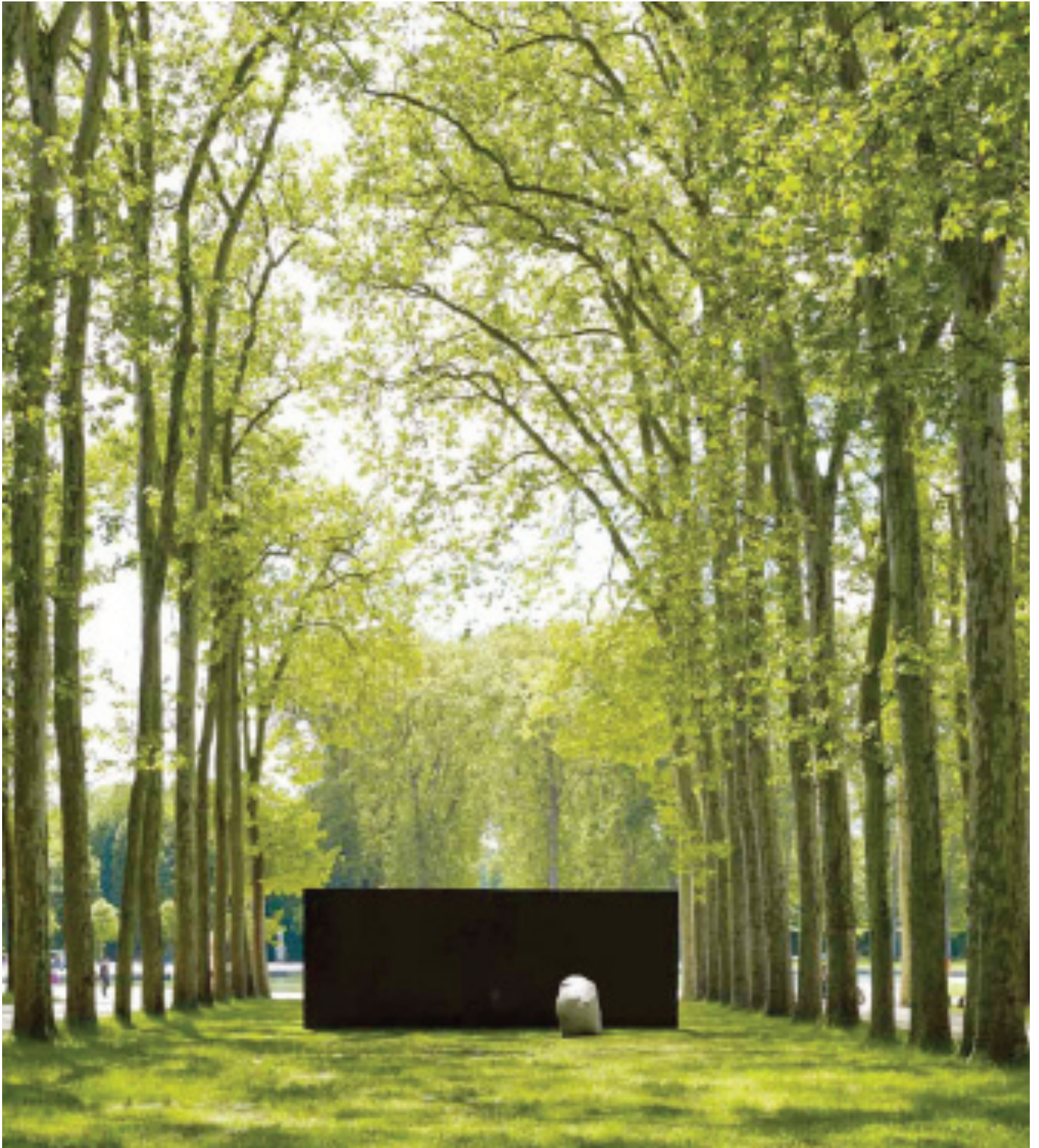
① Lee Ufan, *Lee Ufan's Ring Sculpture*, 1970, Steel, 1,500x1,500x200cm, Lee Ufan Museum, Seoul, Korea
 ② Lee Ufan, *Lee Ufan's Ring Sculpture*, 1970, Steel, 1,500x1,500x200cm, Lee Ufan Museum, Seoul, Korea

최악이라 고각가인 이우환(77)이 프랑스의 레오카유 공원에서 백제오방 기린전을 열고 있다. <이우환 레오카유(Lee Ufan Verrière)>(9. 17~11. 3)는 그는 공인 뒤 작품전과 17개의 원형 조각과 르노르프(Renoir)가 설계한 레오카유 정원에 신작 조각작품 '공예품' 18점을 선보였다.

레오카유 방문객은 매년 세계적인 현대미술가들로부터 영감과 영감의 비사의 공간을 통해 인형들의 소형 공예품으로 되살리는 초대형 전시 프로젝트에 열고 있다. 과거와 현재, 전통과 현대가 한자리에 만나는 이 첫번째 대회의 장에는 2018년 미국과 제프 쿤스(Jeff Koons)를 시작으로 올해까지 1명의 거장들이 초대될 예정이다. 그동안 레오카유를 장식한 작가로는 일본의 무라카미 다카시, 프랑스의 자비에 페리안(Xavier Feliu)과 에르나오 보덴, 포르투갈의 파울라 카스몬베루스(Paula Vaz Monteiro), 이탈리아의 루세에 페노에(Giuseppe Penone) 등 현행 조각가 아티스트의 유명 작가들이 발표되었다.

레오카유 프로젝트는 우리 곁을 함께 걸어오는 <오뉴월(NUJUL)>과 함께 프랑스 예술의 문화적 자존심과 희망을 대외적으로 드러내는 '전시 중의 전시'라 할 수 있다. 두 점이 모두 살아 있는 현대미술 작품을 초대해서 신작을 개최하는 프로젝트에 원작 작가의 이념과 뜻을 받는 프로젝트에서만큼, 전시 작가로 선정되는 입장이자 현대미술로서 세계적 입지를 다지는 자전이다. 따라서 이미 대가 반열에 오른 작가들도 누구나 선망하는 '명예 무대'가 아닐 수 없다. 바로 이 무대에 한박의 이우환이 선을 올렸다. 그렇게 레오카유 입장은 우리 주위들과 농축 슬로건구현비전미술관 기린전 같은 열기의 행사와 함께 자신들의 열매에서 몇 손가락 안에 꼽히는 도전과 영원의 자전이다. 또 다시 이우환이 반열로써의 아티스트의 중심에서 하이퍼 아트를 열고 있다.





베르사유 정원, 대가들의 경연장

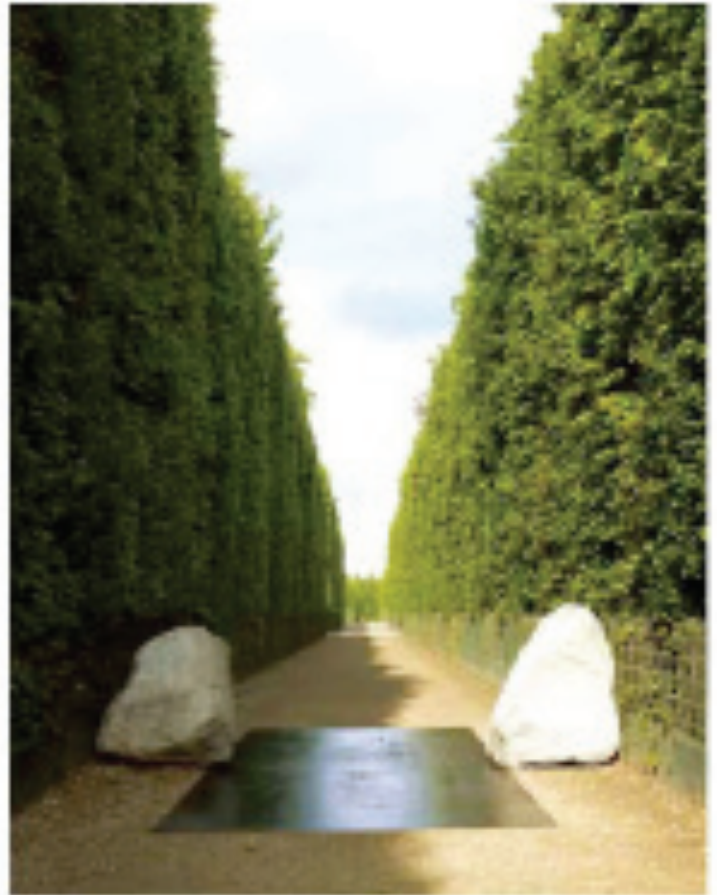
전명코퍼의 어포레어 '전시=작품'이라는 충직은 이제 상회하여 되었다. 베르사유 르코르레를 이해하여 해석하는 베르사유라는 과제를 이데야이 없으면 안 된다. 베르사유 궁전은 고결한 절대왕정을 상징하는 바로크 시대의 역사적 유물이다. 이 공간에 베르사유 정원이 조상되었다. 프랑스 왕으로 르노르코(1617-1702)는 대왕후 루이 14세의 지휘로 베르사유 궁전의 정원 설계에 착수한다. 당대 최고의 명성을 누리며 유명한 정원 설계를 고안했던 르노르코의 조경 장식은 프랑스 정원 양식으로 정착되었다.

베르사유 정원은 르코르시 정원사 최고봉이다. 그것을 4세기를 거친 지금도 변함이 없다. 프랑스식 정원 양식은 먼저 실관(畝園)을 중심으로 하나의 축을 설정하고, 대칭으로 좌안과 우안을 배치한다. 앞사선 형태의 높은 담보 높낮이 무늬를 주고, 구나 식물 등의 형태로 가지런히 자른 나무를 심고, 대략적 분상을 배치한다. 거저잡힌 형태로 정돈된 좌안에는 과일나무의 식물을 심을 수 있다. 또한 인공 유수물 안팎고, 장식적인 형태의 연못과 그리스 로마 양식의 조각으로 치장한 화려한 분수 등이 곳곳에 배치된다. 나뭇가지 끝에 서로 거까지 치밀하게 짜인 정제된 다과인은 보는 사람을 경탄케 한다. 이 조경에는 자연에게도 지체하는 위험자의 절대 반대를 과시하는 위험이 깔려 있다. 그 정원을 유지하기 위해서는 자연에 대한 경은 교역과 관리 기술이 필수적으로 요구된다.

바로 이 베르사유 공간이 이후환의 기원전이 열리는 사이토다. 베르사유 정원은 대지기술을 벌쳐 놓아야 할 정도로 경탄하다. 전사를 취한 공간 앞에 서면일이 딱 벌어진다. 무엇보다 신장을 선포해야 한다. 그러나 이후환의 베르사유 르코르레가 예외적일 때 이 문제가 초이의 관심사였다. 이후환은 과연 베르사유와 어떻게 대화할 것인가? 자신이 출신 작가가 베르사유의 역사성을 제대로 이해했는가? 어떻게 르노르코의 거대한 존재성을 지킬 수 있었는가? (편주격과 나아갈거리가 가능할 것이다.) 마침내 베르사유 르코르레의 두걸이 열렸다. 이후환은 조각작품으로 그 특유의 대화법을 내놓았다.

"나는 원래부터 장소와 대화하듯 작품의 발상을 했었다. 공간의 장소성을 훼손하거나 합리화하지 않는다. 베르사유 정원은 대단히 웅대한 공간이다. 담보의 식물이 놓여 있는 정원이 아이보다는 건축 공간 개념에 더 가깝다. 이 웅대한 공간에 뒤따라 어떻게 개입할 것인가? 이 웅대한 정원의 조경을 어떻게 받아들일 것인가? 그 대답은 바로 푸른 색상의 도입에 있다. 인간의 존재론적 존재, 그 존재 너머 장소로의 대륙에서 사슴이 발걸음을 무한, 그것이 내 작품의 개념이다."

이후환은 상도르 르노르코가 구현해 놓은 정원 개념을 의식하지 않을 수 없을 것이다. 그런데 흥미롭게도 베르사유 정원의 더욱더 개념에는 아직 미나일다를과 아다미 틀어 있다. 르노르코의 원재성은 거대한 공간을 완벽할 하나의 화이트 큐브로 환원시킨 것이야 할 수 있기 때문이다. 따라서 이후환의 작품만큼 베르사유 정원에 잘 어울리는 작품도 없을 것이다. 그러나 이후환은 르노르코의 완벽을



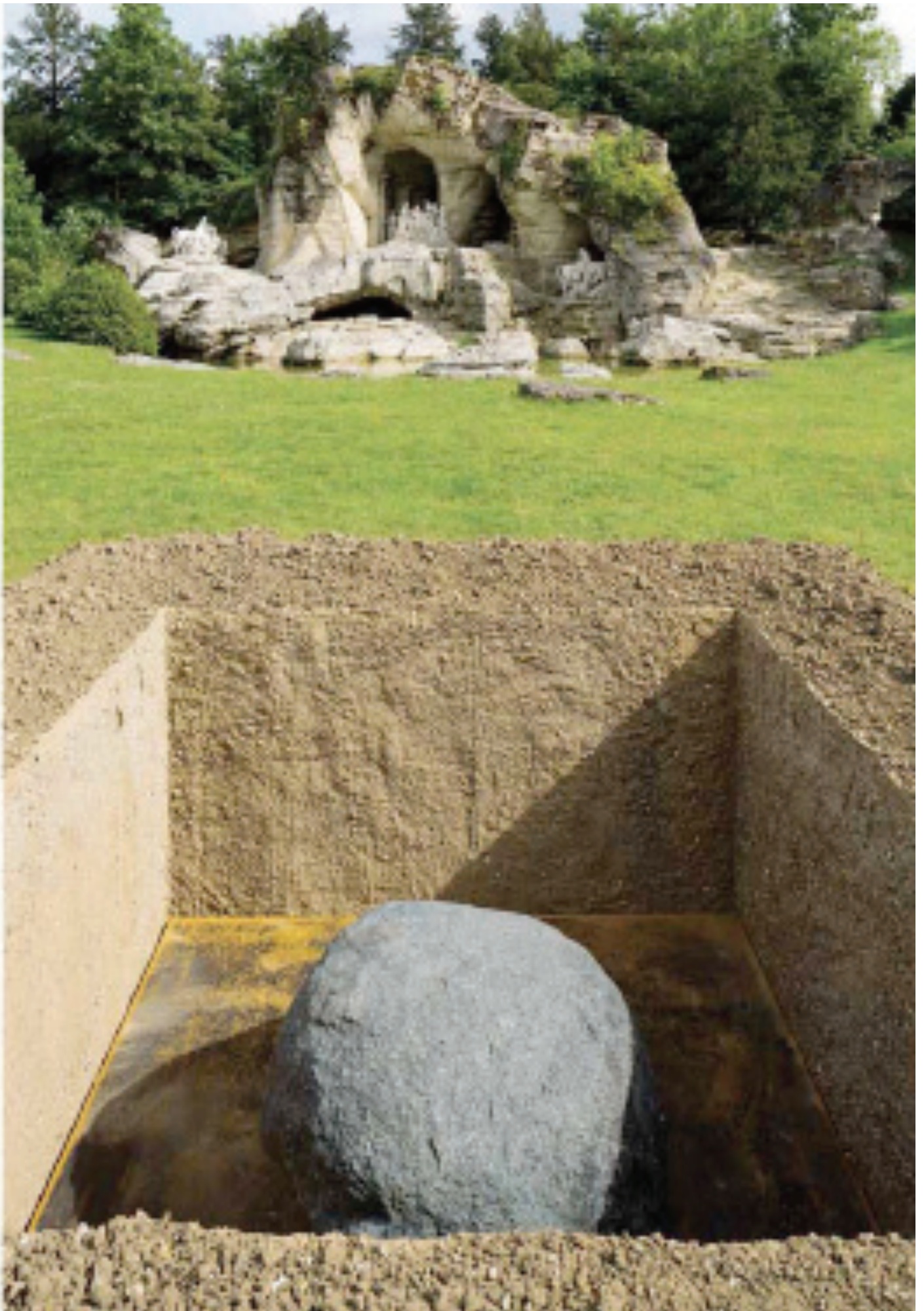
실은 팔공하여, 그 경관을 바꾸지 않고 오히려 자신의 작품으로 그 공간 안에 또 하나의 공간을 만든 이후환의 열린 공간을 일컫는다고 말할 수 있다. 여기서 관찰되는 이 거대한 공원을 거닐어야 한다. 백여미터 무어 시간은 걸음을 밟아야 작품을 손으로 감상할 수 있다. 이후환은 정원 중심지를 북서쪽 끝판과 팔라아너스트로 조성된 '이데야' 근세근세 작품을 지으며, 베르사유를 원능 분할자에게 놓을 모을 원기 같은 거점을 제안한다. 그 거점의 이면에는 이 행정원을 또 하나의 거대한 조각으로 설치하고, 그 완벽을 넘어서는 이후환의 더 높은 당초의 표현이 도주되고 영웅은 두말할 나위가 없다.

이후환은 (변제법) '작을 아피 말림에 믿지했다. 자연을 상징하는 물과 안입사리론 대표하는 정원의 단념, 그 관계방을 작품으로 모려낸다. 화이트로 들과 일과, 이 두 사물로 인간의 역사를 들여다보고 한 것이다. 이후환의 작품 세계를 관통하는, 모든 것과 만물과 같은 것, 작전과 풍경, 사상의 산과 방 풍의 정편성을 끌어안는 작업이다.

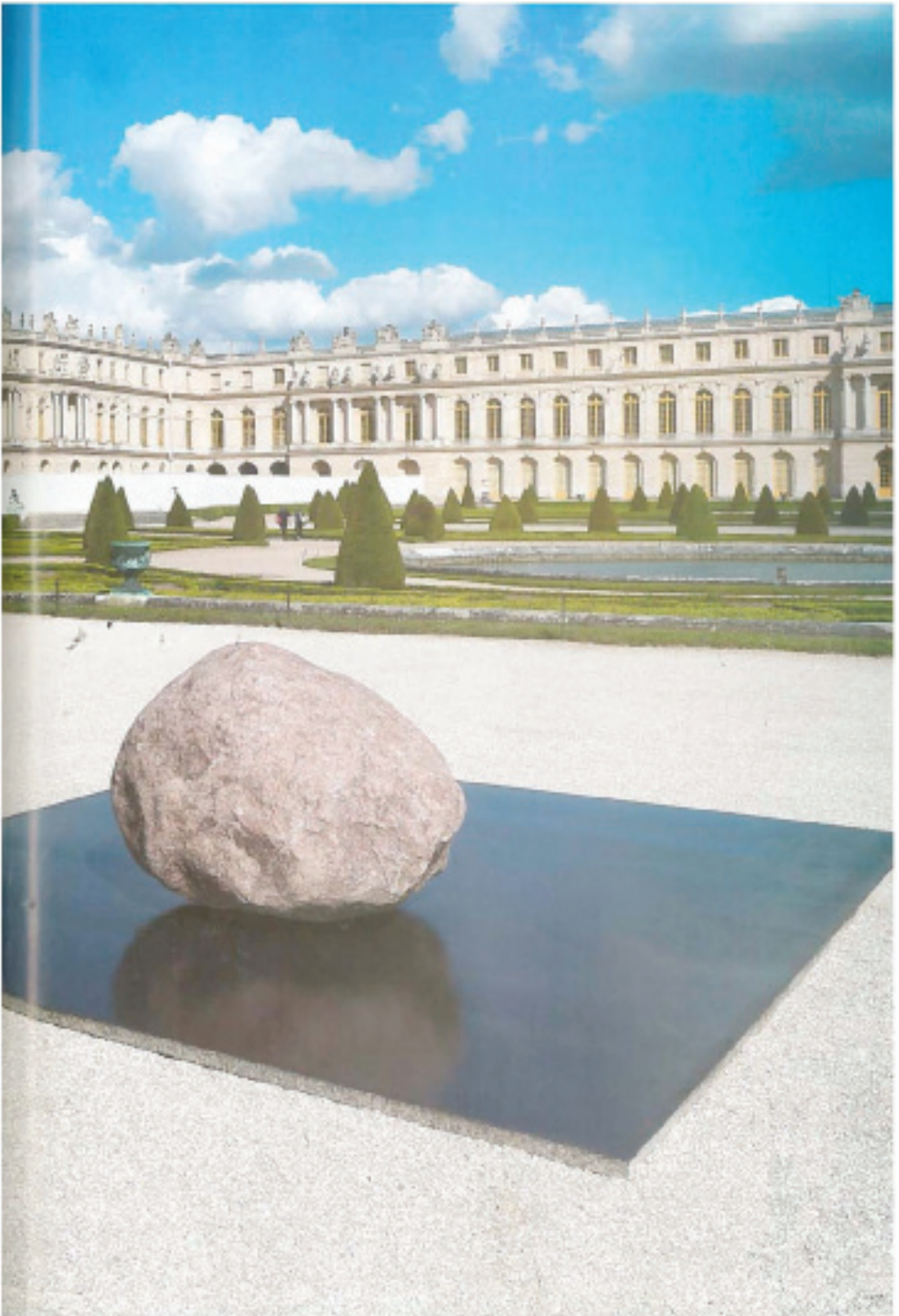
"물론 시간의 명어이다. 지구보다 오래된 것이다. 물에서 추출된 것이 정관이다. 그러나 물과 정관은 서로 정제 관계인 것이다. 물과 정관의 단념, 풍경과 자연의 대화를 통해 미려를 상징하는 것이 더 작품의 발상이다."







Lee UFAN, Art in Culture Corée, juillet 2014



프랑스 작가로 초대 받으신 후, 인터뷰 요청이 쏟아졌을 텐데요. 프랑스 작가들이 가장 많이 하는 질문은 무엇이었나요? '베르사유는 사담의 대표적 문화유산이냐'예요. 그러면 장소에서 당신은 어떤 작품을 할 것인가? 는 질문이었죠. 또 다른 이유가 있을 수도 있었지만 그때는 두 가지 측면이 시달려. 디올이 아시아 사람이었거나 베르사유를 이해할 수 있을지에 대한 언급과 그 아름다움을 손상시키지 않는 선에서 작품이 설치되기를 바라 불안함에서 나온 질문이었습니다.

장스 기자가 그 질문을 퇴짜 주기들뿐만 아니라 프랑스 작가에게도 하는 질문이었어. 첫 번째 초대 작가였던 제프 쿤스부터 베르사유의 예술사권을 훼손한다는 논란이 심했잖아 제기되었으니까요. 반면 '모뉴멘탈'을 개최하는 장소로서도 그 광경관람객이나 '현대미술관'을 개최하는 장소로서의 베르사유는 프랑스에서 가장 커다로운 전시 장소로 약명이 높습니. 전시회기가 쉽지 않은 곳임에는 틀림없어. 하지만 전시가 확정된 이후 수 차례 베르사유를 방문하고 몇 차례를 오고 가는 과정에서 오히려 재미있는 것을 발견했어. 일국 식의 자연스러운 경관과 달리 나무까지 일정한 형태로 반듯하게 재단한 프랑스 식 정원은 자급적인 농사에 일관적인, 이질적인 상태입니다. 결국 쿤스도 쿤스 전시가 좋았어. 하지만 내 조각 작품은 완전히 자연 속의 화이트 큐브에 놓이게 되면 오히려 별로 재미가 없어요. 너무나 자연적인 곳을 놓으면 우리와 자연이 아닌 것을 거기서 연결해서 대화를 시작하라는 데 실이 가자고도 커리어에 대해요. 자연 안에서 거꾸로 만들어야 하는 거예요. 한쪽에 화이트 큐브처럼 아무것도 없는 곳을 작가 자신이 어떤 편집을 그다음에 실현하는 거예요. 그

것이 컨셉트에 대해서도 개인을 삽입해야 하죠. 그다음에 늘 전시하다 보니까 어느 순간 익숙해졌고, 놓쳐자도 보니까 그걸 다 하면서 작품을 해왔어. 그러다가 베르사유 상황에서도 아닌 이질적인 공간에서 오기까지 전시를 구상하다 보니까 거꾸로 내게 재능이 주어진 거라는 느낌을 받았어.

2011년 베르사유가 현대미술전시회를 개최할 때 내세운 목적이

말과 현대사의 대립이었습니다. 제는 제프 쿤스 무라카미 다카시치 조각품들을 현대미술에서 볼 수 없다는 것만으로도 황폐한 기분이었습니. 약간, 과거 베르사유 궁전 자체의 예술과 장식의 '반대편'이라는 현대 미술의 대립에 대해라는 생각보다는, 더욱 어려운 것은, 그렇고 베르사유 정원을 존중할 프랑스 조각품의 반대가 상충작이었다는 그 정도도 또한 있었다는 것이지요. 베르사유는 중요한 작품을 가지고 있을 곳 아니라 완벽한 건축 공간이기도 해서 아직까지 전시 당일에 가능해요. 몇 주 가서도 생각할 수 있어요. 첫 번째는 작가가 도전하는 것으로, 거기에 는 것을 비판하거나 재해석해서 살피를 볼 수 있는 방법이에요. 두 번째는 문명화되어 전이라는 쪽으로 가는 길이었어.

생각에는 첫 번째는 결국 조각품, 두 번째는 프랑스 조각품의 경우인 것 습니다. 그렇다면, 전생애에서는 어느 쪽을 선택하셨나요? 첫 번째도 두 번째도 아니었어요. 지금까지 내가 해온 말장에 순면이면 지방을 하거나, 한국 현대미술 필요도 없이 충분히 내 생각을 펼칠 수 있다는 확신을 가졌어. 그런 편고 하나, 기본적으로 내가 1990년대 후반부터 지금까지 해온 모노 작업 말상이에요. 건반의 상징적인 공간에서 만들어진 오브제를 거기에 갖는 것이 아니라 현실과 비현실의 대립에서 나의 작품이 출현합니다. 현장 열거한다 스캐폴드 작기와 상호작용하고 상호작용하면서 작업을 하는 걸 거. 이같은 방식을 가지고 베르사유를 재해석해서 시도하는 것은 단순한 작 품이었다. 거꾸로는 아주 어려운 작업이었었다는 생각을 굳히게 된 거예요. 왜냐하면 전생애 작품의 타이틀인 '대화'나 '관계성'이 깨져가는 것이 아닌

가 싶어요. 어느 한쪽만이 강조되거나 배제되는 것이 아니라, 양쪽이 서로 충돌한 방식으로 서로의 존재를 인정해주면서 소통되는 것이지요. 베르사 유 속에서도 그래서 선생님을 통해 작가로 초대하게 됐었다 싶습니. 정 원에는 어떤 작품들이 설치되었나요? 노르르의 정원은 너무나 완벽하게 구 어져있어. 내 작품은 반박을 넘어서는 대립을 볼 수 있다는 계기를 하는 거 예요. 그 대립을 볼 수 있는 문맥을 알려달라고 할까요? 예를 들면, 성도 그 령고 정원도 완벽하게 오른쪽과 왼쪽으로 균형을 맞고 지 집라하는 인공 문명 가 펼쳐지고 산들이 보여요. 그런데 '베르사유의 아치(Belair - L'Arche de Versailles)'를 세움으로써 전체 풍경이 완전히 달라 바뀌는 겁니다. 아치는 베르사유의 공간을 손상시키거나 다치게 하지 않아요. 그러나 공기를 움직이 게 해서 하늘과 땅이 새로운 느낌으로 다가오게 해요. 그 순간에는 완벽하나 이나 아닌 거예요. 아치는 아치는 거예요. 또한 '베르사유의 날개(Belair - L'Arche de Versailles - Belair - Wavelength space)'라는 작품은 산나들이 길에 길게 데 피스트리처럼 아치는 공에 설치되는데, 20여 장의 총합적인 스테인리스스틸과 20여 장의 에워진 스테인리스스틸이 비탈에 일정한 것 습니. 이를 통해 공 간의 움직임이 더 분명히 느껴질 거예요. 그리고 전시가 끝나도 이 작품을 본 사람들이 그 장소에서 떠날 때 일정한 공간의 움직임을 기억할 거예요. 나 는 장소를 떠돌고 공간을 재탄생시킨 어떤 다른 것을 만드는 것이 아니라, 오 히려 어떠한 임시성을 통해서 거기 있는 공간을 거꾸로 살리고 합니다. 베르사 유의 거대한 공간의 합이다 합어요. 그런 공간의 생리를 나타내는 겁니다.

합대 작품 1점과 설치 작품 9점, 총 10점이 전시되는 것으로 알고 있습니다.

10점이라고 보다는 몇 곳에 설치 된다고 보는 것이 더 정확하겠네 요. 작품 한 점 한 점마다 규모가 엄청나게 크고, 마치 비슷한 환경 을 가진 몇 곳에 미술관에서 동시에 전시되는 것 같습니다. 베르사 유 보도자료에 의하면, 실내 작 품으로 '관계성-송 일(Belair - Cotton Tower)'이 설치된다고 하 던데요, 원래는 '송으로 된 밭'을 설치하려고 했어요. 그러하면 정말 합차림 아주 높아야 하는데 내부

만남이란 과학적으로는 시간순간의 경험이다
그리고 이 시간순간은 약해 현상으로 알려진 장소에서 일어난다
인간은 자연이나 인간이나 사물을 포함한 다차원의
대면에서 일어난다. 극적인 일련의 장을 두고 곁잡이다
작가는 만남을 일으키기 위해 일부러 작품을 만들어 장을 열어
보이는 것이다. 만남은 때때로 웃음이기도 하고 침묵이기도 하고,
언어와 대상을 넘어선 차원이기도 하다"
- <말의 예술> 송일록 역, 원문(한글)

구조상 불가능했습니다. 그래서 '관계성-송 일(Belair - Cotton Tower)'을 설치하기로 했어요. 이 작품을 송으로 뒤 바치고 이송 하려 한 개의 커다란 틀이 올라가 있고 또 바닥에 다른 틀이 놓여 있는 상태입니다. 가까운 송 위에 목감한 틀이 놓아 있을 수 없는데, 그렇다면 '트릭' 이니까 요? 완전히 트릭이요. 2000년대 일본에서 했던 말상이에요. 1968년에 조 각을 시작했는데, 그 당시 일본에서는 소위 '신자유운동'이라고 해서 프랑스 키 5월 혁명 미국에서는 케네디들이 암살당한 시기에요. 사회정실인 모노화는 당시의 근대성(산업과 생산주의, 인간중심주의 등)에 대한 비판에서 시작해 서 만들어졌은 부분과 연다는 것. 외부 내부가 어떻게 관계를 형성하고 보 분될지는 그 고민하러 되더라고요. 외부 혹은 언뜻이 않은 것을 작품에 끌어들 어요. 다양한 표현의 방식이 발전하였는데 그중에 '트릭'도 중요한 방식 중의 하나였습니다.

베르사유 예술 분야에서 낯선 '트릭'이라는 컨셉트가 활용되었을까요? 1968 년 도쿄에서 다카다스 지로(Takemasa Jiro)를 중심으로 한 <Trick & Vision>이란 그룹이 있었는데, 이것이 노브라니키어 같은 작가들이 '트릭'을 사용하게 되고, 이후 그들이 모노화가 되었고, 모든 재해석한 가치관이나 기 실 관념을 뒤집어놓아 보자는 것으로 출발하여 현실 세계에 관입을 한다는 가 고장적인 시각에 의문을 제기하는 것입니다. 내가 한 커로전스상이 강한 작 품들 중 1969-68년에 발표 유익을 낸 '국회성'과 '미담(1985)을 중심으로 한 곡 이나 1969년 '24'기를 거부한 거대한 캔버스나 풍어를 그날 권말회장에 걸 일한 작품들도 일련의 차나아를 위한 표현이라 할 수 있어요. 이는 예술적인 것





이 공간은 완벽하게 구멍이 있지 않아요.
 모든 완벽을 담으려는 생각을 볼 수
 재산을 하는 거예요. 그 생각을 볼 수
 내를 담으니까요. 할까요?
 먼 것도 그렇고 정원도 완벽하게
 과 원목으로 균형이 맞고 직렬처럼
 각가 펼쳐지고 인물이 보여요.
 '베르사유의 미학을 세움으로써 완벽
 완전히 담으려하는 겁니다.
 베르사유의 공간을 손잡지거나
 하지 않아요. 그러나 공간을 움직이게
 닐라 땅이 새로운 느낌으로
 게 해요. 그 순간에는 완벽하니까요.
 굳이 더 사라지는 거예요.'



What's
new
in Paris

Lee Ufan, philosophy at Versailles

art Korean-born Lee Ufan is the latest artist to be invited to present his works at the Château de Versailles. After Jeff Koons and Joana Vasconcelos, among others, this minimalist artist is following in the footsteps of last year's creative star, Italian Giuseppe Penone, whose giant sculptures were displayed in the gardens of Versailles, where Lee Ufan's works will also be featured, with a little help from the exhibition's curator Alfred Pacquement. His pieces often create a confrontation between two materials (steel plates and natural stone) and, out of the ten or so on show, the most spectacular will undoubtedly be an arch, like a rainbow hanging on the horizon, over the water parterre, on the "grand perspective". "I want to open the door to the world's infinity," explains Lee Ufan. Flesh is made flesh in these works, and the vision all-consuming. Close to Heidegger and Merleau-Ponty, using just a line on the canvas or a trace on paper, the Korean artist captures our gaze and drowns it in the immensity of the world. **Château de Versailles, 78. www.chateauversailles-spectacles.fr**

Lee Ufan. Relation, Dialogue.



John Dalia joins Vuarnet

fashion The young and talented designer John Dalia has partnered with Vuarnet, one of the most prestigious brands of French glasses, to reinterpret the famous 002 model in a modern and elegant yet chic version. The 002 was worn by Jean Vuarnet when winning the 1968 Olympic Games in Squaw Valley. Three new models will also be offered by the luxury brand, under the leadership of John Dalia, who finds a new breath of creativity while keeping the identity of its flagship models. To be tried soon! Available at Marc le Bihan stores in Paris. www.marclebihan.fr

2



↑ « Giusto Ubiquity
Vibrations », Bruno Peinado

[on prend l'art...]
aux
jardins



↑ « L'Arche de Versailles »,
Lee Ufan

→
« Multiple Presence
Serend », Liam Gillick



LE PLUS FAMILIAL, « SEVRES OUTDOORS ». Près d'une trentaine d'œuvres XL installées par autant de galeries parisiennes dans les jardins de la Cité de la céramique. Inutile de se fier aux panneaux blancs du Philippe Ramette pour trouver son chemin, on déboule le nez au vent pour arriver face à la sphère lunaire de Bruno Peinado (1), découvrir un champignon géant de Carsten Höller à l'ombre d'un vieux chêne et halluciner devant le banc en folie de Pablo Reinoso ou le pavillon de la Pompadour pris dans une gangue de cereaux bariolés. Allons enfants !

Jusqu'au 21 septembre. sevresmusee.com/2014/09/

LE PLUS MÉDITATIF, « LEE UFAN - VERSAILLES ». Fort d'une dizaine de sculptures de pierre brute et d'acier, l'artiste coréen et maître de l'épure transforme les jardins de Le Nôtre en temple du zen. Devant le château surgit une grande arche métallique de 40 tonnes (2).

Dans un bosquet, voici « L'Ombre des étoiles », un parterre semé de gravier immaculé et cerclé de lames d'acier, où sept pierres projettent des ombres doubles. Un autre monde. [Jusqu'au 2 octobre. chester-versailles.fr](http://www.leeufan.com/)

LE PLUS ARCHI-ARTY AU CHÂTEAU LA COSTE. Au nord d'Aix-en-Provence, un collectionneur irlandais fortuné et audacieux a ouvert son domaine viticole et laissé carte blanche à une trentaine de grosses peintures de l'art et de l'architecture. Assignée de Louise Bourgeois lévitant au-dessus d'un plan d'eau, lames d'acier de Richard Serra fendant les collines, claustras multicolores de Liam Gillick (3), pavillon de spectacles signé Frank Gehry, chapelle restaurée par Tadao Ando... un musée à ciel ouvert. chateau-la-coste.com

SOLINE DELOS

PAROLES D'ARTISTE **LEE UFAN**

« Mon travail est une suggestion »

LEE UFAN VERSAILLES, jusqu'au 2 novembre, château de Versailles, escalier Gabriel et jardins, place d'Armes, 78000 Versailles, tél. 01 30 87 78 00, www.chateauversailles.fr, bijou sauf lundi 9h-18h30, Catalogue, éd. Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 144 p., 35 €.

À Versailles, Lee Ufan investit l'escalier Gabriel et les jardins avec dix œuvres toutes de tension subtile, et notamment une fine arche de métal qui redessine les perspectives.

Selon vous, quelle est l'attitude à adopter pour un artiste confronté à un site tel que Versailles ?

Un artiste fabrique quelque chose et cherche un endroit pour le déposer, il donne donc de l'importance à la fabrication de l'objet. Dans mon cas c'est un peu différent car lorsque je fais de la sculpture, j'essaie de dialoguer avec le lieu. Je cherche donc une idée qui contribue à le valoriser, qui l'ouvre. Versailles est un site qui a une longue histoire et un jardin typiquement français. J'ai été un peu embarrassé au tout début, mais au fil des visites j'ai découvert quelque chose qui me permettait de travailler avec plaisir.

Aviez-vous déjà quelques idées en tête ou cela est-il venu au contact du site ?

Parfois je me rends sur place et c'est là que je trouve la première idée, mais il arrive que des idées soient un peu en sommeil dans mes souvenirs et mes expériences.



Lee Ufan, *Relatum - L'Arche de Versailles*, vue in situ de l'œuvre dans le parc du château de Versailles.

© Photo : Idozia, courtesy de l'artiste, École [WARHOL](http://www.warhol.com), Paris et New York, New York, Londres

« Dans mes œuvres on trouve toujours une petite contradiction, mais cette contradiction dégage justement cette sensation de tension et de libération

Par exemple ici, la grande perspective sur le canal, lorsqu'on s'y place, on sent que c'est un lieu ouvert. Il y a une vingtaine d'années environ,

lorsque j'étais au Japon, à la campagne, un jour après la pluie j'ai vu un arc-en-ciel sur les rochers et je me suis dit que ce serait une

bonne idée de faire une œuvre comme un arc en ciel, puis je l'ai complètement oubliée. Mais quand je suis venu à Versailles, ce souvenir m'est revenu en tête à la vue de cette perspective.

L'arche (*Relatum - L'Arche de Versailles*, 2014) n'est bien évidemment pas un arc en ciel, mais il y a pour moi comme une relation, une liaison. Avec l'arche, cet espace déjà ouvert devient un peu plus dynamique, un peu plus grand, un peu plus ser. Je cherche toujours une relation entre l'intérieur de moi et le monde extérieur. C'est dans cette relation que l'œuvre peut se constituer, et je pense que cette exposition est réussie car elle donne à voir cette relation intérieur-extérieur.

La sculpture est-elle pour vous, plus que la création d'une forme, celle d'un espace ?

Je ne crée pas une forme et pas un espace non plus. Je peux peut-être emprunter une petite forme ou un petit espace, mais en empruntant ces choses je fais en fait une suggestion. Et comme mon travail est donc une suggestion, je réduis le plus possible l'installation et j'use d'une manière minimale afin que tout ce qui se trouve aux alentours – ces choses qui étaient restées cachées – devienne visible. Cela permet au spectateur d'aller imaginer quelque chose. Je n'utilise donc pas une forme spécifique ni un style particulier. Ici j'ai mis l'arche en perspective, mais elle n'est elle-même pas importante ; elle est en relation avec le ciel, avec le sol, le canal, le paysage, et elle forme un tout. L'artiste ne peut pas tout fabriquer lui-même. Il fabrique peu de choses et laisse la

place à l'espace et à la nature afin qu'ils racontent leur histoire.

Plusieurs de vos œuvres évoquent des questions d'équilibre et de tension...

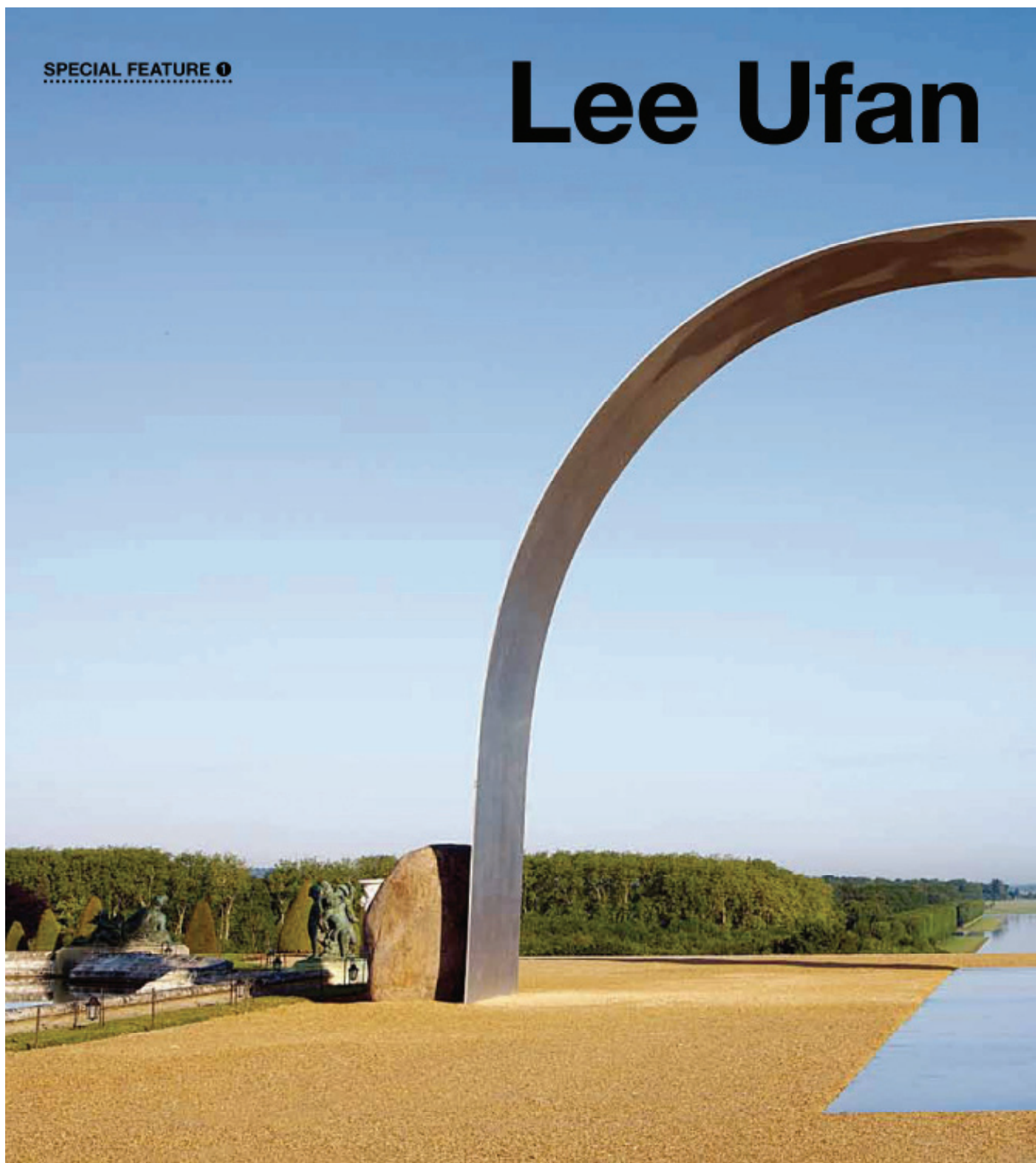
Il y a dans mes travaux une certaine ambiguïté. C'est à-dire que, dans une œuvre, il faut avoir la tension mais en même temps il faut avoir la sensation d'être libéré. La question des deux facteurs pose également celle de l'équilibre. Mais il n'y a pas d'harmonie parfaite. C'est un petit peu décalé, et c'est d'ailleurs pour cela que les œuvres deviennent dynamiques, c'est de là que l'on imagine des mouvements. C'est une invitation à l'imagination. Lorsque quelque chose est en harmonie parfaite, cette chose va tout de suite se pourrir. Dans mes œuvres on trouve donc toujours une petite contradiction, mais cette contradiction dégage justement cette sensation de tension et de libération.

Votre travail fait toujours montre d'une grande réduction formelle et d'une économie de moyens. Est-ce relatif à une manière de voir le monde et de l'aborder ? Nous vivons dans une société de production et de consommation de masse qui est très compliquée et rapide. L'artiste a pour but, je crois, de réduire, économiser, produire le moins possible, toucher le moins de choses possible. Il met ainsi son œuvre en relation avec l'extérieur, ce qui permet de créer une vibration beaucoup plus importante. C'est donc une manière de critiquer la civilisation également.

Propos recueillis par Frédéric Bonnet

SPECIAL FEATURE ❶

Lee Ufan



Versailles

이우환 베르사유 2014. 6. 17~11. 20



무한으로의 초대

/ 김복기



〈관계항 - 베르사유의 아치〉 스틸 아치 1,113×1,500×3cm, 돌, 스틸 판
3,300×300×3cm 2014
오른쪽 페이지 · 〈관계항 - 바람의 날개〉 20개의 수평 스테인리스 판
각 150×500×1.5cm, 20개의 수직 스테인리스 판 각 150×500×1.5cm 2014

화가이자 조각가인 이우환(77)이 프랑스의 베르사유 궁전에서 매머드급 개인전을 열고 있다. 〈이우환 베르사유(Lee Ufan Versailles)〉(6. 17~11. 20). 그는 궁전 내 박물관과 17세기의 천재 조경사 르노뜨르(Andre Le Notre)가 설계한 바로크식 정원에 신작 조각작품 '관계항' 10점을 선보였다.

베르사유 궁은 매년 세계적인 현대미술가를 초대해 궁전과 정원의 역사적 공간을 현재진행형의 조형 공간으로 되살리는 초대형 전시 프로젝트를 열고 있다. 과거와 현재, 전통과 현대가 한자리에 만나는 이 창조적 대화의 장에는 2008년 미국의 제프 쿤스(Jeff Koons)를 시작으로 올해까지 7명의 거장들이 초대를 받았다. 그동안 베르사유를 장식한 작가로는 일본의 무라카미 다카시, 프랑스의 자비에 베이앙(Xavier Veilhan)과 베르나르 브네, 포르투갈의 조안나 바스콘셀로스(Joana Vasconcelos), 이탈리아의 주세페 페노네(Giuseppe Penone) 등 컨템포러리 아트 유명 작가들이 망라되었다.

베르사유 프로젝트는 파리 그랑팔레에서 열리는 〈모뉴멘타(MONUMENTA)〉와 함께 프랑스 미술의 문화적 자존심과 역량을 대외적으로 드러내는 '전시 중의 전시'라 할 수 있다. 두 전시 모두 살아 있는 현대미술 거장을 초대해서 신작전을 개최하는 프로젝트다. 워낙 국제 미술계의 주목을 받는 프로젝트이니만큼, 전시 작가로 선정되는 일 자체가 현대미술가로서 세계적 입지를 다지는 '사건'이다. 따라서 이미 대가 반열에 오른 작가들도 누구나 선망하는 '꿈의 무대'가 아닐 수 없다. 바로 이 무대에 한국의 이우환이 성공 올랐다. 그에게 베르사유 입성은 파리 주드폼과 뉴욕 솔로몬군겐하임미술관 개인전 같은 굴지의 행사와 함께 자신의 예술 생애에서 몇 손가락 안에 꼽히는 도전과 영광의 자리이다. 또 다시 이우환이 컨템포러리 아트의 중심에서 하이라이트를 받고 있다.





베르사유 정원, 대가들의 경연장

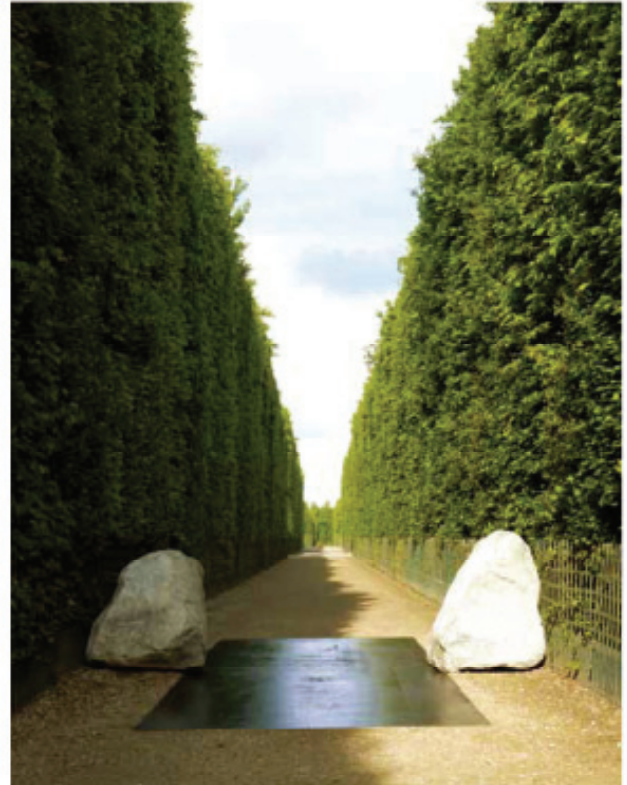
컨템포러리 아트에서 '전시=작품'이라는 등식은 이제 상식이 되었다. 베르사유 프로젝트를 이해하기 위해서는 베르사유라는 사이트를 이해하지 않으면 안 된다. 베르사유 궁전은 프랑스 절대왕정을 상징하는 바로크 시대의 역사적 유물이다. 이 궁전에 베르사유 정원이 조성되었다. 조경사 앙드레 르노트르(1613-1700)는 태양왕 루이 14세의 의뢰로 베르사유 궁전의 정원 설계에 착수한다. 당대 최고의 명성을 누리며 유명한 정원 설계를 도맡았던 르노트르의 조경 양식은 '프랑스 정원 양식'으로 정착되었다.

베르사유 정원은 프랑스식 정원의 최고봉이다. 그것은 4세기를 거친 지금도 변함이 없다. 프랑스식 정원 양식은 먼저 성관(城館)을 중심으로 하나의 축을 설정하고, 대칭으로 화단과 잔디밭을 배치한다. 방사선 형태의 좁은 길로 높낮이 차이를 두고, 구나 원뿔 등의 형태로 가지런히 자른 나무를 심고, 대리석 동상을 배치한다. 기하학적 형태로 정돈된 화단에는 각양각색의 식물을 심을 수 있다. 또한 인공 운하를 만들고, 장식적인 형태의 연못과 그리스 로마 양식의 조각으로 치장한 화려한 분수 등이 곳곳에 배치된다. 나뭇가지 끝에 이르기까지 치밀하게 계산된 장려한 디자인은 보는 사람을 감탄케 한다. 이 조경에는 자연마저도 지배하는 위정자의 절대 권력을 과시하는 위엄이 깔려 있다. 그 정원을 유지하기 위해서는 자연에 대한 깊은 조예와 관리 기술이 필수적으로 요구된다.

바로 이 베르사유 공간이 이우환의 개인전이 열리는 사이트다. 베르사유 정원은 대지미술을 펼쳐 놓아야 할 정도로 광활하다. 전시를 위한 공간 앞에 서면 입이 딱 벌어진다. 무엇보다 신작을 선보여야 한다. 그러나 이우환의 베르사유 프로젝트가 예고되었을 때 이 문제가 조미의 관심사였다. 이우환은 과연 베르사유와 어떻게 '대화'할 것인가?(아시아 출신 작가가 베르사유의 역사성을 제대로 알겠는가? 어떻게 르노트르의 위대한 천재성을 이겨낼 수 있겠는가? 이런 우려와 비아냥거림이 가능했을 것이다.) 마침내 베르사유 프로젝트의 두경이 열렸다. 이우환은 조각 작품으로 그 독자의 대화법을 내놓았다.

"나는 원래부터 장소와 대화하며 작품의 발상을 얻는다. 공간의 장소성을 훼손하거나 합리화하지 않는다. 베르사유 정원은 대단히 완벽한 공간이다. 단순히 식물이 놓여 있는 정원이라기보다는 건축 공간 개념에 더 가깝다. 이 완벽한 공간에 내 작품이 어떻게 개입할 것인가? 이 완벽한 정원의 조형을 어떻게 넘어서 것인가? 그 해답은 바로 무한 개념의 도입에 있다. 인간의 콘셉트인 완벽, 그 완벽 너머 장소와의 대화에서 새롭게 발생하는 무한, 그것이 내 작품의 개념이다."

이우환은 앙드레 르노트르가 구현해 놓은 정원 개념을 의식하지 않을 수 없었을 것이다. 그런데 흥미롭게도 베르사유 정원의 미학적 개념에는 이미 미니멀리즘과 역백이 들어 있다. 르노트르의 천재성은 거대한 자연을 완벽한 하나의 화이트 큐브로 환원시킨 것이라 할 수 있기 때문이다. 따라서 이우환의 작품만큼 베르사유 정원에 잘 어울리는 작품도 드물 것이다. 그러니까 이우환은 르노트르의 완벽을



심분 활용하여, 그 풍경을 바꾸지 않고 오로지 자신의 작품으로 그 공간 안에 또 하나의 공간을 연다. 이우환의 열린 공간을 발견하고 체험하기 위해서 관람객은 이 거대한 공원을 거닐어야 한다. 넉넉잡아 두어 시간은 발품을 팔아야 작품을 온전히 감상할 수 있다. 이우환은 정원 중심축을 따라 초록 풀밭과 플라타너스로 조성된 미로에 군데군데 작품을 배치해, 베르사유를 찾는 관람객에게 '숨은 보물 찾기' 같은 게임을 제안한다. 그 게임의 이면에는 이 대정원을 또 하나의 거대한 화이트 큐브로 설정하고, 그 완벽을 넘어서려는 이우환의 더 높은 '장소의 조형론'이 도사리고 있음은 두말할 나위가 없다.

이우환은 <관계함> 9점을 야외 정원에 전시했다. 자연을 상징하는 돌과 산업사회를 대표하는 철판의 만남, 그 '관계함'을 작품으로 드러냈다. 한마디로 돌과 철판, 이 두 사물로 인간의 역사를 들려주려고 한 것이다. 이우환의 작품 세계를 관통하는, 만든 것과 만들지 않은 것, 자연과 문명, 사상의 안과 밖 등의 양면성을 끌어안는 작업이다.

"돌은 시간의 덩어리다. 지구보다 오래된 것이다. 돌에서 추출된 것이 철판이다. 그러니까 돌과 철판은 서로 형제 관계인 것이다. 돌과 철판의 만남, 문명과 자연의 대화를 통해 미래를 암시하는 것이 내 작품의 발상이다."



《관계항 - 4인의 사자》 스틸 판 각 400×250×2cm, 풀 2014
 다름 페이지 - 《관계항 - 별들의 그림자》 원 지름 4,000cm, 37개의 스틸 판
 각 300×120×1.5cm, 풀 1989-2014
 이전 페이지 왼쪽 - 《관계항 - 대하조》 스틸 판 각 300×400×4cm, 풀 2014
 오른쪽 - 《관계항 - 지구의 다리》 스틸 판 각 400×300×2cm, 풀 170×160×113cm,
 145×180×140cm 2014

이우환의 작품에서 자연석이 차지하는 비중은 대단히 크다. 그 돌은 모두가 제멋대로 두리뭉실하게 생긴 것이다. 그는 어떤 구체적인 이미지를 드러내지 않는 중성적인 성격의 돌, 추상성이 높은 돌, 그야말로 그냥 돌을 작품에 끌어들인다. 그런 돌을 찾는 일이 그에게 대단히 중요하다. 이우환은 늘 그랬던 것처럼 이번 전시를 위해 자연석을 찾아 나섰다. 전시에 선보인 돌은 22개다. 10개의 돌은 독일 쾰른 근교의 농집에서 구했다. 스칸디나비아와 폴란드 태생의 놀인데, 대단히 단단하다. 쾰른 근처에 일본식 또는 중국식 정원을 꾸미는 부자들이 많아서 그런 돌을 구할 수 있었다. 또 12개의 돌은 이탈리아의 알프스 몬테로자 산 밑에서 가져왔다.

베르사유의 무지개, 바람의 날개

이우환의 베르사유 개인전은 조각전이다. 야외 작품 위주인데, 실내 작품을 유일하게 한 점 전시했다. 1969년의 드로잉을 변형시킨 작품이다. 68혁명 등 모더니즘의 거대한 패러다임이 무너져 현실을 의심할 수밖에 없었던 시절, 이우환은 철골 구조에 솜 피부를 가진,

이우환 1936년 경남에서 태어났다. 서울대 미술대학을 중퇴하고 일본대학 문학부 철학과를 졸업했다. 1960년대 일본에서 일어난 모노하 운동의 이론적 기반을 세운 작가이자, 철학자 문학가 예술평론가이기도 하다. 1969년 논문 《사물에서 본위로》로 일본 미술출판사 예술평론상을 수상했다. 저서로 《어제의 예술》 《시인의 마음》 (Selected writings Lee ufan) 등이 있다. 유네스코대사실, 세계문화유산, 프랑스 리지옹 뒤편과 훈장을 받았다. 한대미술대학 교수, 파리국립미술학교 초빙교수를 역임했다. 파리바젤날레 케니스비엔날레 카셀도쿠멘타 광주비엔날레 등의 국제전에 출품했다. 루이지애나근대미술관, 파리 루드윅미술관, 가마구라 근대미술관, 뉴욕 구겐하임미술관 등 세계 유수의 미술관에서 수차례 개인전을 열었다.

있을 수 없는 난센스를 제시했다. 과연 이게 무엇일까 의구심을 던지는 작품이다. 그는 당사를 회상하며 지금과 절충시킨 작품을 제작했다. 말하자면 <관계항-송의 벽>은 모노하 시절부터 일찍이 조각을 발표했던 자신의 조형 편력을 넘어서 제시한 프롤로그 같은 작품 혹은 아카이브 성격의 작품이라 할 수 있다.

<관계항-베르사유의 아치>는 이번 전시의 대표작이라 해도 좋다. 폭 3m, 높이 12m, 길이 30m의 스테인리스 철판이 베르사유 궁을 배경으로 아치 형태로 서 있다. 아치는 U자를 뒤집은 모양으로 휘어져 있고, 그 바닥 양끝에 큰 돌이 놓여 있어 마치 휘어진 금속 곡선을 지탱하고 있는 것 같은 긴장감을 만들어 낸다. 아치 밑바닥에도 폭 3m, 길이 30m의 철판이 깔려 있어, 사람들은 자연스럽게 이 철판을 밟고 지나게 된다. 마치 금속 양탄자 같은 역할을 맡고 있다. 아치 밑의 철판을 건너가는 기분은 내가 어떤 이야기의 주인공(배우)이 되어 레드카펫을 걷는 느낌이다. 이 아치는 하나의 무대와 같은 설정인 것이다. 그리하여 이제, 무언가 극적인 상황이 내 눈앞에서 펼쳐질 것 같은 예감이랄까, 아니나 다를까, 이 아치를 통과하면 확 트인 대원근법(grand perspective)의 정원이 파노라마처럼 펼쳐진다. 아하~ 대장관! 저 아득히 푸른 운하가 눈에 들어온다.

거꾸로 운하 쪽에서 올려다보면 이 아치는 베르사유 궁 전체 건물이나 조형물 중에서 하늘과 가장 가까이 우뚝 선 모습을 드러낸다. 이우환 작품으로는 처음 보는 대형 조각인데다 워낙 자연스럽게 서 있어서, 원래부터 그 장소에 있던 누군가의 조형물이라고 착각할 정도였다. 이 작품은 바라보는 방향에 따라 표정이 아주 다르다. 아주 측면에서 보면 <조용> 시리즈의 큰 붓자국이 하늘에 떠 있는 것처럼 보인다. 물에 비친 아치의 그림자까지 작품 요소로 끌어들이 수 있다니! 이우환의 작품이 이처럼 이야기가 풍부하다니!

반짝거리는 메탈의 질감은 마치 거대한 무지개를 떠올린다. 아니면 권유직녀가 만났을직한 저 천상의 구름다리도 같은 형상일까? “80년대 후반에 일본 나가노(長野)의 시골길을 걷다가 무지개가 걸린 풍경을 본 적이 있다. 무지개 같은 아치를 작품으로 만들면 공간이 트이겠다는 생각을 무심코 한 적이 있다. 그때 막연하지만 무지개 같은 느낌을 작품으로 녹여 내려고 생각했다. 그러고는 잊었는데...”

무지개에서 착안한 아치. 내 눈에 그것은 안과 밖, 겉과 속, 외연과 내포가 서로 통하는 일종의 정신적인 '문(門)'으로 보였다. 문은 사상(事象)이 통과하는 지점의 표지(標識) 혹은 증표 같은 것이 아닌가. 새로운 세계를 여는 문! 이우환이 맞장구를 쳤다. “동서고금을 막론하고 문이란 수수께끼의 메타포다.” 그렇다. 수수께끼! 그게 바로 무한으로 가는 문이 아닌가.

<관계항-베르사유의 아치>에서 운하 쪽으로 걸어 내려가면 푸른 양탄자 같은 넓은 잔디밭이 펼쳐진다. 이 잔디밭에 구불구불한 금속판이 넘실대며 바닥에 깔려 있다. <관계항-바람의 날개>다. 무엇보다 돌과의 조합이 아니라 금속성이 강한 철판만 제시한 점이 특이하다. 그래서 이 작품은 실로 경쾌하고 발랄한 정감을 불러일으킨다. 철판이 바람 소리를 듣고 있다가 땡하고 소리를 내지를



것만 같다. 나는 이번 이우환의 전시가 전체적으로 엄격하고 명상적인 분위기 혹은 고전적인 감성이 지배하는 가운데, <관계항-바람의 날개>를 가장 신선한 형식의 작품이라 평가해 보았다. 저 대운하의 푸른 물결이 바람에 흩날려 철판으로 내려앉아 파동을 일으키는 분위기다. 그러니까 <관계항-바람의 날개>는 운하와 <관계항-베르사유의 아치>를 연결하는 고리가 아닌가. 이 작품을 옆에 두고 길을 따라 걸어가는 신체 리듬에 호응하듯 금속판도 경쾌한 음악적 율동을 드러내며 보조를 맞추었다. 고요 속의 운동감! 이우환의 회화로 치자면, <선으로부터> <점으로부터> 시리즈보다는 <바람으로부터> 시리즈에서 보이는 발방향성의 붓의 운동감에 견줄 수 있는 작품이었다. 6월의 파스한 태양이 철판에 반사되어 빛의 포말이 일었다. 눈부셨다. 이우환의 철판 작품이 이렇게 예쁘구나!

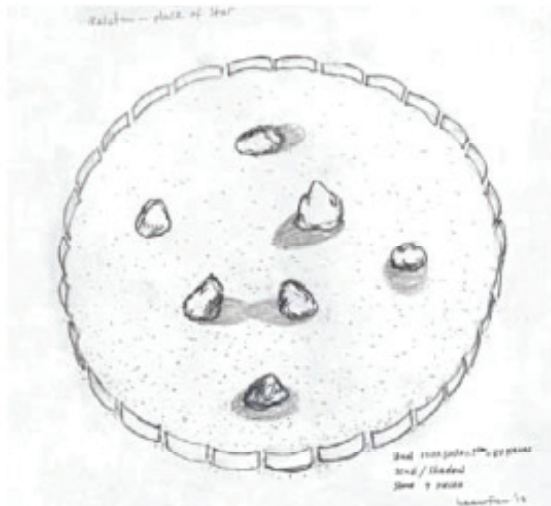
“전시를 구상하면서 이 잔디밭을 지나는데 바람이 불었다. 바람에 흔들리며 풀이 바닥에 드러누운 모습이 마치 물결치는 파도처럼 보였다. 잔디밭에 물결처럼 흔들리는 바람의 날개를 만들고 싶었다. 메커니즘 스테인리스스틸 물결 말이다. 명실공히 신작인데 이 작품이 이번 전시에 기여하는 역할이 아주 크다. 잔디밭 풀의 키가 더 무성하게 자라도 좋을 텐데...”

별들의 그림자, 무덤

운하 가까이까지 걸어갔다. 키 큰 고목들이 두 줄로 도열하여 신비한 숲의 터널과 마주친다. 터널은 하나의 길이요, 또 하나의 문이다. 그 터널의 입구를 가로질러 이우환의 <관계항-대화 2>가 버티고 서 있다. 그 자태는 터널의 입구를 가로막는 문 같은 느낌이었다. 그 문을 뒤로 해서 펼쳐지는 무한의 세계. 그 뒤를 열어 훑어보고 싶은 충동이 강하게 일었다. 다음으로는 플라타너스로 깔끔하게 정비한 정원 속에서 두 점의 작품을 만날 수 있다. 하나는 직선으로 뻗은 외길에서 마주치게 되는 <관계항-지구의 다리>. 가지런히 정돈된 플라타너스가 높게 솟아 있어 길은 더 좁고 하늘은 더 높았다. 이우환은 그 길에 두 개의 돌과







두 개의 철판을 놓았다. 길을 걷기 위해서는 필연적으로 철판을 밟고 지나가야 한다. 선택의 여지가 없다. 모든 사람들이 철판 앞에서 한번은 멈추어 서고, 또 철판을 건너서도 뒤를 돌아 지나온 자리를 지켜보곤 했다. 다리의 메타포 역시 장소와 장소와의 조음, 타자와의 대화로 자연스럽게 받아들일 수 있다. 이 외길을 빠져 나오면 네 개의 길이 만나는 교차점이 나온다. 바로 이 교차점에 <관계항-4인의 사자>를 설치했다. 4개의 돌과 4개의 철판이 서로 마주보고 있는 작품이다. 그로서는 처음 제작하는 형식이지만, 실제 베르사유 정원에 서면 완벽하게 장소와 조음하는 작품임을 수긍하게 된다.

이우환은 지금까지 베르사유 정원에서 개발되지 않았던 원형 광장에도 새로운 개념의 신작을 발표했다. 르노트르의 완벽한 정원 개념과는 달리 가장 프리미티브한 성격의 공간이었다. <관계항-별들의 그림자> 이 작품은 흰 자갈 위에 7개의 돌맹이를 북두칠성의 별자리 형상처럼 배치했다.(그렇다면 돌맹이는 별이다.) 돌맹이마다 회색으로 가짜 그림자를 선명하게 그려 넣었다. 이번 전시 작품 중에서 유일하게 붓을 댄 작품이다. 날씨와 시간의 변화에 따라 그림자는 모양을 달리한다. 가짜 그림자와 실제 그림자가 서로 만난다. 그림자들이 서로 켜안거나 키스하는 시간도 있다. 별들은 초자연적 공간 속에서 서로 대화를 나눈다. 별들의 그림자는 대낮에도 생생하게 살아 움직인다.

“이 공간을 보니까 미지의 땅, 고대 유적 같은 신성한 장소의 느낌을 받았다. 사막 같은 분위기를 만들려고 했다. 나는 하늘에서 이 땅으로 떨어진 별(영웅)들이 서로 속삭이는 장을 마련했다.”

이우환이 이번 전시의 동선으로 제일 마지막이길 바라는 작품이 <관계항-무덤>이다. 이 작품은 그리스 문명을 흠모했던 루이 14세가 ‘아폴론의 연못’이라는 야외 목욕탕을 만들고, 그 뒤에 화려한 무대처럼 고전 조각을 배치한 신비한 공간 앞뜰에 제작했다. 무대를 올려다 볼

수 있는 잔디밭에 땅을 파고 그 안에 철판을 깔아 돌맹이를 얹었다. 르노트르의 화신이라 할 수 있는 시커먼 돌이 아직도 시간의 텅어리로 웅크리고 앉아 있는 형국이다. 이우환이 이 작품을 제작하고 보니 저 무대 위의 조각들이 이제는 거꾸로 무덤을 바라보는, 전망의 역전 현상이 드러나고 있다.

“이 작품은 르노트르에 대한 오마주다. 기념비를 만들지 않고 무덤을 판 것은 단순히 인간적 죽음만을 의미하고 싶지 않았기 때문이다. 인간이 사그라지고 폐허가 된다는 것은 자연의 이치로 보면 대지로 되돌아가는 일이다. 죽음마저 넘어선 무한의 세계로...”

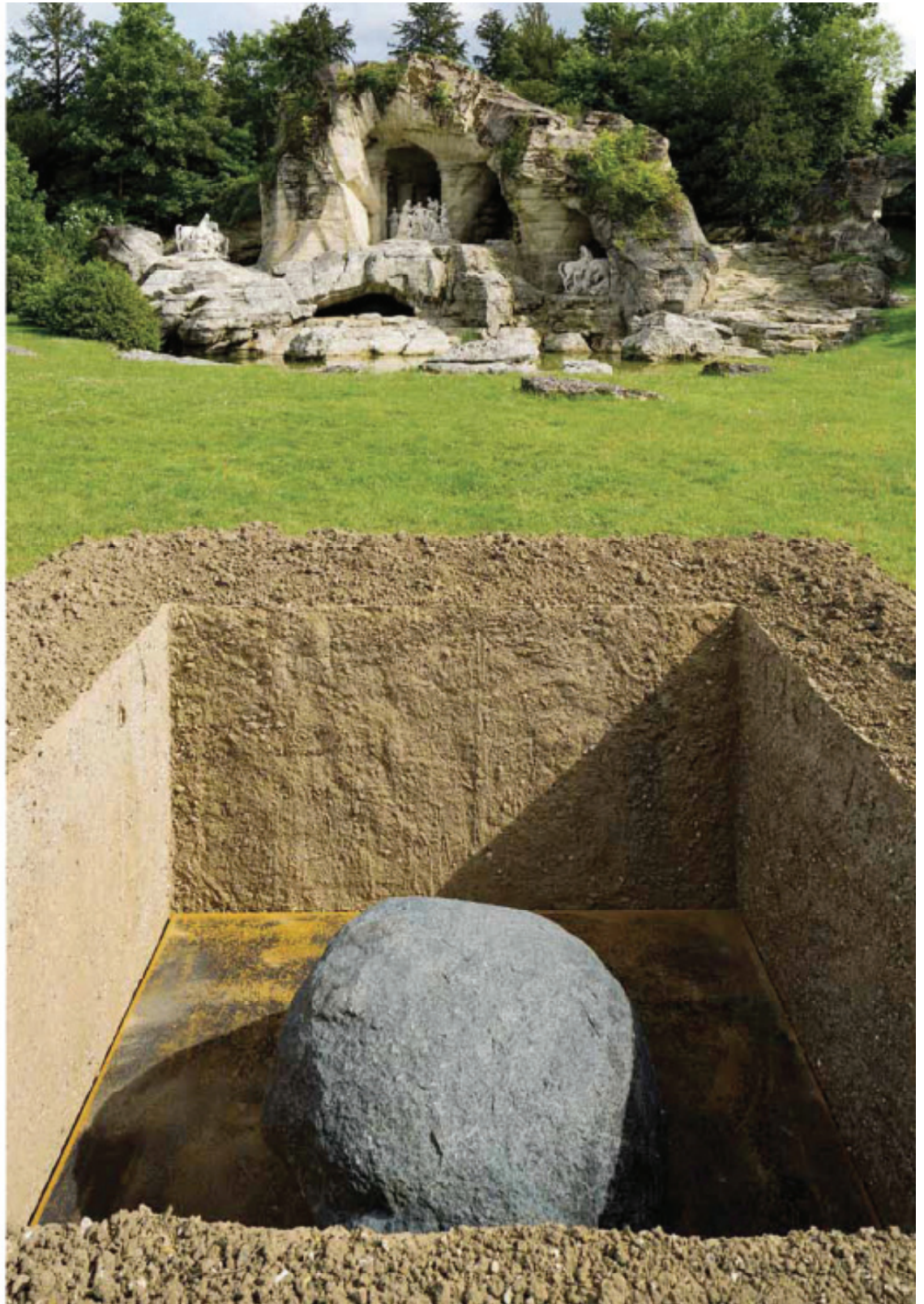
여백 공간과의 대화

그동안 열렸던 베르사유 프로젝트가 다 성공했던 것은 아니다. 베르사유 궁전의 고전미와 동떨어진 작품을 전시했다는 반대 여론이 불거졌던 전례가 있다. 제프 쿤스는 소송에 휘말렸고, 무라카미 다카시 태도 작품 철거 데모가 일어났다. 물론 비난과 함께 찬사도 동시에 쏟아졌다. 이러한 소란 때문에 작년부터는 궁전 내부 전시를 대폭 줄이고 정원의 조각전 중심으로 방향을 전환했다. 주세페 페노네는 브론즈, 돌과 나무를 소재로 베르사유 정원과 조화를 이루는 작품을 전시해 큰 호응을 받은 바 있다.

올해 이우환의 전시는 프랑스 정원의 걸작으로 꼽히는 공간에 ‘여백의 예술’이 스며들어 하나의 몸체 같은 조음의 세계를 이뤄 냈으며, 동서 미학의 조화로운 화음을 보여 주었다는 호평이 이어졌다. 르몽드는 “돌과 금속으로 된 그의 작품은 장소 위에 군림하거나 정복하지 않는다. 대신 풍경에 삼입되면서 기존에 잘 알려진 장소에 대한 사람들의 생각에 새로움을 던져 준다. 이번 전시는 베르사유에서 보기 힘든 가장 모험적이고 시적인 영감을 창조하는 전시의 상징으로 기억될 것이다”라는 리뷰를 남겼다. 미술평론가 리처드 바인은 “재료에 대한 순수성과 물질성을 잘 보여주는 동시에 자연과 환경에 대한 조화로운 해석이 인상적”이라고 평했다. 결국 이우환은 최소한의 재료를 사용해 만들지 않은 여백의 공간이 스스로 말하도록 하는 그의 본래의 작품 개념으로 르노트르의 정원 개념과 절묘한 조화를 이뤄 낸 것이다. 자연과 인공의 절묘한 만남, 긴장과 이완으로 충만한 세계를 유감없이 보여 주었다.

이번 이우환 전시의 성과를 꼽으라면, 역시 작품 규모에서 찾아야 할 것이다. 단순히 물리적 크기를 문제 삼는 것이 아니다. 이우환은 회화에 병행하여 조각 작품을 꾸준히 제작해 왔다. 그러나 장소특정적(site-specific) 대형 설치작품을 이번만큼 본격적으로 집약해 보여 준 경우는 없었다. 아마도 앞으로도 이런 기회는 드물 것이다. 그만큼 베르사유는 그에겐 여러모로 새로운 도전의 장이었다. 이우환은 이 전시를 준비하기 위해 50번 가까이 현장을 찾았다.

“나는 작품 개념도만 던져주는 사람이 아니다. 인부들과 같이 돌을 고르고 삼질하고 현장에서 작품과 호흡하는 일을 중시한다. 나는 내 눈앞에 닥친 전시에 모든 것을 바친다. 아무리 작은 전시라도 시간, 돈,





〈관계형 - 대학 X〉 스틸 판 각 350×450×5cm, 둘 130×134×130cm, 150×135×130cm 2014
오른쪽 페이지 위 - 〈관계형 - 거인의 치방아〉 둘 175×180×145cm, 스틸 막대 500×10.5cm 2014
아래 - 〈관계형 - 숲의 벽〉 돌, 송으로 덮은 금속 구조물 1969/2014
아전 페이지 왼쪽 - 〈관계형 - 별들의 그림자〉 스케치 2014
오른쪽 - 〈관계형 - 무덤, 앙드레 르노르르(Andre le Notre)에 대한 오마주〉 스틸 판 268×296cm,
둘 90×140×130cm 2014

노력을 모두 쏟는다. 그 다음에 어떻게 될지는 나도 모른다.”

이우환은 베르사유 프로젝트를 통해 오늘날 컨템포러리 아트의 최전선에서 요구되는 신작주의, 현장주의, 건축적 공간, 시각적 스펙터클 등과 같은 대형 작품(혹은 대형 작가)의 요건을 자신의 방식대로 잘 소화해 낸 것으로 평가받고 있다. 이우환의 조형적 힘과 정신을 국제 무대에 입증해 보인 전시임에 틀림없다. 그동안 세계 곳곳에서 열린 이우환의 전시를 직간접적으로 체험한 바 있지만, 이번 개인전만큼 큰 감동(충격에 가까운)을 받은 적은 없다. 물론 여기에는 이런 대형 프로젝트에 요구되는 인적 물적 시스템의 지원이 가동됐기 때문일 것이다.

이우환이즘의 새 지평

이우환의 베르사유 프로젝트에서는 대규모 형식에 걸맞은 내용의 변화도 분명히 감지할 수 있다. 그것은 아주 미묘하지만, 장소의 성격에 따라 작품의 이야기를 이전보다 더 풍부하게 드러내고 있다는 점이다. 신화나 전설 같은 구체적인 내용이 작품 주변을 은근히 감싸고 있다. 그냥 '시적 표현'이라고 해도 좋다. 물론 이우환 작품의 기본 개념이 베르사유에서 변한 것은 없어 보인다. 그러나 프로젝트 전시에서는 주제와 형식의 다양한 변주가 매력인데, 그 가능성을 열어 보인 것이 이번 전시의 특징이다. 특히 회화의 경우 작품의 안과 밖, 내부와 외부의 문제를 노려다 하더라도 어디까지나 내면성에 묶일 수밖에 없는 장르의 특수성이 있다면, 조각은 이 점에서 훨씬 더 외부성의 문제에 열려 있다는 특징을 다시금 이번 전시에서 확인할 수 있다. 따라서 앞으로 이우환에게는 자의든 타의든 좀더 다양한 문맥의 입체 프로젝트(예를 들면 테이트모던의 터빈 홀(Turbine Hall) 전시 같은)에 접근할 수 있는 기회가 열리지 않을까 예견해 본다.

“작가에게 만족이란 게 있겠는가만, 이번에 나는 베르사유에서 하고 싶은 작품을 70%는 한 것 같다. 전시 이후에 작품은 어떻게 되는가 묻는 사람들이 많다. 작품이란 결국은 잠깐 모였다 흩어지고 사라진다. 하이데거는 《예술작품의 기원》에서 이렇게 썼다. ‘인간은 대지를 일으켜 세우려 하고, 자연은 인간이 만들어 놓은 것을 자연으로 되돌리려고 한다.’ 그런데 예술가란 세우고 사그라지는 그 양쪽 모두를 보는 사람이다. 그 양쪽으로 열려 있음이 무한의 세계다.”

태양왕 루이 14세는 자신의 침실이나 회랑에서 저 자랑스러운 베르사유 정원을 수시로 내려다보았을 것이다. 햇살에 빛나는 아름다운 기하학 모양의 식물, 신화 속의 신들이 노니는 샘물, 세계의 저 끝까지 흘러 퍼지는 대운하... 자신의 절대 권력과 영광을 저 베르사유 정원과 겹쳐 보고 크게 만족했을 것이다. 만약 그 태양의 왕이 지금 환생하여, 동양 출신의 아티스트 이우환이 자신의 베르사유 정원에 제시한 무한의 작품을 보았다라면, 과연 어떤 ‘대화’를 원했을까? 그들은 서로 만날 수 있을까? 이우환은 말한다.

“누구의 작품인가, 작품이 무슨 뜻을 담고 있는가, 의미를 묻지 않아도 느낌을 주는...”



LEE UFAN INVITÉ AU CHÂTEAU

Pluie de météorites zen dans les jardins de Le Nôtre



LEE UFAN - VERSAILLES

Château de Versailles
Place d'Armes 1 78000 Versailles
01 30 83 78 89
www.chateauversailles-spectacles.fr

JUSQU'AU 2 NOVEMBRE

Relatum - Dialogue, 2014
Courtesy Lee Ufan/Wamel Museum,
Paris/Place Gallery, New York
© Lee Ufan

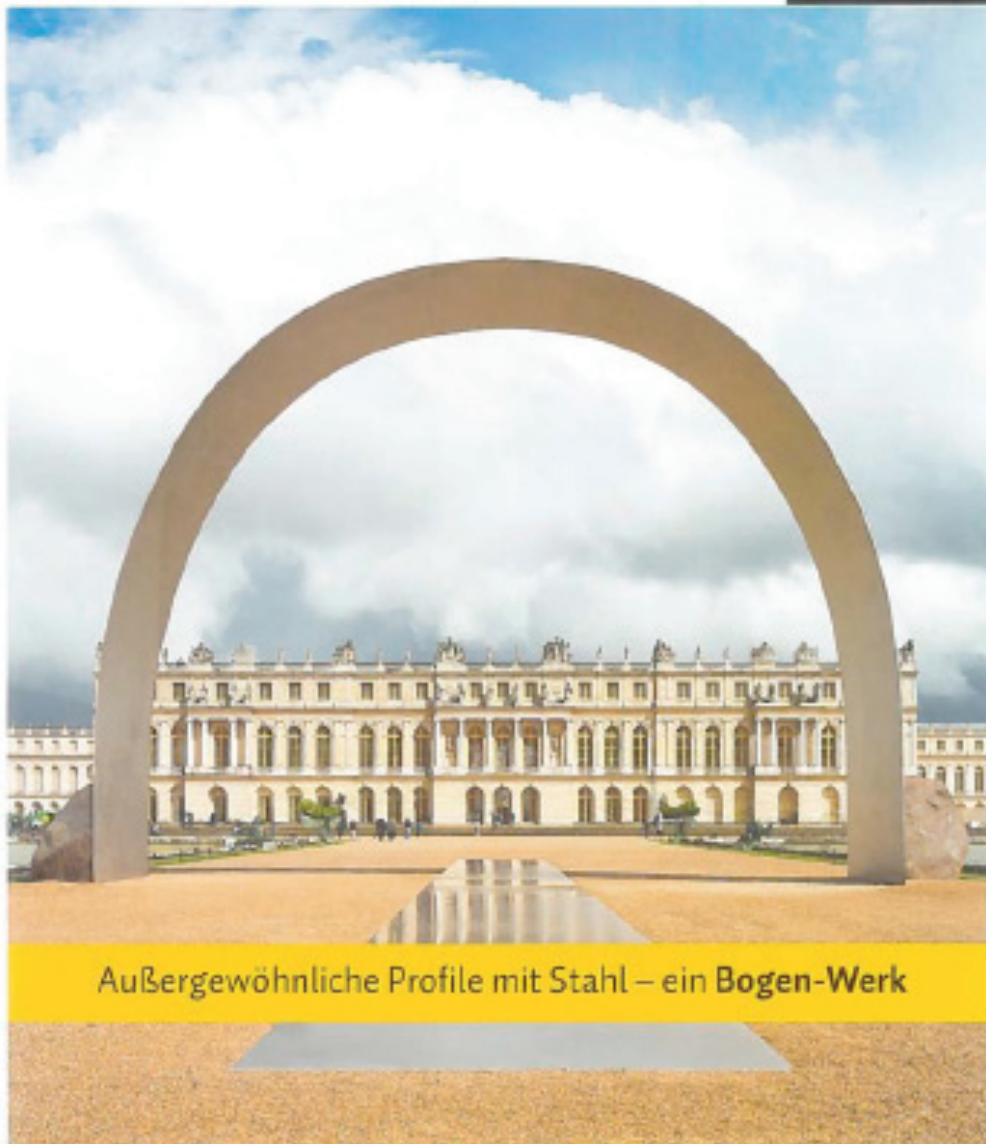
Les ors rocaille contre l'évidente beauté d'un galet? La guerre déclarée du zen à l'encontre du baroque? Que nenni: Lee Ufan ne tombe pas à Versailles comme un caillou dans un parterre royal; l'hôte estival du château est ici presque chez lui. Difficile d'imaginer le mariage? Certes, on connaît le peu de goût du grand artiste coréen pour toute forfanterie. Ses toiles ne sont qu'un large coup de pinceau gris réveillant le blanc sur sa réserve. Ses sculptures? Elles doivent infiniment aux jardins japonais avec lesquels Lee Ufan a grandi: des pierres ancestrales, des étendues grisées à peine griffées d'un coup de râteau, une plaque d'acier dans le désert. Bref, on est loin de la débauche de la galerie des Glaces. Mais aussi des effets de manche (le mot est faible) de quelques-uns de ses prédécesseurs, de Jeff Koons à Joana Vasconcelos. Dès lors, pourquoi et comment Lee Ufan à Versailles? L'invitation s'est imposée comme une évidence à Catherine Pégard, qui dirige le site, et Alfred Pacquement, qui avait déjà accompagné là Giuseppe Penone l'an passé: pour eux, ses silences d'Extrême-Orient répondent merveilleusement à ceux du jardinier Le Nôtre. Un minimaliste du bosquet, contrairement à ce que l'on pourrait penser, maître du vide. Et donc, selon eux, un possible frère d'arme de Lee Ufan. Parions que la dizaine de sculptures disséminées dans le parc s'y fondront avec le plus grand naturel. Vagues, terre, une roche enfouie près des Bains d'Apollon en sépulture à Lenôtre et même une *Ombre des étoiles...* L'or du rien. * E.L.

69. Jahrgang | Juli/August 2014

STAHLREPORT

DAS BDS-MAGAZIN FÜR DIE STAHLDISTRIBUTION

7/8 | 14



Außergewöhnliche Profile mit Stahl – ein Bogen-Werk

Als die Fürsten wieder stärker wurden, gab es häufig heftigste Streitigkeiten mit den Hansestädten: 1316 wurde Stralsund mehrere Monate belagert, jedoch nicht in die Knie gezwungen. Vielmehr nahmen die Verteidiger den Herzog Erich von Sachsen als einen der Angreifer gefangen – das Lösegeld steckten sie angeblich demonstrativ in die aufwändige Schaufassade ihres Rathauses.

metropole Köln angeführt worden: Der englische König war nach dem Kreuzzug gekürrnappt worden und sah sich exorbitanten Lösegeldforderungen gegenüber.

Die Kölner brachten daraufhin reichlich Geld in den – modern ausgedrückt – Fonds für die Befreiung des Königs ein. Und als Richard Löwenherz auf dem Rückweg auf die heimische Insel drei Tage Station in Köln machte, stellte er den Kaufleuten dort Privilegien aus, „wie sie keine andere deutsche Stadt im 12. Jahrhundert irgendwo im Ausland erhielt“. So heißt es in dem Buch „Die Deutsche Hanse“ von Gisela Graichen und Rolf Hammel-Kiesow.

Sowohl die ursprünglichen Rahmenbedingungen.

Der Klimawandel

Etwas vor 1000 n. Chr. hatte in Europa meteorologisch eine Wärmeperiode begonnen, die bis ungefähr 1400 dauern sollte. Das Klima war außerordentlich mild: In England wurde Wein und in Norwegen Getreide angebaut – die Bevölkerung des Kontinents vorrückte sich, was ein ungeheures Wirtschaftswachstum und eine riesige Nachfragesteigerung nach sich zog.

Sichtbare Zeichen dieser gut ausgestatteten Zeiten sind noch heute bekannt: Die Kathedrale Notre Dame in Paris, das Münster in Freiburg oder der Dom zu Köln, die alle in jenem Zeitraum begonnen und teils sogar fertiggestellt wurden.

Außerdem gab es zahlreiche technische Innovationen: Windmühlen kamen auf, neue Spinnräder und Webstühle steigerten die Produktion an Tuch, und in der Eisenverhüttung konnten mit Gubläsen höhere Temperaturen erreicht werden.

Parallel dazu aber hatte sich die Lage verschlechtert, was z.B. die Sicherheit des Fernhandels über die Ostsee anging. Denn der deutsche Kaiser war von Hansestädten wie Hamburg, Bremen oder Lübeck

räumlich weit entfernt, und seit der Entmachtung Heinrichs des Löwen gab es in Norddeutschland nicht einmal ein mehr einen starken Territorialfürsten.

Vor diesem Hintergrund entwickelten die Kaufleute in Eigenregie ihre alten Fahrtgemeinschaften weiter, die sie schon immer „hanse“ genannt hatten. Das waren temporäre Zusammenschlüsse von einigen Händlern für die Reise zu einem bestimmten Ziel. Nur regelten nicht mehr diese kleinen Karavane ihre Belange selbst, sondern das übernahmen die Städte, in denen die Händler zuhause waren. Politisch sensationell daran war, dass erstmals Bürger auf Augenhöhe Fürsten gegenübertraten und mit ihnen Vereinbarungen trafen.

Einige Jahrhunderte lang war die Hanse die beherrschende Wirtschaftsmacht von Brügge bis Nowgorod. In einem ausgefeilten Netzwerk schaffte sie z.B. den Hering aus der Ostsee ins deutsche Hinterland, wobei zuvor das Salz für das Pökeln der Fische aus Lüneburg in den Norden transportiert worden war.

Allerdings wurde mit harten Bandagen um Märkte und Handelsbedingungen gestritten: Missliebige Konkurrenten zwang die Hanse mit Blockaden gnadenlos in die Knie, und übermütigen Fürsten schickte sie ihre Handelsschiffe entgegen, die zu Truppentransporten unbrauchbar gemacht worden waren.

Faszinierend dabei ist, dass die Hansestädte nicht dem Lockruf der Macht erlagen: Nie schufen sie ein Territorium, auf dem sie herrschten, immer blieben sie nur einzelne Städte in einem lockeren Verbund.

Als wirtschaftlichen Zweckverband haben Wissenschaftler von heute dieses Bündnis in Selbstbeschränkung schon bezeichnet. Politik wurde von der Hanse allein zum Zweck des wirtschaftlichen Nutzens gemacht.



Lee Ufan: „Relatum, Der Bogen von Versailles“, zwei Ansichten.

Skulpturen aus Stahl und Stein

Der koreanische Künstler Lee Ufan stellt noch bis zum 2. November 2014 in den Gärten und im Schloss von Versailles Skulpturen aus Stahl und Stein aus. Mit der Kombination der gegensätzlichen Materialien will er zum einen das menschliche Wirken der Natur gegenüberstellen. Zum anderen kritisiert er die Hyperaktivität der modernen Welt, die nach Jahrtausenden von Handarbeit nur noch maschinelle Massenproduktion betreibt.

Lee Ufan: „Relatum, Dialog“.



EXPOSITIONS

VERSAILLES

L'ART MINIMALISTE DU CORÉEN LEE UFAN

Après les exubérances colorées de Jeff Koons, de Takashi Murakami ou de Joana Vasconcelos et la sobriété des arbres en bronze de Giuseppe Penone, le nouvel artiste invité à Versailles est le peintre et sculpteur d'origine coréenne Lee Ufan. Pendant quatre mois, ses installations minimalistes de pierre, d'acier et de coton, toutes inédites, sont déployées entre le château et les jardins, instaurant un dialogue avec leur créateur, André Le Nôtre. Entretien avec l'artiste. Propos recueillis par Nathalie d'Alincourt.

Photo service de presse © Taddio



Quel a été votre premier contact avec Versailles ? Et quelle fut votre réaction lorsque vous avez été invité à y intervenir ?

J'ai découvert Versailles pour la première fois en 1973 et j'y suis retourné à plusieurs reprises. Je suis venu visiter les expositions de mes amis Koons, Murakami et Penone, et j'avais très envie d'y exposer moi aussi sans pourtant imaginer que ce serait le cas. Lorsque j'ai été invité, ma joie fut intense, mais je fus aussi très embarrassé : qu'allais-je pouvoir créer dans un lieu aussi parfait ?

Vous avez installé une seule œuvre à l'intérieur du château au pied de l'escalier Gabriel, et neuf autres sont déployées dans les jardins. Le jardin de Versailles où la nature est apprivoisée par l'homme diffère totalement des jardins extrême-orientaux, comment avez-vous conçu le parcours de votre exposition ?

L'exposition a été en effet presque entièrement conçue pour l'intérieur, je n'étais pas pour autant complètement libre de choisir l'emplacement des œuvres, il y avait des contraintes inhérentes au lieu. Avant de déci-

LEE UFAN EN QUELQUES DATES

- 1936 Naissance en Corée du Sud.
- 1958 Interrompt ses études d'art à l'Université Nationale de Séoul pour rentrer en philosophie à Tokyo.
- 1969 Devient porte-parole du Mono-Ha, mouvement artistique contemporain japonais, proche du Land Art ou de Ilse Fovera.
- 1971 Le concept de Mono-Ha est présenté à la Biennale de Paris.
- 1973 à 2007 Enseigne à la Tama Art University à Tokyo.
- 1997 Professeur invité à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.
- 2000 Lauréat du prix UNESCO de la biennale de Shanghai.
- 2002 Son livre *Un art de la rencontre*, est publié en France aux éditions Actes Sud.
- 2007 Représenté par la Pace Gallery (New York).
- 2012 Représenté par la galerie Kamel Mennour (Paris).
- 2013 Exposition personnelle à la galerie Kamel Mennour.
- 2014 Expose à Versailles.



Retour à l'ombre des tilleuls. Photo service de presse. © Taddio - Courtesy the artist, Kamel Mennour, Paris and Pace, New York

der du parcours, il m'a fallu réaliser de très nombreuses visites à Versailles, qui m'ont permis d'instaurer un dialogue avec l'espace et le lieu. Je me suis adapté à la caractéristique de cet espace. Et le visiteur qui suit mes œuvres une à une dans l'ordre que j'ai défini doit sentir qu'il est dans un autre monde. Il faut démaner de la terrasse du château et descendre jusqu'au bout du Tapis vert, ensuite le parcours forme une boucle afin de revenir vers le château en parcourant les allées et les bosquets. La première œuvre est l'arche de métal (un ruban d'acier inoxydable de 30 mètres de long retenu par deux énormes pierres à ses extrémités) qui j'ai installée dans l'axe de la Grande Perspective. Le visiteur qui la traverse, en foulant la plaque de même métal posée au sol, a l'impression de monter sur une scène. Cette arche donne une nouvelle sensation du jardin. Cette idée de l'arche m'est venue au Japon un jour où après la pluie j'ai vu se dresser un magnifique arc-en-ciel ; j'ai alors pensé que ce serait intéressant de réaliser un jour une œuvre similaire et puis j'ai complètement oublié cette idée qui a ressurgi devant la Grande Perspective de Le Nôtre.

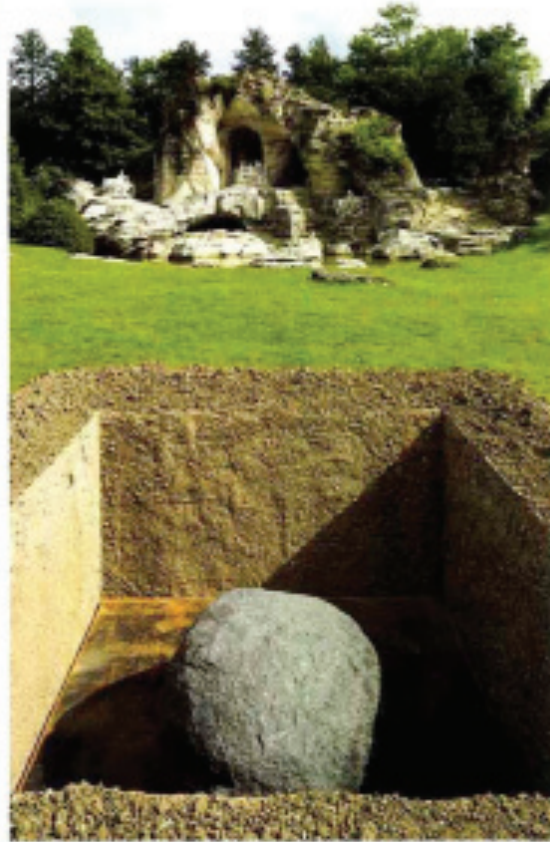
Pouvez-vous décrire le processus créatif qui a conduit à la réalisation de ces œuvres, toutes spécialement conçues pour être exposées à Versailles ? Il était très difficile de créer des œuvres capables d'exister face à la perfection des jardins de Le Nôtre et il me fallait d'une certaine façon dépasser cette perfection. J'ai dû imposer au minimum mes idées et laisser place à l'environnement et à l'espace afin qu'ils racontent leur histoire. Nous sommes aujourd'hui dans une société très compliquée, qui va trop vite et qui est habituée à la consommation de masse. En tant qu'artiste, mon rôle est d'inviter le public à faire une pause et à voir le monde autrement. Lors de mes nombreuses visites dans les jardins de Versailles, j'avais l'impression qu'André Le Nôtre était là et qu'il me chuchotait à l'oreille : "Je t'offre un lieu parfait, fais-moi quelque chose de différent". J'ai donc installé dans ce lieu si parfait des œuvres très simples en utilisant la pierre qui représente la nature et la plaque d'acier, symbole de la société industrialisée ; j'ai fait ressortir les côtés cachés des jardins en ouvrant l'espace pour aller dans une autre dimension, vers l'infini. J'espère divertir aux spectateurs de mes œuvres un nouveau et merveilleux jardin de Versailles.



Archeau L'Arche de Versailles. Photo service de presse. © Tabblo - Courtesy the artist, Kamel Mennour, Paris and Pace, New York



Archeau Lames de vent. Photo service de presse. © Tabblo - Courtesy the artist, Kamel Mennour, Paris and Pace, New York



Ci-dessus: *Refetum Dialogue 2*. Photo service de presse. © Toddlis – Courtesy the artist, Kamel Mennour, Paris and Pace, New York

À droite: *Relatum La tombe – hommage à André Le Nôtre*. Photo service de presse. © Toddlis – Courtesy the artist, Kamel Mennour, Paris and Pace, New York

Plus concrètement que voulez-vous dire ?
J'ai par exemple installé sur le Tapis vert conduisant vers le Grand Canal une œuvre intitulée *Comes de vent* qui évoque l'ondulation du gazon. J'ai fait le va-et-vient à plusieurs reprises entre le château et le canal et à l'époque le gazon était assez haut. Un jour où il faisait plutôt beau, l'herbe ondulait comme des vagues avec le vent. Et je me suis dit qu'avec des plaques d'inox très simples, je pourrais reproduire cette ondulation. L'œuvre est ainsi née. Un peu plus loin, une installation nommée *Dialogue 2* invite le public à s'arrêter pour réfléchir et d'une certaine manière dialoguer. Quand deux personnes discutent,

un mur invisible peut dans certains cas se dresser entre eux, et j'ai choisi de faire apparaître ce mur sous la forme d'une lourde plaque métallique qui empêche la communication. Prenons un autre exemple avec le Bosquet de l'Étoile. Lorsque j'ai découvert cet espace plutôt caché, j'ai eu l'idée d'y faire descendre les étoiles afin qu'elles s'installent et chuchotent entre elles comme si elles étaient en plein désert. Mon installation reproduit la queue de la constellation de La Grande Ourse, descendue sur terre afin de nous conter des histoires...

Pourquoi avez-vous installé une fosse rectangulaire contenant une grosse pierre dans le bosquet des Bains d'Apollon ? Pouvez-vous me parler de cette œuvre ?

Il s'agit d'un hommage à André Le Nôtre, le créateur de ces jardins exceptionnels. En pénétrant dans le bosquet des Bains d'Apollon, j'ai eu envie d'y mettre une tombe mais laquelle ? Je ne savais pas ; et puis il m'est apparu évident que ce devait être celle d'André Le Nôtre. Cette œuvre est intitulée *Relatum La tombe – hommage à André Le Nôtre*.

"Lee Ufan Versailles", jusqu'au 2 novembre 2014 au château de Versailles, place d'Armes, 78000 Versailles. Tél. 01 39 83 79 00. www.chateauversailles.fr

La majorité des œuvres de l'exposition sont installées sur la Grande Perspective, sur le parterre du Midi et dans les bosquets et allées des jardins. L'œuvre *Refetum – Mur de Coton*, installée au pied de l'Escalier Gabriel dans le Château, complète la présentation. Dans les jardins, l'exposition est gratuite, sauf les jours de Grandes Eaux musicales et de Jardins Musicaux. Les jardins sont ouverts tous les jours de 8h à 20h30, sauf les jours de Grandes Eaux nocturnes. Le Château est ouvert tous les jours, sauf le lundi, de 9h à 18h30. Catalogue, RMN-Grand Palais, 144 p., 35 €.

Après Jeff Koons, Murakami et Penone, l'artiste coréen investit le jardin de Versailles.

Avec des œuvres minimalistes, parfois monumentales, d'acier et de rochers.

Il invite à regarder autrement le parc, le ciel et la nature.

Lee Ufan montre un autre Versailles

Les sept étoiles de la queue de la Grande Ourse

Guy Duplat
Enquête spéciale à Versailles

Ceux qui s'interrogent de voir Koons et Murakami encadrer les appartements royaux de Versailles, ne pourront que se réjouir de la manière subtile, zen, philosophique, avec laquelle l'artiste coréen habitant au Japon, Lee Ufan, occupe le jardin royal.

En milieu de ce parc dessiné par André Le Nôtre un toit rappelle l'ordre royal, la beauté géométrique et la splendeur tapageuse des rois. Lee Ufan a déposé une dizaine d'œuvres qui s'inscrivent dans le paysage et permettent de voir autrement le parc mais aussi la nature avoisinante, le vent, le ciel, les nuages, l'herbe devant le château de Versailles.

un RER y tiendrait directement, on est frappé par des bottes sans fin de touristes. Mais il ne faut pas les suivre et filer directement dans le parc gratuit. Aïe, on y retrouve le calme, la beauté, et, avec l'aide des sculpteurs de Lee Ufan, on éprouve ce qu'il appelle "avoir l'esprit tranquille".

Les étoiles déposées

Deux œuvres monumentales pour marquer le parcours de l'artiste.

Sur la terrasse, face au jardin, il a construit un arc fait d'une plaque d'acier de 90 m de long plié et retenue de part et d'autre par deux gros rochers, qu'il a recherchés avec soin, comme des serres à vers. Une même plaque de 30 m est posée sur le sol. "Un royaume rotond crée une arête en forme d'arcade, comme un

arc-en-ciel qui se dessine au-dessus d'une grande route", dit-il.

Cette arche de 1,2 m de haut, à la fois imposante et très fine, agit comme une porte orientale pour se débarrasser des fastes royaux et s'ouvrir à la nature.

A l'autre bout du parcours, on arrive à un lieu de pure méditation. Comme toujours l'artiste fait, il a choisi un site ouï-dit des vietnais, "le bosquet de l'étale", une clairière d'herbes folles. Là, il a installé un cercle de 60 m de diamètre, fait de 40 tonnes d'acier, enfouissant un sol de gravier blanc sur lequel sept gros rochers sont déposés avec des outilles fines, peints en noir sur le gravier et des cordons amovibles par le soleil. Un jardin japonais où les pierres sont comme les sept étoiles de la queue de la Grande Ourse. "Je souhaitais faire disparaître les étoiles sur une plaque pour qu'elles s'y installent et s'échouent comme dans une serre en plein désert."

Quand nous l'avons vue, nous étions le seul visiteur face à cette installation d'une pureté sublime, à mille lieues de l'agitation du château.

Rendre visible

C'est là qu'on sent le mieux le contraste entre l'esprit européen du jardin et l'asiatique. "Dans les jardins de Versailles, explique Lee Ufan, l'homme est au centre d'un lieu qui dégage une forte présence de l'intelligence et de l'humain. En Asie de l'Est, le jardin doit faire partie du paysage naturel. En Europe, le royaume de l'homme passe avant tout et arrive à déformer la nature. Dans les jardins asiatiques, l'herbe, l'herbe, la pierre, la terre ne sont pas contre la nature, ils rappellent une beauté d'homme."

Face à cela, Lee Ufan se contente de disposer de grandes plaques d'acier, symbole de la société industrialisée et les associe à de gros rochers aussi vieux

que la terre elle-même et qui représentent la nature. Ses installations créent alors une relation avec le lieu et l'espace en elles sont espérées. "Une relation avec l'esprit et leur position ou pas sage sont plus importantes que l'objet lui-même, je les utilise pour faire un nouveau sens à l'esprit, une relation de l'esprit environnant au du monde, que l'on ignore, je crée une petite œuvre aussi qui permet d'entrevoir l'énigme de la nature et de l'humain."

Lee Ufan reprend la phrase de Paul Klee: "L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible." "Je n'ai pas représenté un objet à travers un objet mais j'ai représenté l'espace et le temps existants, les sentiments."

"Ce n'est pas moi qui cherche la pierre; c'est le lieu qui appelle une pierre qui lui convient."

LEE UFAN

Le peintre japonais est né à un temps où il n'y avait plus de la "terre".

Le tonbeau de Le Nôtre

Devant le parc encore, deux grandes plaques d'acier et deux rochers, d'une simplicité extrême mais qui renvoient un peu notre regard sur le château. En descendant vers le grand bassin, il faut frapper par les ondulations de l'herbe sous le vent. Il les a représentés sous forme de deux séries de 20 plaques d'inox légèrement ondulées. Une, posée à l'horizontale sur l'herbe, l'autre, verticale, sous les arbres, près de la fontaine de Neptune, deux grandes plaques d'acier à nouveau et deux rochers, déposés comme s'ils étaient la dernière demeure. Ces rochers, bruts, usés par le temps, le vent et l'eau, que Lee Ufan semble vouloir consacrer en les posant comme des sentinelles.

On remonte alors par les allées latérales, on traverse un "pont" d'acier et de pierre, on croise les "quatre cotes des messages", et on cherche dans les sous-bois le tranquille à fait pour déposer un rocher, en hommage à Le Nôtre.

Lee Ufan appelle son parcours le "Nôtre", la relation entre l'homme et la nature, entre le faire et le non-faire, entre nous et le naturel.



Lee Ufan, détail de "Nôtre". L'ombre des étoiles

PAROLES D'ARTISTE **LEE UFAN**

« Mon travail est une suggestion »

LEE UFAN VERSAILLES, jusqu'au 2 novembre, Château de Versailles, escalier Gabriel et jardins, place d'Armes, 78000 Versailles, tél. 01 30 83 78 00, www.chateauversailles.fr, bijou sur lundi 9h-18h30. Catalogue, éd. Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 144 p., 35 €.

À Versailles, Lee Ufan investit l'escalier Gabriel et les jardins avec dix œuvres toutes de tension subtile, et notamment une fine arche de métal qui redessine les perspectives.

Selon vous, quelle est l'attitude à adopter pour un artiste confronté à un site tel que Versailles ?

Un artiste fabrique quelque chose et cherche un endroit pour le déposer, il donne donc de l'importance à la fabrication de l'objet. Dans mon cas c'est un peu différent car lorsque je fais de la sculpture, j'es saie de dialoguer avec le lieu. Je cherche donc une idée qui contribue à le valoriser, qui l'ouvre. Versailles est un site qui a une longue histoire et un jardin typiquement français. J'ai été un peu embarrassé au tout début, mais au fil des visites j'ai découvert quelque chose qui me permettait de travailler avec plaisir.

Aviez-vous déjà quelques idées en tête ou cela est-il venu au contact du site ?

Parfois je me rends sur place et c'est là que je trouve la première idée, mais il arrive que des idées soient un peu en sommeil dans mes souvenirs et mes expériences.



Lee Ufan, *Relatum - L'Arche de Versailles*, vue in situ de l'œuvre dans le parc du château de Versailles.

© Photo : Today, courtesy de l'artiste, École [leeufan.com](http://www.leeufan.com), Paris et Pace, New York, Londres

« Dans mes œuvres on trouve toujours une petite contradiction, mais cette contradiction dégage justement cette sensation de tension et de libération

Par exemple ici, la grande perspective sur le canal, lorsqu'on s'y place, on sent que c'est un lieu ouvert. Il y a une vingtaine d'années environ,

lorsque j'étais au Japon, à la campagne, un jour après la pluie j'ai vu un arc-en-ciel sur les rochers et je me suis dit que ce serait une

bonne idée de faire une œuvre comme un arc en ciel, puis je l'ai complètement oubliée. Mais quand je suis venu à Versailles, ce souvenir m'est revenu en tête à la vue de cette perspective.

L'arche (*Relatum - L'Arche de Versailles*, 2014) n'est bien évidemment pas un arc en ciel, mais il y a pour moi comme une relation, une liaison. Avec l'arche, cet espace déjà ouvert devient un peu plus dynamique, un peu plus grand, un peu plus sec. Je cherche toujours une relation entre l'intérieur de moi et le monde extérieur. C'est dans cette relation que l'œuvre peut se constituer, et je pense que cette exposition est réussie car elle donne à voir cette relation intérieur-extérieur.

La sculpture est-elle pour vous, plus que la création d'une forme, celle d'un espace ?

Je ne crée pas une forme et pas un espace non plus. Je peux peut-être emprunter une petite forme ou un petit espace, mais en empruntant ces choses je fais en fait une suggestion. Et comme mon travail est donc une suggestion, je réduis le plus possible l'installation et j'use d'une manière minimale afin que tout ce qui se trouve aux alentours – ces choses qui étaient restées cachées – devienne visible. Cela permet au spectateur d'aller imaginer quelque chose. Je n'utilise donc pas une forme spécifique ni un style particulier. Ici j'ai mis l'arche en perspective, mais elle n'est elle-même pas importante ; elle est en relation avec le ciel, avec le sol, le canal, le paysage, et elle forme un tout. L'artiste ne peut pas tout fabriquer lui-même. Il fabrique peu de choses et laisse la

place à l'espace et à la nature afin qu'ils racontent leur histoire.

Plusieurs de vos œuvres évoquent des questions d'équilibre et de tension...

Il y a dans mes travaux une certaine ambiguïté. C'est à-dire que, dans une œuvre, il faut avoir la tension mais en même temps il faut avoir la sensation d'être libéré. La question des deux facteurs pose également celle de l'équilibre. Mais il n'y a pas d'harmonie parfaite. C'est un petit peu décalé, et c'est d'ailleurs pour cela que les œuvres deviennent dynamiques, c'est de là que l'on imagine des mouvements. C'est une invitation à l'imagination. Lorsque quelque chose est en harmonie parfaite, cette chose va tout de suite se pourrir. Dans mes œuvres on trouve donc toujours une petite contradiction, mais cette contradiction dégage justement cette sensation de tension et de libération.

Votre travail fait toujours monter d'une grande réduction formelle et d'une économie de moyens. Est-ce relatif à une manière de voir le monde et de l'aborder ?

Nous vivons dans une société de production et de consommation de masse qui est très compliquée et rapide. L'artiste a pour but, je crois, de réduire, économiser, produire le moins possible, toucher le moins de choses possible. Il met ainsi son œuvre en relation avec l'extérieur, ce qui permet de créer une vibration beaucoup plus importante. C'est donc une manière de critiquer la civilisation également.

Propos recueillis par Frédéric Bonnet

EXPOSITIONS

VERSAILLES

L'ART MINIMALISTE DU CORÉEN LEE UFAN

Après les exubérances colorées de Jeff Koons, de Takashi Murakami ou de Joana Vasconcelos et la sobriété des arbres en bronze de Giuseppe Penone, le nouvel artiste invité à Versailles est le peintre et sculpteur d'origine coréenne Lee Ufan.

Pendant quatre mois, ses installations minimalistes de pierre, d'acier et de coton, toutes inédites, sont déployées entre le château et les jardins, instaurant un dialogue avec leur créateur, André Le Nôtre.

Entretien avec l'artiste. Propos recueillis par Nathalie d'Alincourt.



Photo service de presse. © Tactis

Quel a été votre premier contact avec Versailles ? Et quelle fut votre réaction lorsque vous avez été invité à y intervenir ?

J'ai découvert Versailles pour la première fois en 1973 et j'y suis retourné à plusieurs reprises. Je suis venu visiter les expositions de mes amis Koons, Murakami et Penone, et j'avais très envie d'y exposer moi aussi sans pourtant imaginer que ce serait le cas. Lorsque j'ai été invité, ma joie fut intense, mais je fus aussi très embarrassé ; qu'allais-je pouvoir créer dans un lieu aussi parfait ?

Vous avez installé une seule œuvre à l'intérieur du château au pied de l'escalier Gabriel, et neuf autres sont déployées dans les jardins. Le jardin de Versailles où la nature est apprivoisée par l'homme diffère totalement des jardins extrême-orientaux, comment avez-vous conçu le parcours de votre exposition ?

L'exposition a été en effet presque entièrement conçue pour l'extérieur, je n'étais pas pour autant complètement libre de choisir l'emplacement des œuvres, il y avait des contraintes inhérentes au lieu. Avant de déci-

LEE UFAN EN QUELQUES DATES

- 1936 Naissance en Corée du Sud.
- 1958 Interrompt ses études d'art à l'Université Nationale de Séoul pour rentrer en philosophie à Tokyo.
- 1969 Devient porte-parole du Mono-Ha, mouvement artistique contemporain japonais, proche du Land Art ou de l'Arte Povera.
- 1971 Le concept de Mono-Ha est présenté à la Biennale de Paris.
- 1973 à 2007 Enseigne à la Tama Art University à Tokyo.
- 1997 Professeur invité à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.
- 2000 Lauréat du prix UNESCO de la biennale de Shanghai.
- 2002 Son livre *Un art de la rencontre*, est publié en France aux éditions Actes Sud.
- 2007 Représenté par la Pace Gallery (New York).
- 2012 Représenté par la galerie Kamel Mennour (Paris).
- 2013 Exposition personnelle à la galerie Kamel Mennour.
- 2014 Exposé à Versailles.



Reliure d'arbre des étoiles. Photo service de presse. © Tactis - Courtesy the artist, Kamel Mennour, Paris and Pace, New

der du parcours, il m'a fallu réaliser de très nombreuses visites à Versailles, qui m'ont permis d'instaurer un dialogue avec l'espace et le lieu. Je me suis adapté à la caractéristique de cet espace. Et le visiteur qui suit mes œuvres une à une dans l'ordre que j'ai défini doit ressentir qu'il est dans un autre monde. Il faut commencer de la terrasse du château et descendre jusqu'au bout du tapis vert, ensuite le parcours forme une boucle afin de revenir vers le château en parcourant les allées et les bosquets. La première œuvre est l'Arche de métal [un ruban d'acier inoxydable de 30 mètres de long retenu par deux énormes pierres à ses extrémités] que j'ai installée dans l'axe de la Grande Perspective. Le visiteur qui la traverse, en foulant la plaque de même métal posée au sol, a l'impression de monter sur une scène. Cette arche donne une nouvelle sensation au jardin. Cette idée de l'Arche m'est venue au Japon un jour où après la pluie j'ai vu se dresser un magnifique arc-en-ciel ; j'ai alors pensé que ce serait intéressant de réaliser un jour une œuvre similaire et puis j'ai complètement oublié cette idée qui a ressurgi devant la Grande Perspective de La Nôtre.

Pouvez-vous décrire le processus créatif qui a conduit à la réalisation de ces œuvres, toutes spécialement conçues pour être exposées à Versailles ? Il était très difficile de créer des œuvres capables d'exister face à la perfection des jardins de La Nôtre et il me fallait d'une certaine façon dépasser cette perfection. J'ai dû imposer au minimum mes idées et laisser place à l'environnement et à l'espace afin qu'ils racontent leur histoire. Nous sommes aujourd'hui dans une société très compliquée, qui va trop vite et qui est habituée à la consommation de masse. En tant qu'artiste, mon rôle est d'inviter le public à faire une pause et à voir le monde autrement. Lors de mes nombreuses visites dans les jardins de Versailles, j'avais l'impression qu'André Le Nôtre était là et qu'il me chuchotait à l'oreille : "Je t'offre un lieu parfait, fais-moi quelque chose de différent". J'ai donc installé dans ce lieu si parfait des œuvres très simples en utilisant la pierre qui représente la nature et la plaque d'acier, symbole de la société industrialisée ; j'ai fait ressortir les côtés cachés des jardins en ouvrant l'espace pour aller dans une autre dimension, vers l'infini. J'espère révéler aux spectateurs de mes œuvres un nouveau et merveilleux jardin de Versailles.



Retour à l'Arche de Versailles. Photo service de presse. © Tatzia - Courtesy the artist, Kamel Mennou, Paris and Pace, New York



Retour - Lames de vent. Photo service de presse. © Tatzia - Courtesy the artist, Kamel Mennou, Paris and Pace, New York

EXPOSITIONS



D-dessus. *Relatum Dialogue Z*. Photo service de presse. © Teldio – Courtesy the artist, Karel Heeneux, Paris and Pace, New York

À droite. *Relatum La Tombe – hommage à André Le Nôtre*. Photo service de presse. © Teldio – Courtesy the artist, Karel Heeneux, Paris and Pace, New York

Plus concrètement que voulez-vous dire ? J'ai par exemple installé sur le Tapis vert conduisant vers le Grand Canal une œuvre intitulée *Lames de vent* qui évoque fondation du gazon. J'ai fait le va-et-vient à plusieurs reprises entre le château et le canal et à l'époque le gazon était assez haut. Un jour où il faisait plutôt beau, l'herbe ondulait comme des vagues avec le vent. Et je me suis dit qu'avec des plaques d'inox très simples, je pourrais reproduire cette ondulation. L'œuvre est ainsi née. Un peu plus loin, une installation nommée *Dialogue Z* invite le public à s'arrêter pour réfléchir et d'une certaine manière dialoguer. Quand deux personnes discutent,

un mur invisible peut dans certains cas se dresser entre eux, et j'ai choisi de faire apparaître ce mur sous la forme d'une lourde plaque métallique qui empêche la communication. Prenons un autre exemple avec le *Bosquet de l'Étoile*. Lorsque j'ai découvert cet espace plutôt caché, j'ai eu l'idée d'y faire descendre les étoiles afin qu'elles s'installent et chuchotent entre elles comme si elles étaient en plein désert. Mon installation reproduit la queue de la constellation de La Grande Ourse, descendue sur terre afin de nous conter des histoires...

Pourquoi avez-vous installé une fosse rectangulaire contenant une grosse pierre dans le bosquet des Bains d'Apollon ? Pouvez-vous me parler de cette œuvre ? Il s'agit d'un hommage à André Le Nôtre, le créateur de ces jardins exceptionnels. En pénétrant dans le bosquet des Bains d'Apollon, j'ai eu envie d'y mettre une tombe mais laquelle ? Je ne savais pas ; et puis il m'est apparu évident que ce devait être celle d'André Le Nôtre. Cette œuvre est intitulée *Relatum La Tombe – Hommage à André Le Nôtre*.

"Les Ufan Versailles", jusqu'au 2 novembre 2014 au château de Versailles, place d'Armes, 78000 Versailles. Tél. 01 30 83 78 93. www.chateauversailles.fr
La majorité des œuvres de l'exposition sont installées sur la Grande Perspective, sur le parterre du Midi et dans les bosquets et allées des jardins. L'œuvre *Relatum – Mir de Cérès*, installée au pied de l'Escalier Gabriel dans le Château, complète la présentation. Dans les jardins, l'exposition est gratuite, sauf les jours de Grandes Eaux musicales et de Jardins Musicaux. Les jardins sont ouverts tous les jours de 8h à 20h00, sauf les jours de Grandes Eaux nocturnes. Le Château est ouvert tous les jours, sauf le lundi, de 9h à 18h00. Catalogue, RMN-Grand Palais, 164 p., 35 €.

■ Lee Ufan. Zen attitude à Versailles

Après Giuseppe Penone et ses arbres en bronze en 2013, le peintre et sculpteur Lee Ufan dialogue avec Le Nôtre, l'architecte des jardins de Louis XIV à Versailles. Dans le château, mais surtout dans les jardins à la française avec ces haies taillées aux cordeaux et ces topiaires formatées par la main de l'homme, l'artiste a installé une dizaine d'œuvres minimalistes, inédites, constituées de blocs de pierre naturelle (symbole de nature) et de fines lames d'acier ou d'inox (symbole d'industrie), toujours associés pour confronter « le faire » et le « non faire ». Des installations très épurées, en osmose avec l'espace et le temps, invitant à la pause, à la méditation, tout en parcourant les allées de Versailles, depuis la terrasse où trône l'Arche, immense et fin ruban d'acier de 30 mètres de long et 40 tonnes, porte ouverte sur la Grande perspective, jusqu'aux mystérieux bosquets royaux. Notamment celui de l'Étoile, espace désertique qui abrite *L'Ombre des étoiles*, une des œuvres les plus impressionnantes, étrange champ mégalithique éclairé d'une lumière lunaire auquel Lee Ufan a donné la forme de la constellation du Grand Charlot. Ou celui prestigieux des Bains d'Apollon qui clôt le parcours. Dans ce paysage de verdure, de bassins et de cascades d'eau sortant de la grotte où le bel Apollon (Louis XIV) trône entouré de ses nymphes, l'artiste a creusé une tombe, y plaçant une énorme pierre, comme un hommage à Le Nôtre métamorphosé et immortel. Né en 1936 en Corée du Sud (alors possession japonaise), vivant et travaillant entre Kamakura au Japon et Paris où il possède un atelier, Lee Ufan, protagoniste du mouvement artistique Mono-Ha, proche de l'Arte Povera et du Land Art, a gardé pour principe d'utiliser une chose sans rien y ajouter et considère qu'une œuvre d'art n'est pas une entité indépendante et autonome, mais qu'elle n'existe qu'en relation avec le monde extérieur. Démonstration évidente dans les jardins de Versailles.

Catherine Rigollet



Infos pratiques

Parc du Domaine de Versailles
Du 17 juin au 2 novembre 2014
www.chateauversailles.fr

■ Lee Ufan est représenté par la galerie parisienne Kamel Mennour depuis 2012 et la galerie new yorkaise Pace depuis 2007.

Au cœur de Bosquet
de l'Étoile, dans les
jardins du château de
Versailles, l'installation
intitulée *Roasters* -
L'ombre des étoiles.
Lee Ufan a peint
l'ombre des rochers.

LEE UFAN
À VERSAILLES

L'éloge du peu

100 POINT DE VUE



Avec des pierres, du métal et beaucoup de poésie, l'artiste d'origine coréenne apporte sa vision minimaliste à la magnificence du parc dessiné par Le Nôtre. Les dix récits illustrés de ce marcheur philosophe créent de nouvelles visions du monument le plus célèbre du monde.

Propos recueillis par *Marie-Faïde Lauriol Prerost* Photos *Luc Castel*

Depuis près de deux mois, un petit homme aux cheveux gris-bleu arpente les allées de Versailles, scrutant les sublimes perspectives créées il y a un peu plus de trois siècles par André Le Nôtre. La modestie de Lee Ufan peut surprendre en regard de la monumentalité de ses œuvres, comme la grande arche dressée sur la terrasse du château de Versailles, en plein dans l'axe, une plaque d'acier de 30 mètres de long qui semble retenue en demi-cercle par deux rochers. Tout en cheminant de l'une à l'autre des dix œuvres distillées dans le parc, l'artiste coréen parle de sa démarche, profondément honnête et poétique.

Deux ans après votre ami Giuseppe Penone, vous êtes à votre tour à l'honneur à Versailles. Comment aborder un tel défi lorsque l'on est, comme vous, un artiste minimaliste ?

En découvrant l'exposition de Penone, j'ai commencé à rêver à ce que je pourrais faire en un tel lieu. Puis mon nom a commencé à circuler et j'y suis retourné avec un œil nouveau, en essayant de me mettre vraiment en harmonie avec l'espace. La perfection des jardins de Le Nôtre m'a stimulé et offert la possibilité de montrer l'infini et ce qui s'y cache, de créer des fissures. J'ai travaillé en toute liberté avec Alfred Pacquement, le commissaire de l'exposition. Nous sommes amis depuis plus de quarante ans, lorsque je suis arrivé pour la première fois en 1971 à Paris, pour la Biennale.

Difficile, pourtant, de trouver plus opposé aux principes du jardin japonais ?

C'est sûr ! Le Nôtre fait de la nature une pièce architecturale à part entière. Les arbres, plantés et taillés dans un ordonnancement parfait, répondent au désir de grandeur du siècle des lumières. Au Japon, au contraire, le bonzaï est une représentation contrainte de la nature, sa parfaite réduction.

Comment avez-vous abordé cette invitation ?

Contrairement à certains artistes, qui fabriquent d'abord pour imposer ensuite, j'ai créé en partant de l'espace qui devait entourer les sculptures. J'aime l'idée qu'une œuvre peut changer l'angle de vision d'un lieu, si construit soit-il. Loin de moi la volonté de chercher à modifier l'ordonnan-

cement de Le Nôtre. Au contraire, j'invente au-delà de cette perfection.

L'arche de Versailles, par exemple, s'impose d'emblée lorsque l'on arrive dans les jardins...

Installée devant le château, pile dans l'axe, elle est composée de deux plaques d'inox de 30 mètres sur 12. L'une est posée au sol, comme reliée au Grand Canal, l'autre est courbée en un demi-cercle tel un portail gigantesque. L'idée m'est venue ici même. Tout d'un coup, le souvenir d'un arc-en-ciel vu au Japon il y a des années m'est revenu en mémoire. Devant la grande perspective, je me suis dit que j'allais ouvrir le ciel différemment. Jusqu'au dernier moment, je ne savais pas ce que cela allait donner. Lorsque l'arche s'est formée, j'ai été bouleversé.

Votre travail associe souvent le métal à la pierre, le lisse et le rugueux...

La pierre représente la nature à l'état pur. Le métal, la société industrialisée. Le métal vient aussi de la pierre. À partir de ces deux

Le choix des pierres doit être pour vous primordial ?

Elles ont été achetées en Allemagne. Même si je crois qu'elles viennent de Scandinavie. Lorsque je suis au Japon, je peux marcher des heures pour découvrir la bonne pierre.

Vous conseillez d'ailleurs de visiter l'exposition de Versailles en marchant...

C'est pour moi la meilleure façon de vivre les œuvres. « Lames de vent » notamment, est une vague d'inox qui se propage sur 300 mètres le long de la Grande Perspective. J'aimerais que les jardiniers laissent pousser l'herbe tout autour. Avec l'ondulation des pas et l'effet du vent, ce sera mieux encore.

Vous vivez une partie du temps à Paris.

Qu'est-ce qui vous a décidé à vous poser là ?

Je suis toujours en mouvement pour mon travail, d'un pays à l'autre. Mais j'ai un petit appartement près de Pigalle. Au début, je n'avais pas prévu de m'installer, puis des amis m'ont persuadé de le faire. J'adore aller au bistrot, tout seul de préférence. C'est

pour moi le temps de la réflexion, et des idées notées les unes après les autres. Je ne parle pas français, mais j'arrive à lire vos philosophes, notamment Maurice Merleau-Ponty. J'aime sa vision de l'interaction entre les choses, celui qui regarde et celui qui est regardé. Lorsqu'ils peignent, Cézanne et Monet ne projettent pas leur image, mais nouent un dialogue. Nous y voilà.

Vous qui semblez si paisible, n'êtes-vous pas dérangé par la folie parisienne ?

Lorsque je reviens au Japon, où je vis aussi une partie du temps, j'entends parler de la France

comme d'un pays équilibré et élégant. C'est aussi mon avis. Et puis j'aime la baguette et n'importe quel repas sans un verre de vin. J'ai une préférence pour le côté mono-cépage et pur du bourgogne. Je viens aussi de créer une étiquette pour le Château la Coste en Provence.

Qu'avez-vous retenu de cette expérience à grande échelle à Versailles ?

Qu'il n'y a jamais de fin. Ce Versailles est l'œuvre la plus importante de mon existence. Plus j'avance, et plus les choses deviennent possibles. ●

EXPOSITION « Lee Ufan Versailles »,

jusqu'au 2 novembre. Entrée libre, à l'exception des jours de Grand Éclair Muséologie.

Sur le vernissage de l'exposition, lire page 81.

www.chateauversailles.fr



Sur le Parterre du Midi, Lee Ufan pose sur l'un des éléments de *Résistance-Dialogue X*.

éléments, je peux raconter des histoires, créer des rencontres ou des ruptures. Entre humains, nous érigeons des murs invisibles. En tant qu'artiste, j'ai la chance de pouvoir les matérialiser. L'idée du dialogue est la clé de mon travail.

Elle se retrouve aussi au Bosquet de l'Étoile, où se cache peut-être l'œuvre la plus aboutie...

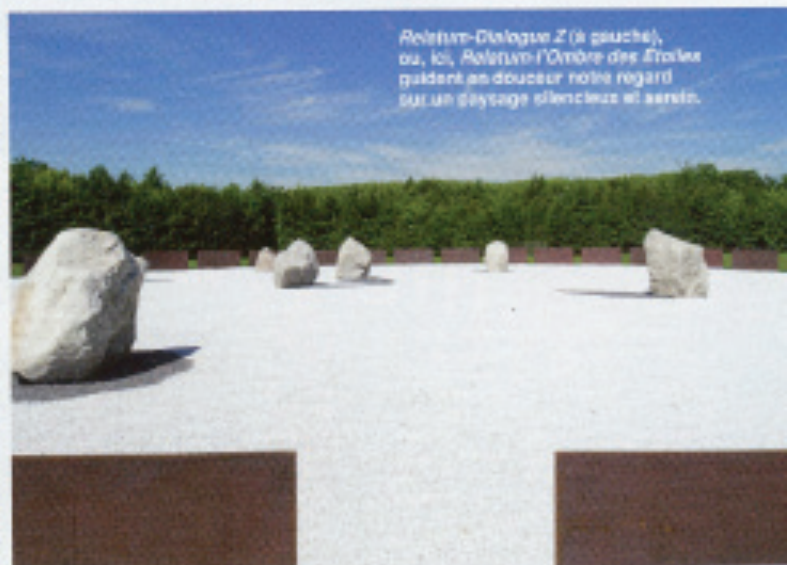
C'est un lieu caché, fermé au public, que Penone avait redécouvert il y a deux ans. J'ai rassemblé ici les étoiles disparues. Elles se sont posées sur un gravier de marbre blanc et peuvent discuter en paix. Leur ombre se projette sous l'éclairage de la lune, mais apparemment, deux d'entre elles semblent s'embrasser. Que se disent-elles ? C'est un secret.



Relium-Le béton du géant évoque l'enfance de l'artiste - où, fatigué de regarder, il s'étendait sur un rocher et devenait ciel -.



L'ARTISTE N'APPRÉCIE PAS LES CEUVRES QUI ÉCRASENT ***l'homme par leur présence, qui imposent une idée, une théorie.***



Relium-Dialogue Z' (à gauche), ou, ici, Relium-l'Ombre des étoiles guident en douceur notre regard sur un paysage silencieux et serein.

L'oeil EN MOUVEMENT
PORTRAIT D'ARTISTES

LEE UFAN & LEE BAE

Un été coréen en France

Les expositions estivales des deux artistes, à Versailles et à Saint-Louis, rappellent la place importante des peintres coréens en France au cours des XX^e et XXI^e siècles.

PAR PHILIPPE PIGUET

C

et été, l'un est l'hôte du château de Versailles, l'autre de la Fondation Fernet-Branca à Saint-Louis : une double voie royale en quelque sorte. Le premier, c'est Lee Ufan, de vingt ans l'aîné du second, Lee Bae. Tous deux sont Coréens, tour à tour dessinateurs, peintres et sculpteurs, et entretiennent

depuis longtemps des relations de travail privilégiées avec la France. Celui-ci y est venu dès les années 1970, participant à la Biennale de Paris en 1971 et y partageant son temps depuis quelque vingt-cinq ans avec le Japon et la Corée ; celui-là y est venu s'installer au début des années 1990, travaillant tout d'abord comme assistant de son aîné, puis volant de ses propres ailes jusqu'à faire carrière entre pays d'origine et pays d'adoption. Les biographies de Lee Ufan et de Lee Bae sont toutes deux exemplaires de la qualité des échanges artistiques que la Corée et la France ont notamment développés depuis la Seconde Guerre mondiale. Si, aujourd'hui, versant asiatique, l'air du temps est à la Chine et à l'Inde, il conviendrait de ne pas oublier l'importance de la colonie de créateurs coréens qui s'est implantée dans l'Hexagone et a contribué à favoriser un regain d'intérêt pour les arts extrême-orientaux, et plus particulièrement celui de la calligraphie.

1_ Lee Ufan, *Dolgaue*, 2010, acrylique sur toile, 162x138 cm. © Lee Ufan Photo: Photo: Fabrice Sèze.

2_ Lee Ufan, *01900*, Fabrice Sèze.

3_ Lee Bae, *Courtesy Galerie K2, Paris.*

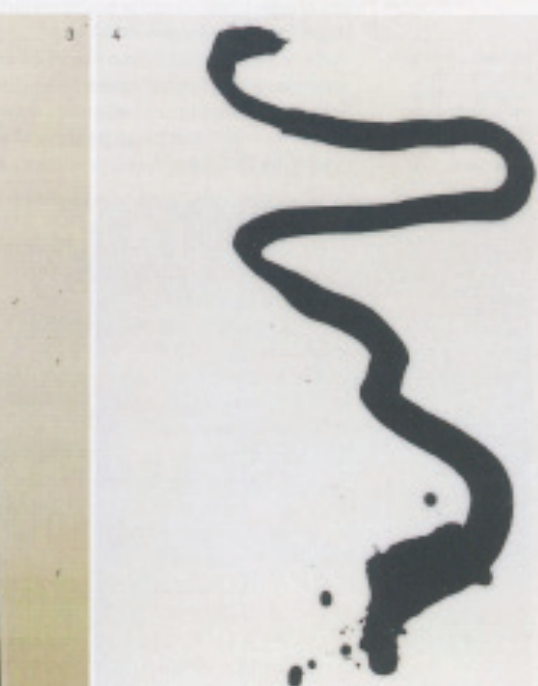
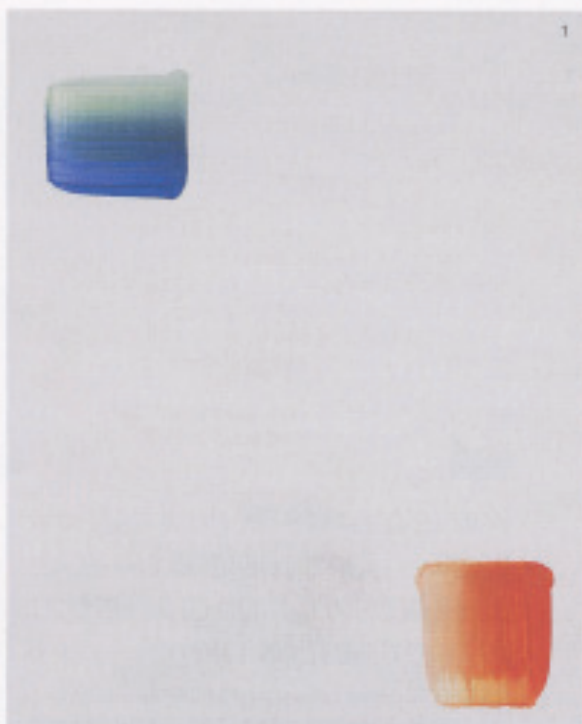
4_ Lee Bae, *Semo Obre*, 2014, acrylique et pigments de charbon, 162x138 cm. Courtesy Galerie K2, Paris.

À ce propos, il suffit de rappeler le rôle déterminant qu'a joué l'artiste Ung No Lee, né à Séoul en 1904, mort à Paris en 1989, l'un des principaux peintres coréens du XX^e siècle. Fondateur en 1945, à Séoul, du Go-Am Art Studio, il y a enseigné les techniques traditionnelles de l'art japonais du *sumi-e* – ce qui signifie « dessin ou peinture à l'encre », équivalent du lavis occidental –, puis créé à Paris, dès lors qu'il s'y est installé en 1960, une académie spécialement consacrée à l'apprentissage de cet art du signe. Aujourd'hui quelque peu oublié, quoique la Galerie Thessa Herold ait publié en 2009, à l'occasion d'une exposition de l'artiste, un ouvrage à son sujet signé Margit Rowell, il n'en demeure pas moins que nombre d'artistes contemporains de l'époque ont suivi avec passion son enseignement.

UNG NO LEE ET KIM WHANKI, LES PIONNIERS PARMI LES CORÉENS FRANÇAIS DE CŒUR

Tel fut le cas d'Alain Kirili : « J'allais souvent au Studio Paul Facchetti qui tenait galerie rue de Lille et qui avait été le premier à montrer Pollock. Un jour, comme je lui parlais de ma fascination pour la peinture chinoise et pour la calligraphie, il m'a recommandé d'aller prendre des cours chez Ung No Lee qui était un des artistes de sa galerie. » C'était dans les années 1965-1966, Kirili avait tout juste 20 ans, il venait d'avaler l'ouvrage de référence de James Cahill sur la peinture chinoise ; il n'attendit pas plus longtemps et prit main avec le maître coréen via une petite annonce que celui-ci publiait dans les *Lettres françaises* pour s'attirer une clientèle. « Les cours avaient lieu chez lui, raconte Alain Kirili, sur le mode de la leçon particulière personnelle ou en petit groupe. Ung No Lee nous apprenait à faire notre encre et à tenir le pinceau entre les doigts, à la verticale. L'homme était simple et chaleureux. Aujourd'hui, il est considéré chez lui comme un monstre sacré et un musée lui est consacré à Daejeon, au centre de la Corée du Sud. » Des années durant, dans le cadre des activités pédagogiques du Musée Cernuschi de la Ville de Paris, Ung No Lee a aussi dispensé des cours de calligraphie que sa femme, après le décès de son mari, a tenu à poursuivre. Celle-ci étant aujourd'hui trop âgée pour continuer, c'est leur fils, Young-Sé, qui a repris le flambeau tous les derniers samedis du mois, de sorte que la tradition ne soit pas perdue. Bel exemple de fidélité qui contribue par ailleurs à maintenir vive cette relation d'échange entre la Corée et la France qui fut aussi longtemps portée par un autre artiste, le peintre Whanki. Originaire d'une île du sud, né en 1913, mort à New York en 1974, Kim Whanki fut l'un des pionniers parmi les artistes coréens abstraits. Il se prit de passion pour la France et vint s'y installer entre 1956 et 1959 fortement marqué par la dynamique d'une esthétique picturale dont la richesse d'invention nourrit son art de façon positive. Pour bref que fut son séjour, il garda un tel amour de l'Hexagone qu'après qu'un musée lui eut été consacré à Séoul en 1992, un prix de peinture et de dessin y a été créé, entre autres à destination de jeunes artistes français dans les années 1980-1990. ■

LEE UFAN & LEE BAE



L'oeil EN MOUVEMENT PORTRAIT D'ARTISTES

Lee Ufan

1936

Naissance de Lee Ufan à Hanan-gun (Corée du Sud)

1956

Il s'installe au Japon après l'interruption de ses études à Séoul.

1969

Il travaille avec un groupe d'artistes nommé Mono-ha (l'accès des choses) par la pratique et reçoit en prix personnel de l'From Object to Being.

1997

Professeur invité à l'École des beaux-arts de Paris.

2004

Expose à la Fondation Ferret-Bianca pour l'ouverture de l'Espace d'art.

2013

Exposition monographique en Arles.

2014

Invité du château de Versailles.

Lee Ufan, *Lapointure enroulée*, 2013, techniques mixtes, vue de l'exposition « Lee Ufan », Galerie Karim Mennour, Paris. © Photo: F. Sireau.

Différentes manifestations présentées au Wanki Museum témoignent historiquement de la qualité des liens entre les deux pays, ainsi d'une sélection de dessins de la collection du Frac Picardie, en 1997, et d'une exposition de groupe intitulée « Espace poétique », en 2006, avec Daniel Buren, François Morellet, Felice Varini et Miguel Chevalier notamment. À la liste des artistes coréens qui ont ainsi séjourné en France, on pourrait encore ajouter Lee Se-duk, Nam Kwan, Kim Heung-su et Kim Chong-ha.

LEE UFAN : FAIRE DE L'OBJET

UNE ŒUVRE DANS ET AVEC SON MONDE

Lee Ufan à Versailles. Un Coréen chez Louis XIV. Qu'est-ce donc qui a bien pu conduire la responsable de cette prestigieuse institution à opter pour un tel choix ? Sa réponse est sans ambiguïté : « Les derniers travaux sur l'architecture et l'esthétique contemporaines de Le Nôtre (ndlr : auxquels Patricia Bouchenot-Déchin et Georges Farhat ont consacré une place inédite dans l'exposition « André Le Nôtre en perspective » dont ils étaient les commissaires) nous montrent que [celui-ci] peut nous entraîner loin vers le minimalisme jusqu'à théoriser le vide. » Théoriser le vide, c'est exactement ce qui anime l'artiste depuis les temps lointains où, en 1969, il a participé au Japon à la fondation du groupe Mono-ha. De formation philosophe, théoricien du mouvement, Lee Ufan part alors du constat que la conscience et l'être se détruisent petit à petit et que l'objet prend son indépendance ; pour parer à cela, il nous invite « à voir le monde tel qu'il est, sans en faire l'objet d'un acte de représentation qui l'oppose à l'homme ». L'idée de Mono-ha est de faire usage de l'objet naturel sans lui adjoindre une « fonction représentative selon les signes de l'homme ». L'objet devient œuvre d'art dans et avec son monde. La confrontation qu'il a choisie d'organiser dès la fin des années 1960 entre des pierres et des plaques d'acier et



Voir le monde tel qu'il est, sans en faire l'objet d'un acte de représentation qui l'oppose à l'homme (Lee Ufan)

cette façon si personnelle qu'il a d'habiter les lieux qu'il investit l'ont conduit à mettre en œuvre une esthétique de l'élémentaire qui trouve écho dans une production picturale où le geste peint est en pleine « correspondance avec les choses vivantes dotées de respiration et de rythme. » De ses premières calligraphies sur papier et de ses traces de peinture à la mise en place de ses installations de pierres et de plaques métalliques, son art témoigne d'une même radicale et inflexible posture : celle de ne se permettre jamais ni retouche, ni superposition, seulement préoccupé par la marque de l'« espace-temps » et le soin d'« insuffler l'esprit ». Bref, comme l'indiquait le titre de son ouvrage publié dès 1969, à l'époque de Mono-ha, moister *Des choses à l'existence*. « Seul, l'esprit s'il souffle sur la glaise peut sauver l'homme », écrit Saint-Exupéry dans *Terre des hommes*. La démarche de Lee Ufan ressort d'une semblable universalité. Pour s'exprimer, elle s'appuie sur les rudiments d'un vocabulaire plastique dont il ne cesse de jouer en variations. Pour Lee Ufan, Versailles, c'est l'occasion d'installer une dizaine de nouvelles sculptures aux dimensions inusitées de sorte à répondre à celles des espaces du jardin. « Cela fait longtemps que je souhaite réaliser une œuvre en forme d'arche comme un arc-en-ciel suspendu à l'horizon », nous confiait-il dernièrement. Voilà qui est fait. Si l'idée de l'artiste est d'établir un véritable dialogue avec le site et de faire interagir ses matériaux de prédilection en fonction du lieu, elle est surtout que « l'espace-temps [s'ouvre] dans les jardins du château de Versailles », comme il dit. Pour lui, l'œuvre « ne doit pas être un objet fermé, mais une porte. »





LIBÉRATION MARDI 17 JUIN 2014



A gauche : «Earth of the Bridge».
Ci-contre :
Lee Ufan, le 23 mai à Versailles.

manufacturée) et le non fait de la main de l'homme (la pierre), l'artificiel et le naturel, le vide et le plein, le poids et la légèreté, l'aérien, etc. Autant d'oppositions à lire non pas comme des contraires irréconciliables mais comme des contrastes propres à créer des correspondances, des dialogues, des résonances.

Ce que confirme, quelques pas plus loin, l'installation *Lames de vent*. D'un seul coup, cela moutonne sur le gazon. Fini, pour l'instant, le sol en terre et place à la pelouse. Sur le grand rectangle vert qui mène au bassin d'Apollon, Lee Ufan a disposé de part et d'autre d'une ligne médiane imaginaire, d'un côté vingt plaques en acier inoxydable d'un gris brillant, ondulées et posées à plat au sol, et de l'autre le même nombre de plaques mais dressées verticalement. L'effet d'ondes est immédiat et se ressent d'autant plus qu'il débouche sur une pièce d'eau. L'idée s'est imposée à l'artiste au cours d'un repérage, lorsque son regard a été attiré, un jour de vent, par le mouvement de vagues générées dans les brins d'herbe. Restait à traduire le phénomène en langage plastique.

On retrouve là son sens de l'épure, ce constant rapport à la nature, cette envie de la mettre en relation avec un autre ordre – manufacturé, celui-là.

C'est chose magnifiquement faite avec un supplément d'âme : de par leur matière, les plaques au sol reflètent le ciel et font passer le regard du spectateur de l'ici-bas au là-haut. On retrouve là ce constant rapport à la nature, cette envie de la mettre en relation avec un autre ordre – manufacturé, celui-là. Et c'est ici, en quittant l'œuvre et en regardant en arrière vers le château, qu'on s'aperçoit que, de ce point de vue, la grande arche initiale a disparu. 24 tonnes gommées d'un seul coup. Ou comment Lee Ufan passe maître dans l'art de faire s'effacer une ligne.

Dans la foulée, allée d'Apollon, on assiste à l'inverse : l'affirmation d'une surface. Soit une grande plaque d'acier verticale avec en quinconce une pierre de chaque côté. Sauf qu'à y regarder de plus près, on découvre que la plaque forme un léger S, comme si les pierres, de par leur force virtuelle, incurvaient leur partie respective jusqu'à fissurer le métal et le disjoindre. Une manière de

rappeler qu'il y a toujours une perspective, une ouverture possible au dialogue, et que même un bloc opaque peut laisser passer une ligne de jour, aussi fine soit-elle. Il y a toujours chez Lee Ufan cette constante recherche du geste juste, qui passe par une très grande rigueur et une maîtrise des proportions et des échelles.

CLAIRIÈRE. Si l'artiste a conçu son intervention versaillaise comme un parcours, c'est parce que l'idée du cheminement, physique comme mental, a toujours fait partie de sa démarche. L'exemple est donné un peu plus loin : dans une allée étroite, il a simplement mis au sol deux plaques de fer, sur lesquelles on est donc obligé de marcher, avec une pierre de chaque côté. Comme un pont, une porte, un rituel de passage obligé. Autre grande surprise du parcours, Lee Ufan s'est glissé dans les pas de son collègue et ami Giuseppe Penone, qui avait l'an dernier investi l'injustement délaissé «Bosquet de l'étoile», pour occuper à son tour cette clairière circulaire. Il y a installé un cercle d'environ 60 mètres de diamètre ajouré et constitué de 40 plaques d'acier. À l'intérieur, il a tapissé le sol de gravillons blancs et disposé sept pierres comme les sept étoiles de la queue de la Grande

Ourse. Lee Ufan bouleverse là notre rapport à l'espace en mettant le cosmos au-dessus de la tête, le ciel et les étoiles à nos pieds.

Ce qui fait œuvre chez lui, ce n'est pas tant des éléments disposés ensemble, mais le rapport qu'ils établissent avec leur cadre. Une façon de dire que chaque œuvre intègre en elle le lieu pour lequel elle est destinée, et un bel exemple de cette volonté de montrer qu'une œuvre n'est pas un objet clos sur lui-même, mais une fenêtre ouverte sur ce qui l'entoure. Et, surtout pas l'expression de l'ego de son auteur. Plus que jamais, le fameux *relatum* – véritable chef de voûte de la démarche de l'artiste, qu'il a toujours définie comme la rencontre, la relation des objets entre eux et avec l'extérieur – prend ici toute son ampleur. ◀

LEE UFAN Château de Versailles (78).
Du 17 juin au 22 novembre.
Rens. : www.chateauversailles.fr

Au cœur du Bosquet
de l'Étoile, dans les
jardins du château de
Versailles. L'installation
intitule *Rolette*.
L'œuvre des étoiles.
Lee Ufan a peint
l'ombre des rochers.

**LEE UFAN
À VERSAILLES**

L'éloge du peu

Page **POINT DE VUE**



art LEE UFAN À VERSAILLES

Depuis près de deux mois, un petit homme aux cheveux gris-bleu arpente les allées de Versailles, scrutant les sublimes perspectives créées il y a un peu plus de trois siècles par André Le Nôtre. La modestie de Lee Ufan peut surprendre en regard de la monumentalité de ses œuvres, comme la grande arche dressée sur la terrasse du château de Versailles, en plein dans l'axe, une plaque d'acier de 30 mètres de long qui semble retenue en demi-cercle par deux rochers. Tout en cheminant de l'une à l'autre des dix œuvres distillées dans le parc, l'artiste coréen parle de sa démarche, profondément honnête et poétique.

Deux ans après votre ami Giuseppe Penone, vous êtes à votre tour à l'honneur à Versailles. Comment aborder un tel défi lorsque l'on est, comme vous, un artiste minimaliste ?

En découvrant l'exposition de Penone, j'ai commencé à rêver à ce que je pourrais faire en un tel lieu. Puis mon nom a commencé à circuler et j'y suis retourné avec un œil nouveau, en essayant de me mettre vraiment en harmonie avec l'espace. La perfection des jardins de Le Nôtre m'a stimulé et offert la possibilité de montrer l'infini et ce qui s'y cache, de créer des fissures. J'ai travaillé en toute liberté avec Alfred Pacquement, le commissaire de l'exposition. Nous sommes amis depuis plus de quarante ans, lorsque je suis arrivé pour la première fois en 1971 à Paris, pour la Biennale.

Difficile, pourtant, de trouver plus opposé aux principes du Jardin japonais ?

C'est sûr ! Le Nôtre fait de la nature une pièce architecturale à part entière. Les arbres, plantés et taillés dans un ordonnancement parfait, répondent au désir de grandeur du siècle des lumières. Au Japon, au contraire, le bonzaï est une représentation contrainte de la nature, sa parfaite réduction.

Comment avez-vous abordé cette invitation ?

Contrairement à certains artistes, qui fabriquent d'abord pour imposer ensuite, j'ai créé en partant de l'espace qui devait entourer les sculptures. J'aime l'idée qu'une œuvre peut changer l'angle de vision d'un lieu, si construit soit-il. Loin de moi la volonté de chercher à modifier l'ordonnan-

cement de Le Nôtre. Au contraire, j'invente au-delà de cette perfection. L'arche de Versailles, par exemple, s'impose d'emblée lorsque l'on arrive dans les jardins...

Installée devant le château, pile dans l'axe, elle est composée de deux plaques d'inox de 30 mètres sur 12. L'une est posée au sol, comme reliée au Grand Canal, l'autre est courbée en un demi-cercle tel un portail gigantesque. L'idée m'est venue ici même.

Tout d'un coup, le souvenir d'un arc-en-ciel vu au Japon il y a des années m'est revenu en mémoire. Devant la grande perspective, je me suis dit que j'allais ouvrir le ciel différemment. Jusqu'au dernier moment, je ne savais pas ce que cela allait donner. Lorsque l'arche s'est formée, j'ai été bouleversé.

Votre travail associe souvent le métal à la pierre, le lisse et le rugueux...

La pierre représente la nature à l'état pur. Le métal, la société industrialisée. Le métal vient aussi de la pierre. À partir de ces deux

Le choix des pierres doit être pour vous primordial ?

Elles ont été achetées en Allemagne. Même si je crois qu'elles viennent de Scandinavie. Lorsque je suis au Japon, je peux marcher des heures pour découvrir la bonne pierre.

Vous conseillez d'ailleurs de visiter l'exposition de Versailles en marchant...

C'est pour moi la meilleure façon de vivre les œuvres. « Lames de vent » notamment, est une vague d'inox qui se propage sur 300 mètres le long de la Grande Perspective. J'aimerais que les jardiniers laissent pousser l'herbe tout autour. Avec l'ondulation des pas et l'effet du vent, ce sera mieux encore.

Vous vivez une partie du temps à Paris.

Qu'est-ce qui vous a décidé à vous poser là ?

Je suis toujours en mouvement pour mon travail, d'un pays à l'autre. Mais j'ai un petit appartement près de Pigalle. Au début, je n'avais pas prévu de m'installer, puis des amis m'ont persuadé de le faire. J'adore aller au bistrot, tout seul de préférence. C'est pour moi le temps de la réflexion, et des idées notées les unes après les autres. Je ne parle pas français, mais j'arrive à lire vos philosophes, notamment Maurice Merleau-Ponty. J'aime sa vision de l'interaction entre les choses, celui qui regarde et celui qui est regardé. Lorsqu'ils peignent, Cézanne et Monet ne projettent pas leur image, mais nouent un dialogue. Nous y voilà.

Vous qui semblez si paisible, n'êtes-vous pas dérouter par la folie parisienne ?

Lorsque je reviens au Japon, où je vis aussi une partie du temps, j'entends parler de la France

comme d'un pays équilibré et élégant. C'est aussi mon avis. Et puis j'aime la baguette et n'importe quel repas sans un verre de vin. J'ai une préférence pour le côté mono-cépage et pur du bourgogne. Je viens aussi de créer une étiquette pour le Château la Coste en Provence.

Qu'avez-vous retenu de cette expérience à grande échelle à Versailles ?

Qu'il n'y a jamais de fin. Ce Versailles est l'œuvre la plus importante de mon existence. Plus j'avance, et plus les choses deviennent possibles. ●

EXPOSITION « Lee Ufan Versailles », jusqu'au 7 novembre. Entrée libre, à l'exception des jours de Grandes Eaux Musicales. Sur le versant de l'exposition, lire page 81. www.chateauversailles.fr



éléments, je peux raconter des histoires, créer des rencontres ou des ruptures. Entre humains, nous érigeons des murs invisibles. En tant qu'artiste, j'ai la chance de pouvoir les matérialiser. L'idée du dialogue est la clé de mon travail.

Elle se retrouve aussi au Bosquet de l'Étoile, où se cache peut-être l'œuvre la plus aboutie...

C'est un lieu caché, fermé au public, que Penone avait redécouvert il y a deux ans. J'ai rassemblé ici les étoiles disparues. Elles se sont posées sur un gravier de marbre blanc et peuvent discuter en paix. Leur ombre se projette sous l'éclairage de la lune, mais apparemment, deux d'entre elles semblent s'embrasser. Que se disent-elles ? C'est un secret.



Relium-Le
béton du géant
évoque l'enfance
de l'artiste - où,
fatigué de rager,
il s'écrasait
sur un rocher et
devenait ciel ~.



L'ARTISTE N'APPRÉCIE PAS
LES ŒUVRES QUI ÉCRASENT
***l'homme par leur
présence, qui imposent
une idée, une théorie.***



Relium-Dialogue 2 (à gauche),
ou, ici, Relium l'Ombré des Étoiles
guident au douceur notre regard
sur un paysage silencieux et serein.

A venir



Lee Ufan, Photomontage pour Relatum — The Cane of Titan, 2014

© ADAGP Lee Ufan, Courtesy of the artist & Kamel Mennour, Paris and Pace Gallery, New York

Lee Ufan — Versailles

Dans 8 jours : 17 juin → 2 novembre 2014

Après Giuseppe Penone l'année dernière, l'artiste invité à Versailles pour l'été et l'automne 2014 est le peintre et sculpteur d'origine coréenne Lee Ufan. Dans le château et surtout dans les jardins, les formes sculpturales intenses et silencieuses de l'artiste vont venir se poser au pied de l'Escalier Gabriel, dans la perspective majestueuse dessinée par Le Nôtre ainsi qu'au détour des allées et des mystérieux bosquets, complétant et modifiant pour un temps l'atmosphère des lieux.

Né en 1936 en Corée du Sud, dans un village de montagne, Lee Ufan a d'abord été initié à la culture traditionnelle chinoise. Sa formation, ancrée dans la tradition extrême-orientale, l'a en un premier temps dirigé vers la littérature et l'écriture. Après s'être installé au Japon dès l'âge de 20 ans, il étudie la philosophie, s'engage politiquement en faveur d'une réunification des deux Corées. Il entame à la même époque son parcours artistique, s'intéressant à l'abstraction gestuelle d'un Jackson Pollock tout en étudiant parallèlement la peinture traditionnelle japonaise. Son activité de critique et de théoricien va être remarquée au même titre que ses expérimentations esthétiques lorsqu'il devient l'un des protagonistes du mouvement artistique intitulé Mono-Ha, terme que l'on peut traduire par « l'École des choses ».

Selon la définition de Lee Ufan, fondateur et théoricien de ce groupe d'artistes japonais, son principe était « d'utiliser une chose sans rien y ajouter. Ils prenaient et assemblaient des matériaux industriels, des objets quotidiens, des objets naturels, sans les modifier. Cette méthode ne consistait pas à se servir des choses et de l'espace pour réaliser une idée mais est venue à vrai dire de la volonté de faire vivre divers éléments dans les rapports qu'ils entretiennent entre eux ». Le Mono-Ha apparaît dans les mêmes années que les tendances européennes ou nord américaines regroupées au sein de l'Arte Povera, Supports-Surfaces ou Land Art, toutes manières de repenser les fondements mêmes de la sculpture ou de la peinture. Le Mono Ha est par bien des façons leur équivalent dans un autre contexte géoculturel et entretient d'évidents points communs avec ces autres artistes dans la liberté d'usage des matériaux comme dans la réduction formelle.

Les sculptures de Lee Ufan mettent en œuvre le plus souvent la confrontation entre deux matériaux : des plaques d'acier et des pierres naturelles. Elles portent le terme générique de *Relatum*, exprimant que l'œuvre d'art n'est pas une entité indépendante et autonome, mais qu'elle n'existe qu'en relation avec le monde extérieur. Pour Lee Ufan l'acte du sculpteur consiste, en réponse à une évolution de l'art qui après des millénaires d'objets fabriqués par la main de l'homme s'est ouvert à l'objet industriel et au ready made, à critiquer l'hyper productivité du monde contemporain. Lee Ufan a choisi de lier le faire et le non faire. Il part du principe que « voir, choisir, emprunter ou déplacer font déjà partie de l'acte de création ». Il relie la nature à la conscience humaine avec une simple plaque de fer en dialogue avec une pierre. Il peut aussi déployer des plaques d'acier mat en une structure linéaire debout ou couchée, dont les ondulations répondent à l'espace investi.

A Versailles l'artiste va installer une dizaine d'œuvres, toutes entièrement nouvelles et pour certaines aux dimensions inusitées en réponse aux espaces des jardins. Derrière leur vocabulaire formel particulièrement réducteur, il en émanera une réelle diversité, certaines configurations étant complètement inédites dans son œuvre. L'exposition va donc prendre date en marquant un événement important dans la sculpture de Lee Ufan confrontée à ces lieux exceptionnels.

C'est l'un des artistes majeurs de la scène contemporaine qui va ainsi être révélé avec ampleur dans le cadre prestigieux de Versailles, après que des rétrospectives de son œuvre aient été présentées à la Galerie nationale du Jeu de Paume à Paris en 1997-98 ou au Solomon R. Guggenheim Museum de New York en 2011. Ou encore qu'un musée qui lui est consacré, dû au grand architecte japonais Tadao Ando, ait été inauguré sur l'île de Naoshima en 2010. Lee Ufan a par ailleurs été lauréat du prestigieux Praemium Imperiale au Japon et ses œuvres sont conservées dans de nombreux musées internationaux dont le Centre Pompidou.

Lee Ufan vit à Kamakura au Japon mais il entretient des relations étroites avec la France où il travaille depuis une vingtaine d'années dans son atelier parisien. Il y a souvent présenté ses œuvres et sa récente exposition à la galerie Kamel Mennour a été très remarquée. C'est donc un artiste familier de la scène française qui occupe pour un temps les jardins de Versailles.

Alfred Pacquement, Commissaire de l'exposition



Lee Ufan, *Relation – Signal*, Vue de l'installation, Asia Society Texas Center, Houston, USA, 2012

Acier, pierre – Les dimensions d'ensemble variant selon l'installation
© ADAGP Lee Ufan, Courtesy of the artist and Kamel Mennour, Paris

LEE UFAN & LEE BAE

Un été coréen en France

Les expositions estivales des deux artistes, à Versailles et à Saint-Louis, rappellent la place importante des peintres coréens en France au cours des XX^e et XXI^e siècles.

PAR PHILIPPE FIGUET

C

et été, l'un est l'hôte du château de Versailles, l'autre de la Fondation Fernet-Bianca à Saint-Louis : une double voie royale en quelque sorte. Le premier, c'est Lee Ufan, de vingt ans l'aîné du second, Lee Bae. Tous deux sont Coréens, tour à tour dessinateurs, peintres et sculpteurs, et entretiennent

depuis longtemps des relations de travail privilégiées avec la France. Celui-ci y est venu dès les années 1970, participant à la Biennale de Paris en 1971 et y partageant son temps depuis quelque vingt-cinq ans avec le Japon et la Corée ; celui-là y est venu s'installer au début des années 1990, travaillant tout d'abord comme assistant de son aîné, puis volant de ses propres ailes jusqu'à faire carrière entre pays d'origine et pays d'adoption. Les biographies de Lee Ufan et de Lee Bae sont toutes deux exemplaires de la qualité des échanges artistiques que la Corée et la France ont notamment développés depuis la Seconde Guerre mondiale. Si, aujourd'hui, versant asiatique, l'air du temps est à la Chine et à l'Inde, il conviendrait de ne pas oublier l'importance de la colonie de créateurs coréens qui s'est implantée dans l'Hexagone et a contribué à favoriser un regain d'intérêt pour les arts extrême-orientaux, et plus particulièrement celui de la calligraphie.

1_ Lee Ufan, *DIALOGUE*, 2013, acrylique sur toile, 162 x 138 cm. © Lee Ufan Photo: Photo: Fabrice Sévère.

2_ Lee Ufan, *OPHIOCE*, Fabrice Sévère.

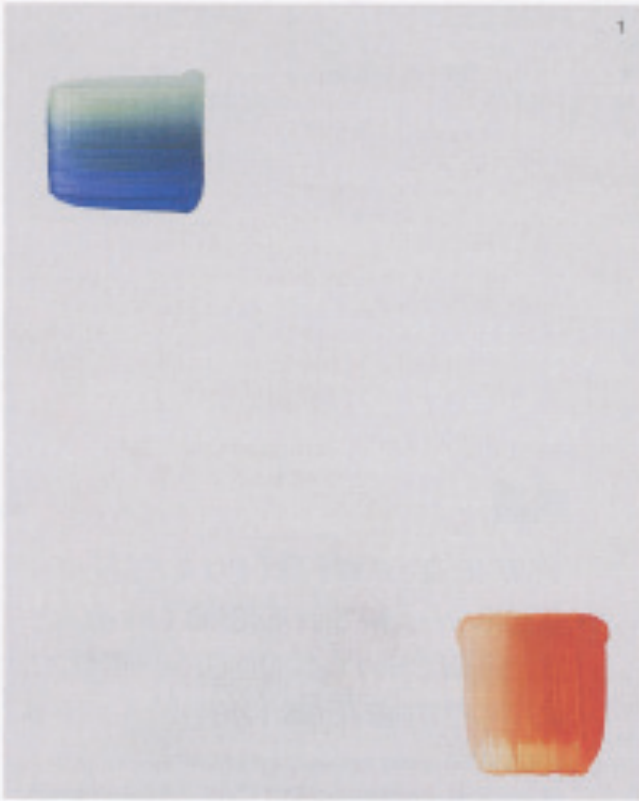
3_ Lee Bae, *COURTESY GALLERY R2, PARIS*.

4_ Lee Bae, *SEROTINE*, 2014, acrylique et pigments de charbon, 162 x 138 cm. Courtesy: Galerie R2, Paris.

À ce propos, il suffit de rappeler le rôle déterminant qu'a joué l'artiste Ung No Lee, né à Séoul en 1904, mort à Paris en 1989, l'un des principaux peintres coréens du XX^e siècle. Fondateur en 1945, à Séoul, du Go-Am Art Studio, il y a enseigné les techniques traditionnelles de l'art japonais du *sumi-e* – ce qui signifie « dessin ou peinture à l'encre », équivalent du *lavis* occidental –, puis créé à Paris, dès lors qu'il s'y est installé en 1960, une académie spécialement consacrée à l'apprentissage de cet art du signe. Aujourd'hui quelque peu oublié, quoique la Galerie Thessa Herold ait publié en 2009, à l'occasion d'une exposition de l'artiste, un ouvrage à son sujet signé Margit Rowell, il n'en demeure pas moins que nombre d'artistes contemporains de l'époque ont suivi avec passion son enseignement.

UNG NO LEE ET KIM WHANKI, LES PIONNIERS PARMI LES CORÉENS FRANÇAIS DE CŒUR

Tel fut le cas d'Alain Kirili : « J'allais souvent au Studio Paul Facchetti qui tenait galerie rue de Lille et qui avait été le premier à montrer Pollock. Un jour, comme je lui parlais de ma fascination pour la peinture chinoise et pour la calligraphie, il m'a recommandé d'aller prendre des cours chez Ung No Lee qui était un des artistes de sa galerie. » C'était dans les années 1965-1966, Kirili avait tout juste 20 ans, il venait d'avaler l'ouvrage de référence de James Cahill sur la peinture chinoise ; il n'attendit pas plus longtemps et prit main avec le maître coréen via une petite annonce que celui-ci publiait dans les *Lettres françaises* pour s'attirer une clientèle. « Les cours avaient lieu chez lui, raconte Alain Kirili, sur le mode de la leçon particulière personnelle ou en petit groupe. Ung No Lee nous apprenait à faire notre encre et à tenir le pinceau entre les doigts, à la verticale. L'homme était simple et chaleureux. Aujourd'hui, il est considéré chez lui comme un monstre sacré et un musée lui est consacré à Daejeon, au centre de la Corée du Sud. » Des années durant, dans le cadre des activités pédagogiques du Musée Cernuschi de la Ville de Paris, Ung No Lee a aussi dispensé des cours de calligraphie que sa femme, après le décès de son mari, a tenu à poursuivre. Celle-ci étant aujourd'hui trop âgée pour continuer, c'est leur fils, Young-Sé, qui a repris le flambeau tous les derniers samedis du mois, de sorte que la tradition ne soit pas perdue. Bel exemple de fidélité qui contribue par ailleurs à maintenir vive cette relation d'échange entre la Corée et la France qui fut aussi longtemps portée par un autre artiste, le peintre Whanki. Originaire d'une île du sud, né en 1913, mort à New York en 1974, Kim Whanki fut l'un des pionniers parmi les artistes coréens abstraits. Il se prit de passion pour la France et vint s'y installer entre 1956 et 1959 fortement marqué par la dynamique d'une esthétique picturale dont la richesse d'invention nourrit son art de façon positive. Pour bref que fut son séjour, il garda un tel amour de l'Hexagone qu'après qu'un musée lui eut été consacré à Séoul en 1992, un prix de peinture et de dessin y a été créé, entre autres à destination de jeunes artistes français dans les années 1980-1990. ■



Lee Ufan

1936

Naissance de Lee Ufan à Honsan-gun (Corée du Sud)

1956

Il s'installe au Japon après l'interruption de ses études à Séoul

1969

Il travaille avec d'un groupe d'artistes nommé Mono-ha (l'accès des choses) par la pratique et reçoit un prix pour son essai *From Object to Being*

1997

Professeur invité à l'École des beaux-arts de Paris

2004

Exposé à la Fondation Fernet-Branco pour l'ouverture de l'espace d'art

2013

Exposition monographique en Arles

2014

Invité du château de Versailles

Lee Ufan, *La peinture ouverte...*, 2013, techniques mixtes, vue de l'exposition « Lee Ufan », Galerie Kamel Mennour, Paris. © Photo: P. Sireau.

Différentes manifestations présentées au Wanki Museum témoignent historiquement de la qualité des liens entre les deux pays, ainsi d'une sélection de dessins de la collection du Frac Picardie, en 1997, et d'une exposition de groupe intitulée « Espace poétique », en 2006, avec Daniel Buren, François Morellet, Felice Varini et Miguel Chevalier notamment. À la liste des artistes coréens qui ont ainsi séjourné en France, on pourrait encore ajouter Lee Se-duk, Nam Kwan, Kim Heung-su et Kim Chong-ha.

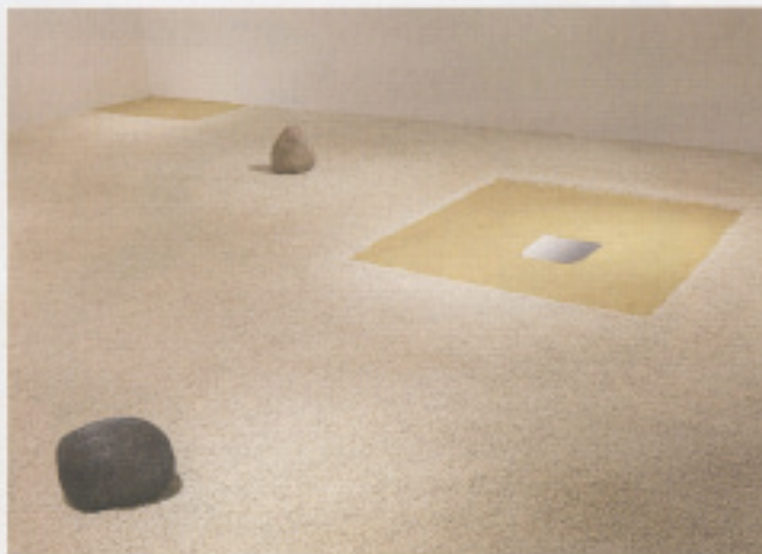
LEE UFAN : FAIRE DE L'OBJET UNE ŒUVRE DANS ET AVEC SON MONDE

Lee Ufan à Versailles. Un Coréen chez Louis XIV. Qu'est-ce donc qui a bien pu conduire la responsable de cette prestigieuse Institution à opter pour un tel choix ? Sa réponse est sans ambiguïté : « Les derniers travaux sur l'architecture et l'esthétique contemporaines de Le Nôtre [ndlr : auxquels Patricia Bouchenot-Déchin et Georges Farhat ont consacré une place inédite dans l'exposition « André Le Nôtre en perspective » dont ils étaient les commissaires] nous montrent que [celui-ci] peut nous entraîner loin vers le minimalisme jusqu'à théoriser le vide. » Théoriser le vide, c'est exactement ce qui anime l'artiste depuis les temps lointains où, en 1969, il a participé au Japon à la fondation du groupe Mono-ha. De formation philosophe, théoricien du mouvement, Lee Ufan part alors du constat que la conscience et l'être se détruisent petit à petit et que l'objet prend son indépendance : pour parer à cela, il nous invite « à voir le monde tel qu'il est, sans en faire l'objet d'un acte de représentation qui l'oppose à l'homme ». L'idée de Mono-ha est de faire usage de l'objet naturel sans lui adjoindre une « fonction représentative selon les signes de l'homme ». L'objet devient œuvre d'art dans et avec son monde. La confrontation qu'il a choisie d'organiser dès la fin des années 1960 entre des pierres et des plaques d'acier et



Voir le monde tel qu'il est, sans en faire l'objet d'un acte de représentation qui l'oppose à l'homme (Lee Ufan)

cette façon si personnelle qu'il a d'habiter les lieux qu'il investit l'ont conduit à mettre en œuvre une esthétique de l'élémentaire qui trouve écho dans une production picturale où le geste peint est en pleine « correspondance avec les choses vivantes dotées de respiration et de rythme. » De ses premières calligraphies sur papier et de ses traces de peinture à la mise en place de ses installations de pierres et de plaques métalliques, son art témoigne d'une même radicale et inflexible posture : celle de ne se permettre jamais ni retouche, ni superposition, seulement préoccupé par la marque de l'« espace-temps » et le soin d'« insuffler l'esprit ». Bref, comme l'indiquait le titre de son ouvrage publié dès 1969, à l'époque de Mono-ha, *monter Des choses à l'existence*. « Seul, l'esprit s'il souffle sur la glaise peut sauver l'homme », écrit Saint-Exupéry dans *Terre des Hommes*. La démarche de Lee Ufan ressort d'une semblable universalité. Pour s'exprimer, elle s'adosse aux rudiments d'un vocabulaire plastique dont il ne cesse de jouer en variations. Pour Lee Ufan, Versailles, c'est l'occasion d'installer une dizaine de nouvelles sculptures aux dimensions inusitées de sorte à répondre à celles des espaces du jardin. « Cela fait longtemps que je souhaite réaliser une œuvre en forme d'arche comme un arc-en-ciel suspendu à l'horizon », nous confiait-il dernièrement. Voilà qui est fait. Si l'idée de l'artiste est d'établir un véritable dialogue avec le site et de faire interagir ses matériaux de prédilection en fonction du lieu, elle est surtout que « l'espace-temps [s'ouvre] dans les jardins du château de Versailles », comme il dit. Pour lui, l'œuvre « ne doit pas être un objet fermé, mais une porte »



Cinq bonnes raisons d'aller voir Lee Ufan à Versailles

🏠 > CULTURE > ARTS EXPOSITIONS Par 3 auteurs | Mis à jour le 20/06/2014 à 17:12 | Publié le 19/06/2014 à 18:49



EN IMAGES - Tout l'été, le grand artiste coréen Lee Ufan attend les visiteurs avec sa paisible contemplation dans les jardins de Le Nôtre. Voici 5 bonnes raisons en 10 œuvres d'aller à sa rencontre, lentement, loin de la foule déchaînée. Jusqu'au 2 novembre.

1 - Pour la paix des esprits

Né le 24 juin 1936, à Haman-gun dans le sud de la péninsule coréenne, alors possession de l'empire du Japon, Lee Ufan, philosophe, calligraphe, peintre, sculpteur, est protestant d'éducation et familier de la pensée bouddhiste où il puise son art du dépouillement (son *Relatum-Dialogue Z* qui ponctue une plaque d'acier de deux roches en diagonale pourrait se lire comme le signe yin et yang vu du ciel). La réserve sied à cet artiste d'une simplicité évangélique, qui s'exprime clairement, sans effets théâtraux ni logorrhée intempestive. **Ce maître de l'art zen** n'aime pas révéler que son prénom Ufan veut dire «soleil» en coréen. Ce serait une coïncidence de trop pour ce pudique qui œuvre à petites touches chez le Roi-Soleil. Son œuvre minimaliste réduit le nombre des matériaux et des couleurs. Gris, blanc, noir. C'est l'antidote à la surabondance de données d'un monde contemporain qui vit au rythme infini du Net.

2- Par tous les temps

Le montage de *Lee Ufan Versailles* n'a pas été une sinécure. Poser, sur la Grande Perspective du Château de Versailles, son énorme «Arche» d'acier qui incarne un vieux rêve d'enfant devant un arc-en-ciel a été une opération titanique. Tempête et vent glacé alors que dans le même temps se montait en dessous, dans l'immense salle de l'Orangerie, la soirée privée ultra-VIP en l'honneur du mariage de Kim Kardashian et de Kanye West. L'acier bleuté de «L'Arche» est particulièrement beau par temps gris, avec les nuages qui se bousculent comme les circonvolutions des rochers de lettrés. Ou le soir venu, lorsque les lumières bleues le transforment en rayon quasi martien digne de *La Guerre des mondes*.

3/ Pour les marcheurs et les solitaires

Versailles veut dire visite en famille et en groupe. Lee Ufan invite à un parcours plus lent, de plus en plus paisible, une forme de désintoxication comme un pèlerinage en dix stations. Les premières sculptures sur le Parterre du Midi posent son vocabulaire plastique (*Relatum-Le bâton du géant* et *Relatum-Dialogue X*). Les enfants comprennent tout, tout de suite. Puis, la descente le long de la Grande perspective, fait apparaître presque par magie ses *Lames de vent*, plaques d'acier dressées qui ondulent comme l'herbe de ce long tapis vert. Effet zen garanti.

4/ Pour les amateurs de jeux de pistes

Au détour du bosquet du Dauphin, on tombe sur un jeu de plaques d'acier qui indiquent au sol un carrefour mystérieux (*Relatum-Four Sides of Messengers*). Plus avant dans la charmille, on arrive enfin au bosquet de l'Étoile où l'artiste italien Giuseppe Penone avait disposé ses arbres géants et contre-nature, tronc de bronze et pierres suspendues dans les plus hautes branches, l'an dernier. Lee Ufan a misé lui aussi sur le cercle magique pour une synthèse de ses formes (*Relatum-L'ombre des étoiles*). Au cœur d'un jardin de gravier blanc des plus zen, les roches tombées du ciel comme des météores ont une ombre double peinte sur le sol. On retrouve-là l'impression de cérémonie qui se dégageait, l'été dernier lors des Rencontres d'Arles, dans la magnifique installation du Capitole.

5/ Pour André Le Nôtre

En l'honneur du génial architecte des jardins du Roi **qui fascine Buren par son art à la fois subtil et grandiose de la perspective**, Lee Ufan a créé une tombe d'une brutalité toute nue. Un caveau carré est creusé dans la terre beige (une couleur très Lee Ufan) devant les folies du bosquet des Bains d'Apollon (*Relatum-La tombe, hommage à André Le Nôtre*). Une dalle d'acier renvoie au vide, traduction occidentale de ce «Mu», seul caractère qui orne la stèle funéraire d'Ozu, un terme venu du bouddhisme zen que l'on peut traduire par «le rien constant», «l'impermanence». C'est la pièce élue pour sa puissance radicale par **l'artiste français Christian Boltanski**, artiste lui aussi à l'honneur sur les terres du seigneur de Naoshima, Soichiro Fututake (*Les Archives du cœur* sont installées sur l'île voisine de Teshima, dans la baie d'Osaka).

26

CULTURE

LIBÉRATION MARDI 17 JUIN 2014



ARTS Septième plasticien invité au château de Versailles, le Sud-Coréen parseme ses monumentales sculptures d'acier, redessinant les espaces conçus par le jardinier.

Lee Ufan

repense Le Nôtre

Par **HENRI-FRANÇOIS DEBARLEUX**
Photos **RAPHAËL DOUTIGNY**

Après Jeff Koons en 2008, puis les années suivantes Xavier Veilhan, Takashi Murakami, Bernar Venet, Anish Kapoor et Giuseppe Penone, Lee Ufan est le septième artiste invité à investir le château de Versailles.

Né en 1936 en Corée du Sud, installé en France dès 1956 et régulièrement à Paris où il a son atelier depuis 1993, Lee Ufan est connu à la fois comme peintre et comme sculpteur. Mais c'est ce second volet de son travail et sa capacité à dialoguer avec André Le Nôtre qui ont attiré Catherine Fégat (la présidente du Château) et Alain Focquemont (le responsable de la manifestation, qui était déjà celui de Penone) à mettre sur le tapis cette année-ci, en 2014, l'un des maîtres de la sculpture, puis le leader et le théoricien du mouvement japonais, du *Wabi-ya* (le *Wabi* signifie « chose »). Ici, il a choisi d'intervenir principalement dans le jardin.

En 2013, les manifestations organisées à l'occasion du 400^e anniversaire de la naissance de Le Nôtre avaient rappelé la modernité et même d'époque. La façon dont il a abordé la perspective et posé la ligne rappelle que, bien plus que le jardinier du roi, il était philosophe

un artiste minimaliste au conceptuel avant la lettre, dans l'esprit même des années 60 et 70 (on peut même venir penser à Robert Rauschenberg ou Michael Heizer). Son sens de l'équilibre ainsi que son rapport au naturel et à l'artificialité, s'annoncent comme un terrain de jeu idéal pour Lee Ufan, qui n'a pas manqué l'occasion de faire ici une démonstration magistrale.

PELONNE. Le parcours débute à l'intérieur, sous l'escalier Gabriel, où est présenté Colton PAE, une pièce qui, comme son nom l'indique, est en acier en coque, ou acier sur la terrasse où deux plaques métalliques (de mètres de long) simulent l'illusion de graviller et de faire remonter l'eau du canal en cascade. Elles sont narratives d'une terrasse à l'autre faite de deux plaques métalliques qui formeront un U renversé et sont traversées par deux pierres, comme des notes livres. Devant d'acier, entre les verrous, conjugaison des matériaux, inscriptions par l'air dans la perspective et, pour la première fois à ce point chez l'artiste, mise en rapport de la sculpture. Avec, en prime, une surprise qu'on ne découvre que plus tard. Dès le départ le ton est donné, avec un sens de la perspective et l'appel des matériaux de son œuvre, notamment les rapports entre le fait d'inscrire





A gauche : «Earth of the Bridge».
Ci-contre :
Lee Ufan, le 23 mai
à Versailles.

manufacturée) et le non fait de la main de l'homme (la pierre), l'artificiel et le naturel, le vide et le plein, le poids et la légèreté, l'aérien, etc. Autant d'oppositions à lire non pas comme des contraires irréconciliables mais comme des contrastes propres à créer des correspondances, des dialogues, des résonances.

Ce que confirme, quelques pas plus loin, l'installation *Lames de vent*. D'un seul coup, cela moutonne sur le gazon. Fini, pour l'instant, le sol en terre et place à la pelouse. Sur le grand rectangle vert qui mène au bassin d'Apollon, Lee Ufan a disposé de part et d'autre d'une ligne médiane imaginaire, d'un côté vingt plaques en acier inoxydable d'un gris brillant, ondulées et posées à plat au sol, et de l'autre le même nombre de plaques mais dressées verticalement. L'effet d'ondes est immédiat et se ressent d'autant plus qu'il débouche sur une pièce d'eau. L'idée s'est imposée à l'artiste au cours d'un repérage, lorsque son regard a été attiré, un jour de vent, par le mouvement de vagues générées dans les brins d'herbe. Restait à traduire le phénomène en langage plastique.

On retrouve là son sens de l'épure, ce constant rapport à la nature, cette envie de la mettre en relation avec un autre ordre – manufacturé, celui-là.

C'est chose magnifiquement faite avec un supplément d'âme : de par leur matière, les plaques au sol reflètent le ciel et font passer le regard du spectateur de l'ici-bas au là-haut. On retrouve là ce constant rapport à la nature, cette envie de la mettre en relation avec un autre ordre – manufacturé, celui-là. Et c'est ici, en quittant l'œuvre et en regardant en arrière vers le château, qu'on s'aperçoit que, de ce point de vue, la grande arche initiale a disparu. 24 tonnes gommées d'un seul coup. Ou comment Lee Ufan passe maître dans l'art de faire s'effacer une ligne. Dans la foulée, allée d'Apollon, on assiste à l'inverse : l'affirmation d'une surface. Soit une grande plaque d'acier verticale avec en quinconce une pierre de chaque côté. Sauf qu'à y regarder de plus près, on découvre que la plaque forme un léger S, comme si les pierres, de par leur force virtuelle, incurvaient leur partie respective jusqu'à fissurer le métal et le disjoindre. Une manière de

rappeler qu'il y a toujours une perspective, une ouverture possible au dialogue, et que même un bloc opaque peut laisser passer une ligne de jour, aussi fine soit-elle. Il y a toujours chez Lee Ufan cette constante recherche du geste juste, qui passe par une très grande rigueur et une maîtrise des proportions et des échelles.

CLAIRIÈRE. Si l'artiste a conçu son intervention versaillaise comme un parcours, c'est parce que l'idée du cheminement, physique comme mental, a toujours fait partie de sa démarche. L'exemple est donné un peu plus loin : dans une allée étroite, il a simplement mis au sol deux plaques de fer, sur lesquelles on est donc obligé de marcher, avec une pierre de chaque côté. Comme un pont, une porte, un rituel de passage obligé. Autre grande surprise du parcours, Lee Ufan s'est glissé dans les pas de son collègue et ami Giuseppe Penone, qui avait l'an dernier investi l'injustement délaissé «Bosquet de l'étoile», pour occuper à son tour cette clairière circulaire. Il y a installé un cercle d'environ 60 mètres de diamètre ajouré et constitué de 40 plaques d'acier. A l'intérieur, il a tapissé le sol de gravillons blancs et disposé sept pierres comme les sept étoiles de la queue de la Grande

Ourse. Lee Ufan bouleverse là notre rapport à l'espace en mettant le cosmos cul par-dessus tête, le ciel et les étoiles à nos pieds.

Ce qui fait œuvre chez lui, ce n'est pas tant des éléments disposés ensemble, mais le rapport qu'ils établissent avec leur cadre. Une façon de dire que chaque œuvre intègre en elle le lieu pour lequel elle est destinée, et un bel exemple de cette volonté de montrer qu'une œuvre n'est pas un objet clos sur lui-même, mais une fenêtre ouverte sur ce qui l'entoure. Et, surtout pas l'expression de l'ego de son auteur. Plus que jamais, le fameux *relatum* – véritable clé de voûte de la démarche de l'artiste, qu'il a toujours définie comme la rencontre, la relation des objets entre eux et avec l'extérieur – prend ici toute son ampleur. ◀

LEE UFAN Château de Versailles (78).
Du 17 juin au 22 novembre.
Rens. : www.chateauversailles.fr.



ARTS Septième plasticien invité au château de Versailles, le Sud-Coréen parsème ses monumentales sculptures d'acier, redessinant les espaces conçus par le jardinier.

Lee Ufan

repense Le Nôtre

Par **HENRI-FRANÇOIS DEBAILLEUX**
Photos **RAPHAËL DRUITIGNY**

Après Jeff Koons en 2008, puis les autres célèbres artistes comme Anish Kapoor, Jaume Plensa, Olafur Eliasson, Christo et Jeanne-Claude, et Giuseppe Penone, Lee Ufan est le septième artiste invité à investir le château de Versailles.

Né en 1936 en Tchécoslovaquie, installé en France dès 1956 et régulièrement à Paris où il a un atelier depuis 1990, Lee Ufan est connu à la fois comme peintre et comme sculpteur. Mais c'est ce second volet de son travail et sa capacité à dialoguer avec Anselm Kiefer qui ont conduit Catherine Pégard (la présidente du Château) et Albert Jacquemont (le responsable de la manifestation, qui était déjà celui de Penone) à mettre sur le tronc cette statue-céleste qui, en 1969, fut l'un des fondateurs, puis le leader et le théoricien, du fameux mouvement *Museo Ha* (du japonais « lieu des choses »). Ici, il a choisi d'intervenir principalement dans le jardin.

En 2013, les manifestations organisées à l'occasion du 400^e anniversaire de la naissance de Le Nôtre avaient rappelé la modernité de ce genre d'espace. La façon dont il a abordé la perspective et posé la ligne rappelle que, bien plus que le jardinier du 17^e, il était philosophe

un artiste indissociable au conceptuel avant la lettre, dans l'esprit même des années 60 et 70 (on peut tout à fait penser à Robert Rauschenberg ou Michael Heizer). Son sens de l'époque était que son rapport au naturel et à l'artificialité, d'association comme un terrain de jeu idéal pour Lee Ufan, qui n'a pas manqué l'occasion de faire ici une démonstration magistrale.

PELOUSE. Le parcours débute à l'intérieur, sous l'escalier Gabriel, où se présente *Colles F&E*, une pièce qui, comme son nom l'indique, est un rose en acier, ou arrive sur la terrasse où deux plaques métalliques (30 mètres de long) évoquent l'illusion de perspective et de faire ressortir l'eau du canal en cascade. Elles sont marquées d'une immense arête faite de deux plaques métalliques qui forment un U renversé et sont maintenues par deux pierres, comme des ailes d'ivoire. Depuis d'acier, entre les terrasses, conjugaison des matériaux, inscription par l'air dans la perspective et, puis le pavé en bois à ce point chez l'artiste, mise en évidence de la verticalité. Avec, en prime, une sculpture qui n'a été découverte que plus tard. Dès le départ le ton est clair, avec absence de phases initiales et rappel des fondements de son œuvre, notamment les rapports entre le fait d'aplatir

Des formes pures pour réinventer les lieux

LE MONDE | 12.06.2014 à 10h04 - Mis à jour le 12.06.2014 à 10h06 |

Par Philippe Dagen



Né en Corée du Sud en 1936, vivant et travaillant entre le Japon, l'Europe et les Etats-Unis, Lee Ufan a d'abord lié son nom à celui du mouvement Mono-Ha en 1969. Mono-Ha est le plus souvent traduit par « école des choses », ce qui indique que les artistes qui se sont réunis sous cette notion entendaient créer des relations entre les choses existantes, non d'en créer de nouvelles. Lee Ufan, dont la formation a d'abord été philosophique, est le principal théoricien du Mono-Ha,

contemporain de mouvements comparables, le minimalisme et le Land Art aux Etats-Unis, ou l'*Arte Povera* (« art pauvre ») en Italie.

Aujourd'hui et depuis un quart de siècle, son œuvre picturale et sculpturale a imposé la pureté de ses formes et leur présence physique et sensible. Sur la toile, ce sont des ponctuations posées d'une seule large touche en différents points d'une surface blanche ou en un seul. Elles peuvent être grises ou colorées, telle celle qui rayonnait d'un intense bleu céleste dans son atelier parisien quand nous l'y avons interrogé.

NEUF INSTALLATIONS DANS LE PARC DE VERSAILLES

Dans l'espace, ce sont d'amples constructions qui associent le métal en larges plaques, en lames ou en cylindres, et la pierre, sous forme de blocs issus de la nature et créés par l'érosion. Lee Ufan emploie aussi parfois le coton, le verre et, depuis peu de temps, couvre le sol d'un gravier clair sur lequel des ombres grises sont peintes autour des pierres. Des ombres inexplicables.

Il a placé neuf installations dans le parc de Versailles et une dans le château. Deux d'entre elles sont monumentales : l'*Arche* posée dans l'axe du château et de la perspective du parc vers le Grand Canal et *L'Ombre des étoiles*, dans le bosquet de l'Etoile.

Cette dernière invente un lieu extrêmement surprenant, cercle minéral et blanc dans lequel on hésite à entrer tant est forte son étrangeté. Celle de l'*Arche* n'est pas moindre, d'autant que selon l'angle et la distance, la courbe de métal se dessine sur le ciel ou disparaît presque entièrement, comme absorbée par lui et par la lumière.

LA TOMBE DÉDIÉE À ANDRÉ LE NÔTRE

La dialectique du visible et de l'invisible est ainsi l'une des constantes qui lie toutes ces œuvres, comme la création de Lee Ufan dans son ensemble. A la tombe dédiée à André Le Nôtre, qui ne se découvre qu'à quelques pas, semble s'opposer l'évidence brutale d'un très haut mur de métal en travers de l'allée de Flore, que l'on se met à mieux regarder à cause de ce rempart. Aux plaques à peine visibles au ras de l'herbe répondent les blocs posés sur la terrasse qui semblent des aérolithes tombés là.

L'autre constante est dans la précision avec laquelle Lee Ufan se saisit du lieu. Il n'en prend pas possession en conquérant mais y insère ses œuvres de sorte qu'elles renouvellent la perception que l'on a de ce lieu si connu. C'est flagrant pour l'*Arche*, qui demeurera sans doute dans les mémoires comme le symbole de son exposition, étant la création à la fois la plus risquée et la plus poétique que l'on ait vue en cet endroit si difficile.

« Il fallait surmonter la perfection de Versailles »

LE MONDE | 12.06.2014 à 10h20 |

Propos recueillis par Philippe Dagen



Après les œuvres exubérantes de Jeff Koons (2008), de Takashi Murakami (2010) et de Joana Vasconcelos (2012), installées dans les appartements royaux, puis les arbres en bronze de Giuseppe Penone plantés dans le parc, c'est au tour de Lee Ufan, peintre et sculpteur

d'origine coréenne, de poser ses installations méditatives et minimalistes dans le domaine du château de Versailles. Agé de 77 ans, Lee Ufan présente dix œuvres inédites faites de pierre, de coton ou d'acier.

Vous souvenez-vous de votre première visite à Versailles ?

Je suis venu à Paris pour la première fois en 1971, à Versailles en 1973, en touriste. Je n'en ai aucun souvenir. Plus récemment, j'y ai vu les expositions de Koons, de Murakami, de Penone, chacun avec sa particularité. Mais ma perception a été totalement différente quand je suis revenu en sachant que je pourrais y intervenir et qu'il me fallait trouver des réponses. Ont alors commencé mes visites au château et au parc, très nombreuses.

C'est votre façon de travailler ?

Oui. Je ne commence jamais par travailler dans l'atelier. Que ce soit pour une exposition ou une installation, je me rends sur le lieu et je me demande qu'y faire. Il me suggère des indices, il suscite en moi des sensations. Je reviens à l'atelier pour réfléchir et travailler à partir de ce que j'ai trouvé sur place. Je repars et ainsi de suite. Ce sont des va-et-vient.

Le lieu est déterminant...

Pour moi. Pour d'autres aussi. Pensez à Cézanne. Il aurait pu peindre la montagne Sainte-Victoire dans son atelier. Mais il se mettait chaque fois devant elle pour éprouver ce qu'il appelait sa sensation, la rencontre entre l'intérieur – lui – et l'extérieur – le monde. Cette rencontre, le modernisme l'a supprimée en oubliant l'extérieur et en faisant de l'art la projection de soi-même. Pour sortir de ce modernisme, il me faut l'extérieur.

Cézanne n'est donc pas moderne ?

Non, pas au sens où Mondrian ou Malevitch sont des modernes dont les compositions sont conçues dans leurs têtes. Du reste, à la fin de leurs vies, l'un et l'autre s'étaient remis à dialoguer avec l'extérieur.

Comme vous à Versailles donc. Pouvez-vous raconter un peu ce processus ?

Une fois, je me suis trouvé face à la perspective du Grand Canal et il m'est revenu un souvenir. Au Japon, un jour, j'avais vu un arc-en-ciel au bout d'une route droite. J'avais eu envie d'en faire une œuvre, je ne l'avais pas fait et j'avais oublié. L'idée m'est revenue devant cet axe du canal. De là est venue l'arche.

Autres exemples : je suis venu certains jours où l'herbe des pelouses était plus haute et où le vent la faisait onduler comme des vagues. J'ai eu le désir d'exprimer cette ondulation d'une chose aussi légère que l'herbe avec de lourdes plaques métalliques. Le jour où on m'a conduit dans le bosquet des Bains d'Apollon, qui est un endroit plus secret et mythique, j'ai eu envie d'y placer une tombe. Mais laquelle ? Je ne savais pas. J'ai réfléchi et il m'est apparu que ce devait être celle de Le Nôtre, l'admirable créateur de Versailles. J'y ai placé une grosse pierre noire, qui est une concentration de temps.

Pouvez-vous analyser ce processus de création ?

L'analyser, je ne sais pas. Ce que je sais, c'est que l'œuvre ne vient pas d'un seul coup. Le lieu donne une sensation. En moi, il y a les livres que j'ai lus, les œuvres que j'ai vues dans les musées, les musiques que j'écoute. La rencontre de tous ces éléments, leur condensation, fait l'œuvre, et ce ne peut donc être un phénomène soudain.

Vous avez cité plusieurs de vos prédécesseurs en ce lieu. En quoi vous en distinguez-vous ?

Koons et Murakami ont exposé dans le château, en tenant compte de son caractère historique – Koons – ou en jouant avec ce qu'il y a de kitsch – Murakami. Or il était impossible que je présente mes œuvres à l'intérieur, en raison de l'exposition sur la Chine. De toute façon, je n'y tenais pas. Si on m'avait proposé d'accrocher mes tableaux dans le château, j'aurais décliné, ça ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéressait, c'était de trouver comment utiliser Versailles, ni en le détruisant, ni en l'acceptant tel qu'il est. Il fallait surmonter la perfection de Versailles, trouver quelque chose d'autre. J'ai donc travaillé avec l'espace. C'est encore cette question de la rencontre entre l'intérieur et l'extérieur. Mon propos n'est pas d'installer des objets fabriqués par moi, mais d'inviter à regarder le lieu, le ciel, la nature. Inviter à percevoir l'espace, à accéder à une dimension supérieure.

Que voulez-vous dire ?

Qu'il faut sentir et pas seulement voir. Sentir le ciel. J'espère que l'arche fait voir différemment le ciel et qu'ainsi il peut y avoir une infinité de rencontres entre l'intériorité de chacun et l'infinité du monde. Parmi les visiteurs de Versailles, très peu sont des spécialistes de l'art actuel et très peu connaissent mon travail. Soit. Ce n'est pas le sujet. Si, avec mes installations, ils sentent quelque chose, s'ils perçoivent le lieu d'une autre manière, c'est suffisant. Le nom de l'artiste n'est pas important.

A vous-même, à l'artiste, qu'est-ce que cette expérience apporte ?

Un artiste, s'il est conscient, se demande toujours quel potentiel il a en lui. C'est une épreuve. A Versailles, j'ai déversé tout ce qu'il y a eu dans ma vie et ma création. Et donc, je me sens rajeuni.

« Il fallait surmonter la perfection de Versailles »

LE MONDE | 12.06.2014 à 10h20 |

Propos recueillis par Philippe Dagen



Après les œuvres exubérantes de Jeff Koons (2008), de Takashi Murakami (2010) et de Joana Vasconcelos (2012), installées dans les appartements royaux, puis les arbres en bronze de Giuseppe Penone plantés dans le parc, c'est au tour de Lee Ufan, peintre et sculpteur

d'origine coréenne, de poser ses installations méditatives et minimalistes dans le domaine du château de Versailles. Agé de 77 ans, Lee Ufan présente dix œuvres inédites faites de pierre, de coton ou d'acier.

Vous souvenez-vous de votre première visite à Versailles ?

Je suis venu à Paris pour la première fois en 1971, à Versailles en 1973, en touriste. Je n'en ai aucun souvenir. Plus récemment, j'y ai vu les expositions de Koons, de Murakami, de Penone, chacun avec sa particularité. Mais ma perception a été totalement différente quand je suis revenu en sachant que je pourrais y intervenir et qu'il me fallait trouver des réponses. Ont alors commencé mes visites au château et au parc, très nombreuses.

C'est votre façon de travailler ?

Oui. Je ne commence jamais par travailler dans l'atelier. Que ce soit pour une exposition ou une installation, je me rends sur le lieu et je me demande qu'y faire. Il me suggère des indices, il suscite en moi des sensations. Je reviens à l'atelier pour réfléchir et travailler à partir de ce que j'ai trouvé sur place. Je repars et ainsi de suite. Ce sont des va-et-vient.

Le lieu est déterminant...

Pour moi. Pour d'autres aussi. Pensez à Cézanne. Il aurait pu peindre la montagne Sainte-Victoire dans son atelier. Mais il se mettait chaque fois devant elle pour éprouver ce qu'il appelait sa sensation, la rencontre entre l'intérieur – lui – et l'extérieur – le monde. Cette rencontre, le modernisme l'a supprimée en oubliant l'extérieur et en faisant de l'art la projection de soi-même. Pour sortir de ce modernisme, il me faut l'extérieur.

Cézanne n'est donc pas moderne ?

Non, pas au sens où Mondrian ou Malevitch sont des modernes dont les compositions sont conçues dans leurs têtes. Du reste, à la fin de leurs vies, l'un et l'autre s'étaient remis à dialoguer avec l'extérieur.

Comme vous à Versailles donc. Pouvez-vous raconter un peu ce processus ?

Une fois, je me suis trouvé face à la perspective du Grand Canal et il m'est revenu un souvenir. Au Japon, un jour, j'avais vu un arc-en-ciel au bout d'une route droite. J'avais eu envie d'en faire une œuvre, je ne l'avais pas fait et j'avais oublié. L'idée m'est revenue devant cet axe du canal. De là est venue l'arche.

Autres exemples : je suis venu certains jours où l'herbe des pelouses était plus haute et où le vent la faisait onduler comme des vagues. J'ai eu le désir d'exprimer cette ondulation d'une chose aussi légère que l'herbe avec de lourdes plaques métalliques. Le jour où on m'a conduit dans le bosquet des Bains d'Apollon, qui est un endroit plus secret et mythique, j'ai eu envie d'y placer une tombe. Mais laquelle ? Je ne savais pas. J'ai réfléchi et il m'est apparu que ce devait être celle de Le Nôtre, l'admirable créateur de Versailles. J'y ai placé une grosse pierre noire, qui est une concentration de temps.

Pouvez-vous analyser ce processus de création ?

L'analyser, je ne sais pas. Ce que je sais, c'est que l'œuvre ne vient pas d'un seul coup. Le lieu donne une sensation. En moi, il y a les livres que j'ai lus, les œuvres que j'ai vues dans les musées, les musiques que j'écoute. La rencontre de tous ces éléments, leur condensation, fait l'œuvre, et ce ne peut donc être un phénomène soudain.

Vous avez cité plusieurs de vos prédécesseurs en ce lieu. En quoi vous en distinguez-vous ?

Koons et Murakami ont exposé dans le château, en tenant compte de son caractère historique – Koons – ou en jouant avec ce qu'il y a de kitsch – Murakami. Or il était impossible que je présente mes œuvres à l'intérieur, en raison de l'exposition sur la Chine. De toute façon, je n'y tenais pas. Si on m'avait proposé d'accrocher mes tableaux dans le château, j'aurais décliné, ça ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéressait, c'était de trouver comment utiliser Versailles, ni en le détruisant, ni en l'acceptant tel qu'il est. Il fallait surmonter la perfection de Versailles, trouver quelque chose d'autre. J'ai donc travaillé avec l'espace. C'est encore cette question de la rencontre entre l'intérieur et l'extérieur. Mon propos n'est pas d'installer des objets fabriqués par moi, mais d'inviter à regarder le lieu, le ciel, la nature. Inviter à percevoir l'espace, à accéder à une dimension supérieure.

Que voulez-vous dire ?

Qu'il faut sentir et pas seulement voir. Sentir le ciel. J'espère que l'arche fait voir différemment le ciel et qu'ainsi il peut y avoir une infinité de rencontres entre l'intériorité de chacun et l'infinité du monde. Parmi les visiteurs de Versailles, très peu sont des spécialistes de l'art actuel et très peu connaissent mon travail. Soit. Ce n'est pas le sujet. Si, avec mes installations, ils sentent quelque chose, s'ils perçoivent le lieu d'une autre manière, c'est suffisant. Le nom de l'artiste n'est pas important.

A vous-même, à l'artiste, qu'est-ce que cette expérience apporte ?

Un artiste, s'il est conscient, se demande toujours quel potentiel il a en lui. C'est une épreuve. A Versailles, j'ai déversé tout ce qu'il y a eu dans ma vie et ma création. Et donc, je me sens rajeuni.

Des formes pures pour réinventer les lieux

LE MONDE | 12.06.2014 à 10h04 - Mis à jour le 12.06.2014 à 10h06 |

Par Philippe Dagen



Né en Corée du Sud en 1936, vivant et travaillant entre le Japon, l'Europe et les Etats-Unis, Lee Ufan a d'abord lié son nom à celui du mouvement Mono-Ha en 1969. Mono-Ha est le plus souvent traduit par « école des choses », ce qui indique que les artistes qui se sont réunis sous cette notion entendaient créer des relations entre les choses existantes, non d'en créer de nouvelles. Lee Ufan, dont la formation a d'abord été philosophique, est le principal théoricien du Mono-Ha,

contemporain de mouvements comparables, le minimalisme et le Land Art aux États-Unis, ou l'*Arte Povera* (« art pauvre ») en Italie.

Aujourd'hui et depuis un quart de siècle, son œuvre picturale et sculpturale a imposé la pureté de ses formes et leur présence physique et sensible. Sur la toile, ce sont des ponctuations posées d'une seule large touche en différents points d'une surface blanche ou en un seul. Elles peuvent être grises ou colorées, telle celle qui rayonnait d'un intense bleu céleste dans son atelier parisien quand nous l'y avons interrogé.

NEUF INSTALLATIONS DANS LE PARC DE VERSAILLES

Dans l'espace, ce sont d'amples constructions qui associent le métal en larges plaques, en lames ou en cylindres, et la pierre, sous forme de blocs issus de la nature et créés par l'érosion. Lee Ufan emploie aussi parfois le coton, le verre et, depuis peu de temps, couvre le sol d'un gravier clair sur lequel des ombres grises sont peintes autour des pierres. Des ombres inexplicables.

Il a placé neuf installations dans le parc de Versailles et une dans le château. Deux d'entre elles sont monumentales : l'*Arche* posée dans l'axe du château et de la perspective du parc vers le Grand Canal et *L'Ombre des étoiles*, dans le bosquet de l'Étoile.

Cette dernière invente un lieu extrêmement surprenant, cercle minéral et blanc dans lequel on hésite à entrer tant est forte son étrangeté. Celle de l'*Arche* n'est pas moindre, d'autant que selon l'angle et la distance, la courbe de métal se dessine sur le ciel ou disparaît presque entièrement, comme absorbée par lui et par la lumière.

LA TOMBE DÉDIÉE À ANDRÉ LE NÔTRE

La dialectique du visible et de l'invisible est ainsi l'une des constantes qui lie toutes ces œuvres, comme la création de Lee Ufan dans son ensemble. A la tombe dédiée à André Le Nôtre, qui ne se découvre qu'à quelques pas, semble s'opposer l'évidence brutale d'un très haut mur de métal en travers de l'allée de Flore, que l'on se met à mieux regarder à cause de ce rempart. Aux plaques à peine visibles au ras de l'herbe répondent les blocs posés sur la terrasse qui semblent des aérolithes tombés là.

L'autre constante est dans la précision avec laquelle Lee Ufan se saisit du lieu. Il n'en prend pas possession en conquérant mais y insère ses œuvres de sorte qu'elles renouvellent la perception que l'on a de ce lieu si connu. C'est flagrant pour l'*Arche*, qui demeurera sans doute dans les mémoires comme le symbole de son exposition, étant la création à la fois la plus risquée et la plus poétique que l'on ait vue en cet endroit si

difficile.

|

Lee Ufan Versailles. Place d'Armes, Versailles.

www.chateauversailles.fr (www.chateauversailles.fr). Château : du mardi au dimanche, de 9 heures à 18 h 30, de 13 € à 15 €. Parc : tous les jours, de 7 heures à 20 h 30. Accès libre. Jusqu'au 2 novembre.

ACTUALITÉ

ENTRETIEN AVEC
LEE UFAN

PAGE
02

SUITE DU TEXTE DE UNE R. A. Comment votre esprit zen s'est-il adapté à la pensée cartésienne ?

L. U. Comme ce lieu est architecturalement parfait, les arbres bien coupés, mon but n'est ni de détruire ni d'encenser cette perfection. Plus c'est parfait, plus ce qui est naturel a été enfoui.

R. A. Voulez-vous faire ressortir cette nature enfouie ?

L. U. En général, les œuvres sont créées par des artistes dans des ateliers et posées dans des endroits. Les artistes disent : moi aussi j'ai quelque chose à dire. J'ai regardé différents endroits. Si le lieu est très décoré, très orné,

Mon but est de poser une question. J'ai fait une œuvre pour un bosquet qui est un peu oublié. J'ai pensé à tous les ancêtres qui avaient emprunté ce chemin-là

je veux montrer l'espace tel qu'il était avant, par exemple un chemin tout tracé dans une forêt. Mon but est d'ouvrir l'espace, de le révéler aux gens.

R. A. Avez-vous réussi à percer le secret des jardins ?

L. U. Quand je disais que les choses ont été enfouies, je ne veux pas dire que cela

a été fait exprès. Beaucoup d'éléments de la nature sont dans ce jardin. Ce n'est pas tant que j'ai trouvé le secret car un artiste ne peut pas révéler un secret. Mon but est de poser une question. J'ai fait une œuvre pour un bosquet qui est un peu oublié. J'ai pensé à tous les ancêtres qui avaient emprunté ce chemin-là. Il faudra chercher certains endroits, notamment l'hommage à Le Nôtre, et d'autres sont dans des lieux plus fréquentés.

R. A. Est-ce difficile de créer dans un espace qui n'est pas vide par rapport à un white cube ?

L. U. Pour moi, ce n'est pas différent. Mon travail va au-delà de l'objet, il questionne les gens en leur montrant



Lee Ufan, Rikman, Le Tombe hommage à André Le Nôtre. © Taddio

que l'espace a différentes dimensions, qu'il y a une multitude de regards possibles.

R. A. Mais un espace clos est propice à la méditation alors que dans un espace ouvert, le regard est sollicité par une multitude d'autres choses.

L. U. Je n'aime pas le terme de méditation. Les Occidentaux en parlent, mais ce n'est pas ce dont je parle. Bizarrement, cela m'est plus facile dans un espace où la nature est abondante, sauvage, un lieu ouvert, par rapport à ceux où il faut fabriquer l'espace. C'est toujours dur car la nature est très forte. Un des devoirs de l'artiste, c'est d'aller d'un espace clos à un espace naturel.

R. A. En quoi cette expérience a-t-elle fait évoluer votre travail ?

L. U. Même si au début j'étais embarrassé par ce lieu écrasant, j'ai pris cela comme un défi. Dans un espace donné, j'utilise toujours des pierres naturelles avec des plaques de métal. Mon devoir ici est de donner une autre sensation de lieux que les gens connaissent déjà. ■

PROPOS RECUEILLIS PAR KOJANG AZJMI

LEE UFAN, VERSAILLES, du 17 juin au 2 novembre, Château de Versailles, 78000 Versailles, tél. 01 30 83 78 89, www.chateauversailles.fr



Lee Ufan, Rikman, D'algèbre X. © Taddio

LE QUOTIDIEN *THE ART DAILY NEWS* DE L'ART

NUMÉRO 621 / MERCREDI 11 JUIN 2014 / WWW.L

« DONNER UNE AUTRE SENSATION DE LIEUX QUE LES GENS CONNAISSENT DÉJÀ »

— LEE UFAN, ARTISTE —

L'artiste d'origine coréenne Lee Ufan est l'invité du domaine de Versailles dans le cadre de son programme d'art contemporain. Il a installé dix sculptures dans les jardins, sans forfanterie aucune, avec une justesse rarement atteinte par ses prédécesseurs. Rencontre.

R. A. Comment s'est faite votre invitation à intervenir à Versailles ?

L. U. La galerie Kamel Mennour a commencé à m'en parler l'an dernier. Je me suis dit : « oui, pourquoi pas ». J'avais vu ce qu'avait fait Giuseppe Penone, un ami de longue date.

R. A. Ce lieu chargé de multiples strates d'histoire vous a-t-il inquiété, intimidé ?

L. U. Je me demandais comment j'allais approcher ce lieu. J'avais vu les expositions de Koons et Murakami et je m'étais dit que si j'avais été à leur place, j'aurais fait autrement.

R. A. Comment ?

L. U. Certains artistes caricaturaient le lieu, d'autres faisaient ce qu'ils voulaient indépendamment du site. Ils étaient dans le divertissement. Je voulais ni rationaliser le lieu ni lutter contre. D'ailleurs, je ne pouvais pas travailler à l'intérieur mais à l'extérieur. Mon propos, c'est l'utilisation de l'espace. Les intérieurs sont toujours des lieux imprégnés d'histoire. Les jardins un peu moins. Cela me donnait une liberté plus grande.

R. A. Comment en tant qu'Asiatique considérez-vous le jardin à la française ?

L. U. La première fois que je suis venu en Europe en 1971, j'ai vu des arbres taillés en carrés, en triangles, cela m'avait surpris, cette volonté de refabriquer la nature. Il est temps de prendre de la distance et de repenser tout cela. Il faut penser différemment sans rejeter ce qui a été fait. Il faudrait produire moins.

SUITE PAGE 2

ENTRETIEN AVEC LEE UFAN

PAGE
02

SUITE DU TEXTE DE UNE R. A. Comment votre esprit zen s'est-il adapté à la pensée cartésienne ?

L. U. Comme ce lieu est architecturalement parfait, les arbres bien coupés, mon but n'est ni de détruire ni d'encenser cette perfection. Plus c'est parfait, plus ce qui est naturel a été enfoui.

R. A. Voulez-vous faire ressortir cette nature enfouie ?

L. U. En général, les œuvres sont créées par des artistes dans des ateliers et posées dans des endroits. Les artistes disent : moi aussi j'ai quelque chose à dire. J'ai regardé différents endroits. Si le lieu est très décoré, très orné,

Mon but est de poser une question. J'ai fait une œuvre pour un bosquet qui est un peu oublié. J'ai pensé à tous les ancêtres qui avaient emprunté ce chemin-là

je veux montrer l'espace tel qu'il était avant, par exemple un chemin tout tracé dans une forêt. Mon but est d'ouvrir l'espace, de le révéler aux gens.

R. A. Avez-vous réussi à percer le secret des jardins ?

L. U. Quand je disais que les choses ont été enfouies, je ne veux pas dire que cela

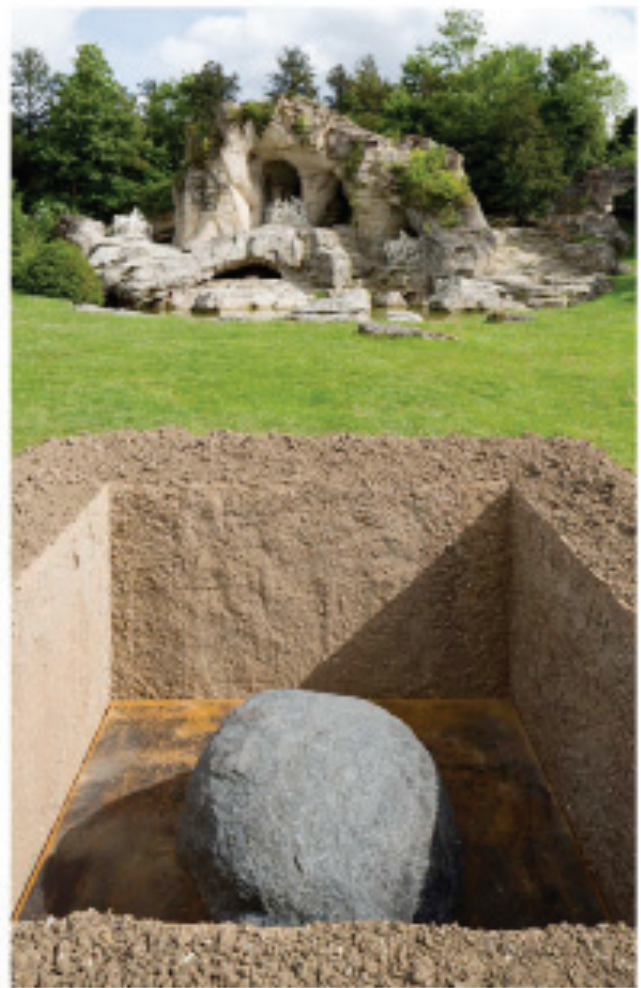
a été fait exprès. Beaucoup d'éléments de la nature sont dans ce jardin. Ce n'est pas tant que j'ai trouvé le secret car un artiste ne peut pas révéler un secret. Mon but est de poser une question. J'ai fait une œuvre pour un bosquet qui est un peu oublié. J'ai pensé à tous les ancêtres qui avaient emprunté ce chemin-là. Il faudra chercher certains endroits, notamment l'hommage à Le Nôtre, et d'autres sont dans des lieux plus fréquentés.

R. A. Est-ce difficile de créer dans un espace qui n'est pas vide par rapport à un *white cube* ?

L. U. Pour moi, ce n'est pas différent. Mon travail va au-delà de l'objet, il questionne les gens en leur montrant



Lee Ufan, *Réchaux*, D'Alger X. © Tadzio.



Lee Ufan, *Réchaux*, *Le Tombe bosquet à André Le Nôtre*. © Tadzio.

que l'espace a différentes dimensions, qu'il y a une multitude de regards possibles.

R. A. Mais un espace clos est propice à la méditation alors que dans un espace ouvert, le regard est sollicité par une multitude d'autres choses.

L. U. Je n'aime pas le terme de méditation. Les Occidentaux en parlent, mais ce n'est pas ce dont je parle. Bizarrement, cela m'est plus facile dans un espace où la nature est abondante, sauvage, un lieu ouvert, par rapport à ceux où il faut fabriquer l'espace. C'est toujours dur car la nature est très forte. Un des devoirs de l'artiste, c'est d'aller d'un espace clos à un espace naturel.

R. A. En quoi cette expérience a-t-elle fait évoluer votre travail ?

L. U. Même si au début j'étais embarrassé par ce lieu écrasant, j'ai pris cela comme un défi. Dans un espace donné, j'utilise toujours des pierres naturelles avec des plaques de métal. Mon devoir ici est de donner une autre sensation de lieux que les gens connaissent déjà. ■

PROPOS RECUEILLIS PAR NOUANE AZIMI

LEE UFAN, VERSAILLES, du 17 juin au 2 novembre, Château de Versailles, 78000 Versailles, tél. 01 30 83 78 89, www.chateauversailles.fr

Avant lui, en 2013, l'artiste italien Giuseppe Penone avait déjà créé un dialogue avec le parc, en installant ses arbres en bronze.

Présidente du château de Versailles depuis fin 2011, Catherine Pégard a infléchi la politique d'art contemporain du château en recherchant des artistes qui cherchent des "*correspondances*" avec le lieu.

L'oeuvre de Lee Ufan répond parfaitement à cette demande. "*Avant de concevoir une sculpture, je me rends sur le lieu car mes oeuvres s'adaptent à celui-ci*", explique l'artiste à l'AFP.

Pour Lee Ufan, la mise en relation des lieux et des matériaux est essentielle.

Le sculpteur, qui a un atelier à Paris depuis de nombreuses années, s'est rendu plusieurs fois à Versailles pour préparer son exposition.

"*Le jardin est parfait. Le Nôtre est un génie*", souligne-t-il. Le défi n'était pas mince pour l'artiste. Mais Lee Ufan l'a relevé et il juge "*le résultat très satisfaisant*".

"*Toutes les oeuvres de Lee Ufan présentées à Versailles sont inédites*", précise Alfred Pacquement, commissaire de l'exposition.

- "*Synthèse entre les cultures*" -

"*L'Arche de Versailles*", tenue par deux grandes pierres, est la plus impressionnante. Posée face à la grande perspective, cette structure en acier inoxydable haute de 12 mètres surplombe un long rectangle de 30 mètres, lui aussi en acier. Les reflets changent, selon l'état du ciel.

"*J'ai eu l'idée de cette arche en me souvenant d'un arc-en-ciel que j'avais vu quand j'étais jeune au Japon*", raconte Lee Ufan.

En remarquant l'herbe d'une pelouse agitée par le vent, Lee Ufan a conçu une longue oeuvre faite de plaques d'acier ondulées comme des vagues.

Au coeur d'un bosquet, des pierres de granite clair posées sur du gravier blanc forment un étrange rassemblement d'"étoiles" comme tombées du ciel. Leur ombre est faite de gravier gris. De grandes plaques de métal entourent le site.

Lee Ufan rend aussi hommage à Le Nôtre avec une "tombe", garnie d'une pierre, installée dans le célèbre bosquet des bains d'Apollon.

Une seule oeuvre est présentée à l'intérieur: un "mur de coton" en voie de destruction, surplombé là encore par une pierre.

Lee Ufan choisit avec soin ses pierres, qu'il veut neutres, non évocatrices d'une forme particulière. *"La pierre est une représentation de la nature, une concentration du temps. D'elle on extrait du fer, pour construire nos sociétés industrielles"*, souligne l'artiste.

Né en 1936 en Corée, Lee Ufan s'installe au Japon vers l'âge de 20 ans. D'abord écrivain et philosophe, Lee Ufan est l'artiste théoricien du mouvement d'avant-garde Mono-Ha (*"l'école des choses"*), courant artistique japonais qui s'est développé au début des années 1970 et juxtapose matériaux naturels et industriels. Il coïncide avec l'Arte Povera italien des mêmes années.

"Lee Ufan est imprégné de sa culture extrême-orientale mais il a également étudié la littérature et la philosophie occidentale et il réalise une synthèse entre les différentes cultures", souligne M. Pacquement, ancien directeur du musée national d'Art moderne. *"L'artiste se défend d'être dans la culture du zen. La portée de son art est plus large, plus universelle que cela"*, ajoute le commissaire.

Les oeuvres de l'exposition, qui se tiendra jusqu'au 2 novembre, sont produites par la galerie parisienne Kamel Mennour et par la galerie new yorkaise Pace.

Par AFP

Les méditations de pierre et d'acier de l'artiste Lee Ufan à Versailles

Par AFP, publié le 11/06/2014 à 09:04, mis à jour à 09:04

Versailles - Une grande arche métallique, comme un arc-en-ciel, a surgi à Versailles: invité par le château, l'artiste d'origine coréenne Lee Ufan a conçu des oeuvres de pierre et d'acier qui diffusent leur mystère dans les jardins d'André Le Nôtre.



L'artiste Lee Ufan (d.), lors d'une conférence de presse à Tokyo, le 24 octobre 2001

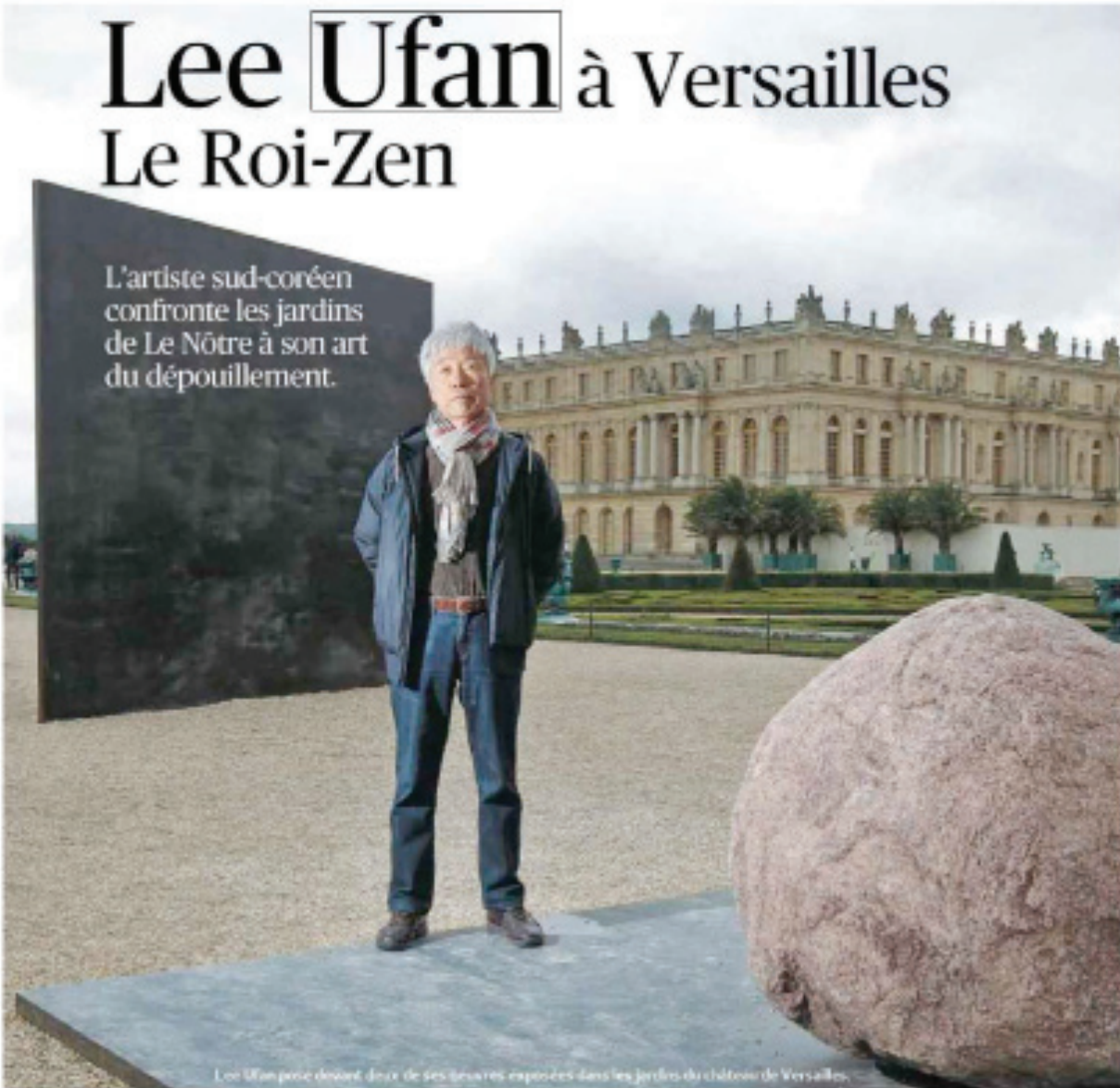
afp.com/Toshifumi Kitamura

Agé de 77 ans, Lee Ufan, peintre et sculpteur qui vit et travaille entre le Japon, Paris et New York, présente dix oeuvres - dont une seule à l'intérieur - pour cette exposition d'art contemporain qui ouvre mardi au public.

Loin des exubérances controversées de Jeff Koons (2008), de Takashi Murakami (2010) et de Joana Vasconcelos (2012) dans les appartements royaux, les oeuvres poétiques et méditatives de Lee Ufan se posent sans heurts dans le paysage géométrique conçu par le jardinier de Louis XIV.

Lee Ufan à Versailles Le Roi-Zen

L'artiste sud-coréen
confronte les jardins
de Le Nôtre à son art
du dépouillement.



Lee Ufan pose devant deux de ses œuvres exposées dans les jardins du château de Versailles.

L'ÉVÉNEMENT

Lee Ufan, maître minimaliste chez le Roi-Soleil

ENTRETIEN L'artiste coréen apporte sa touche minimaliste aux jardins de Le Nôtre et propose, tout en douceur, une autre vision de l'espace historique.



L'Arche de Versailles en acier forme un arc-en-ciel gris perle qui recadre la Grande perspective de Le Nôtre.

L PROPOS RECUEILLIS PAR
VALÉRIE DUPONCHIELLE
@VVDuponchelle

Lee Ufan à Versailles, c'est le roseau d'acier dans la tempête. Ce sa-modi-là, en plein montage de son « Lee Ufan Versailles », l'artiste coréen ignore le vent et la pluie pour discuter calmement devant ses œuvres. Autant de touches minimalistes, trois couleurs, à peine plus de matériaux, posés comme des énigmes dans ce somptueux jardin à la française. Rencontre avec un penseur qui n'est pas fameux, une star de l'art qui n'est pas prétentieuse, un perfectionniste qui n'est pas cassant. Misant sur l'union de l'esprit et des sens, il impose un retour à la lenteur de la perception que certains appellent le zen, d'autres le « slow art ».

LE FIGARO. - Avez-vous été intimidé par cette invitation au château ?

Lee Ufan. - Versailles est une demeure royale, ses jardins sont l'œuvre d'un génie, donc il est très difficile de s'y confronter. J'ai fait d'innombrables visites en m'interrogeant sur ce que je pouvais faire. J'ai décidé de ne pas aller contre, mais avec le lieu. J'espère montrer ainsi ce qu'il y a derrière la beauté de Versailles, lieu historique magnifique.

Est-il plus difficile de travailler dans un jardin à la française ou dans la nature comme sur l'île de Naoshima, dans la baie d'Osaka, où se trouve le Lee Ufan Museum ?

C'est plus difficile dans un contexte naturel. Dans un lieu tellement parfait comme Versailles, mon travail, qui est une référence à la nature, existe mieux. Il crée un espace qui lui est propre, que le regard lit plus intuitivement. C'est donc plus facile à Versailles. À ma grande surprise, d'ailleurs. En installant L'Arche de Versailles sur la Grande perspective que tout le monde connaît, j'ai voulu que l'on commence à regarder l'espace autrement, par exemple que l'on commence à regarder le ciel.

Au Japon, de par la nature de l'archipel, il y a une lutte pour l'espace. Ici, l'immensité est royale. Est-ce un plus ou un moins ?

Au Japon comme en Corée, tout est plus condensé. Donc, c'est très difficile de s'exprimer. En revanche, à Versailles comme en Europe d'une manière générale, où l'espace est plus large, il est plus délicat de trouver les bons indices pour inviter les gens à poser leur regard. J'ai mis un mois à installer mes œuvres.

Avez-vous une affinité artistique particulière avec les jardins de pierre, comme ceux de la ville impériale chinoise Suzhou, près de Shanghai ?

Pas spécialement. Comme tous les artistes, je puise à la source de la nature. Dans les jardins artistiques, en Corée, en Chine, au Japon, on essaie de représenter la nature de manière minimale, c'est-à-dire essentielle. En Europe, au contraire, on essaie de faire venir la nature à l'ordre humain. La première fois que je suis venu à Versailles, en 1973, j'ai été sidéré lorsque j'ai vu que l'on taillait les arbres pour leur donner des formes géométriques, complètement contre nature. L'art des bonzaïs est autre puisqu'il s'agit de miniatures. Si l'on dépasse ces différences culturelles, on trouve pourtant des points communs, à savoir la recherche de l'ordre universel.

À Naoshima, vous êtes face à Tadao Ando. À la Pointe de la Douane, à Venise, vous êtes face au patrimoine vénitien des XV^e et XVII^e. À Versailles, vous voilà face aux architectes du roi. Un dialogue que vous aimez ?

Je connais Tadao Ando depuis si longtemps que c'est à la fois intéressant et pas si intéressant non plus. Un peu comme un vieux couple ! (rires) Dans pareil cadre historique, il me faut étudier tout, soit lutter, soit dialoguer. C'est une stimulation nouvelle. Quand j'étais petit, au Japon, j'ai vu un arc-en-ciel qui m'a beaucoup frappé. Je l'avais complètement oublié. Mais lorsque je suis venu à Versailles, le souvenir m'est revenu devant la Grande perspective. J'ai voulu le retravailler, créer avec L'Arche un autre espace que celui de Le Nôtre, qui utilisait tout pour faire un jardin architectural. Si

les visiteurs découvrent un Versailles différent, par ce seul recadrage qu'induit mon arc-en-ciel d'acier, je suis content. Certains artistes créent des objets. Je ne fais pas cela, j'invite les spectateurs à ressentir quelque chose de différent. Cette invitation à une expérience sensorielle est le plus important pour moi. L'art doit stimuler les sensations, ce qu'il néglige trop souvent de faire aujourd'hui.

Est-ce aussi une invitation à une expérience philosophique ?

Le spectateur n'a pas à être philosophe. C'est aux artistes à l'inviter à rencontrer quelque chose. C'est leur travail ! Pour développer cette approche, l'artiste a besoin de philosophie et de l'intelligence qui lui est associée. On en manque peut-être dans l'art contemporain.

Est-ce une leçon de rigueur et de dépouillement pour se débarrasser du superflu ?

Nous vivons dans une période de production et de consommation excessives. Certains artistes produisent trop d'œuvres. J'essaie d'en faire le moins possible, de laisser la place autour de mes œuvres pour qu'elles puissent raconter leur histoire.

Avez-vous défini une palette minimale de matériaux pour créer ?

Évidemment, car en réduisant les matériaux comme les couleurs, je leur laisse plus d'espace pour s'exprimer. Je ne cherche pas le minimalisme, je me sers du minimalisme.

Quels sont les artistes qui vous ont influencé ?

Lucio Fontana, qui a découpé les toiles pour que l'intérieur et l'extérieur du tableau se connectent. Une idée très simple mais qui a beaucoup de sens. J'ai aimé la rétrospective qui lui est consacrée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, voir ses débuts de céramiste et mieux comprendre son cheminement. Seul bémol, il y a trop d'œuvres pour moi. Je crois en la distance qui crée l'émotion. C'est comme les bouquets. Je n'aime pas les cascades de fleurs. Une fleur peut parler de toutes les fleurs. ■

« Lee Ufan Versailles », au château de Versailles (78), du 17 juin au 2 novembre.

kamel mennour™ and **PACE** are pleased to announce that

LEE UFAN

is the guest artist of the **Château de Versailles**

Curator: Alfred Pacquement

17 june - 2 november 2014



Silence version 2.0: the new benchmark of luxury

Political strategem and market commodity: silence has become a luxury that luxury has adopted loud and clear.

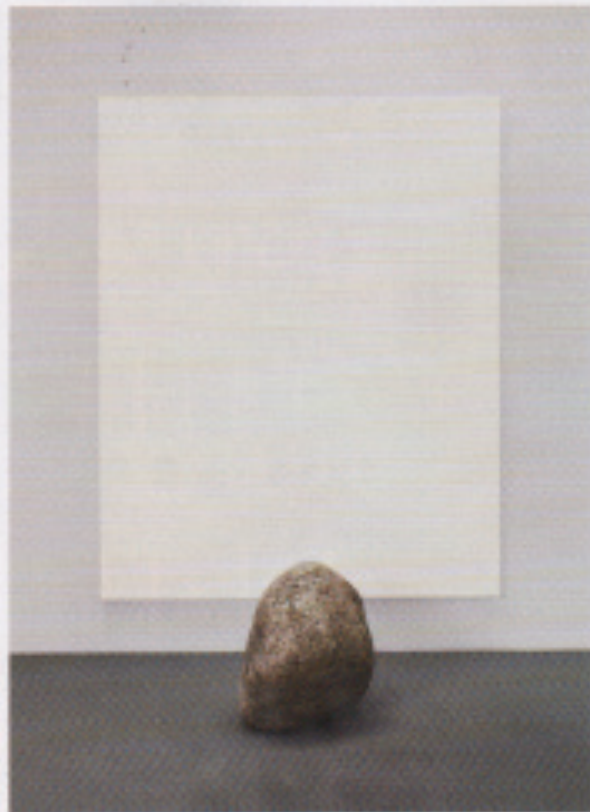
Silence, as opposed to sound, results from the intentional act of a human being to better hear the world, nay, to interiorize it, an essential prerequisite of creation. Witness John Cage, composer of 4'33", his radical avant-garde work created in 1952: for him, silence was a musical note in its own right. In cinema, the era of silent movies was a golden age, yet silence continues to garner triumphant awards: after the five Oscars won by *The Artist* in 2012, the black-and-white *Blancanieves* by the Spaniard Pablo Berger scooped ten Goya Awards in 2013. In the past, people were paid for their silence; now it's the other way round. Silence 2.0 has become a luxury, a rare commodity. A rediscovered virtue treated with kid gloves, just as Louis Vuitton used to line its trunks with tissue paper. But in this respect, silence is nothing new. For decades, it was religiously observed by the Parisian haute couture houses. In his memoirs published in 1936,¹ Christian Dior evoked "the great white silence" that prevailed in the frenetic days preceding the presentations of his collections—which had nothing in common with the circuses at the Grand Palais today. No background music, not even a piano; simply the announcement of each model, the rustle of fabrics, the murmurs of admiration trumping good manners. *Sois belle et tais-toi!*: Just be pretty and keep quiet? What is for sure is that Dior's white silence is the expression of a new luxury ethic. In its eloquent silence, luxury speaks of privilege, heritage, permanence, transmission and discretion, also, in the face of recession.

In his essay *Envie de luxe*² published in 2010, French trend analyst Dominique Cuvillier was saying the same thing, when he foresaw bling-bling being supplanted by blank: "The word is English: 'blank' means neutral, empty, expressionless. It also conjures up the heavy yet muted clunk of a luxury car door, a hushed sound evoking a secret world. What's more, blank luxury seeks to rid itself of its statutory signs, governed by the rules of appearance and its profusion, its often artificial intensity, in order to rehabilitate the myth of luxury, its fundamental quality: discreet and exceptional. Discretion in the sense that does not seek to impose itself but rather to suggest."

When associated with luxury, "blank" now suggests the borrowing of codes that formerly belonged to culture, study, craftsmanship, erudition, contemplation. With art galleries and libraries as the archetypes of a reconsidered, reoriented form of communication.

In essence, perfume compels silence. Only its trail speaks for it. Beauty brands have long imposed silence in their institutes and spas. With a few rare exceptions, perfume whispers its slogans as if they were secrets passed to an initiate. While men may still like to move and relax in small groups, they are now more likely to resemble the urban alpha male, the strong silent type, under the spell of his perfume, his watch, his car and his shoes—the iconostasis of silent mass consumption leaving followers agog, in hushed obedience.

Where women are concerned, fashion has done away with their smiles, imposing closed expressions, transmitting the idea that silence lends a brand a powerful expressionist aura. Often, the woman is alone, isolated, Bergmanian, a neo-Juan of Arc,



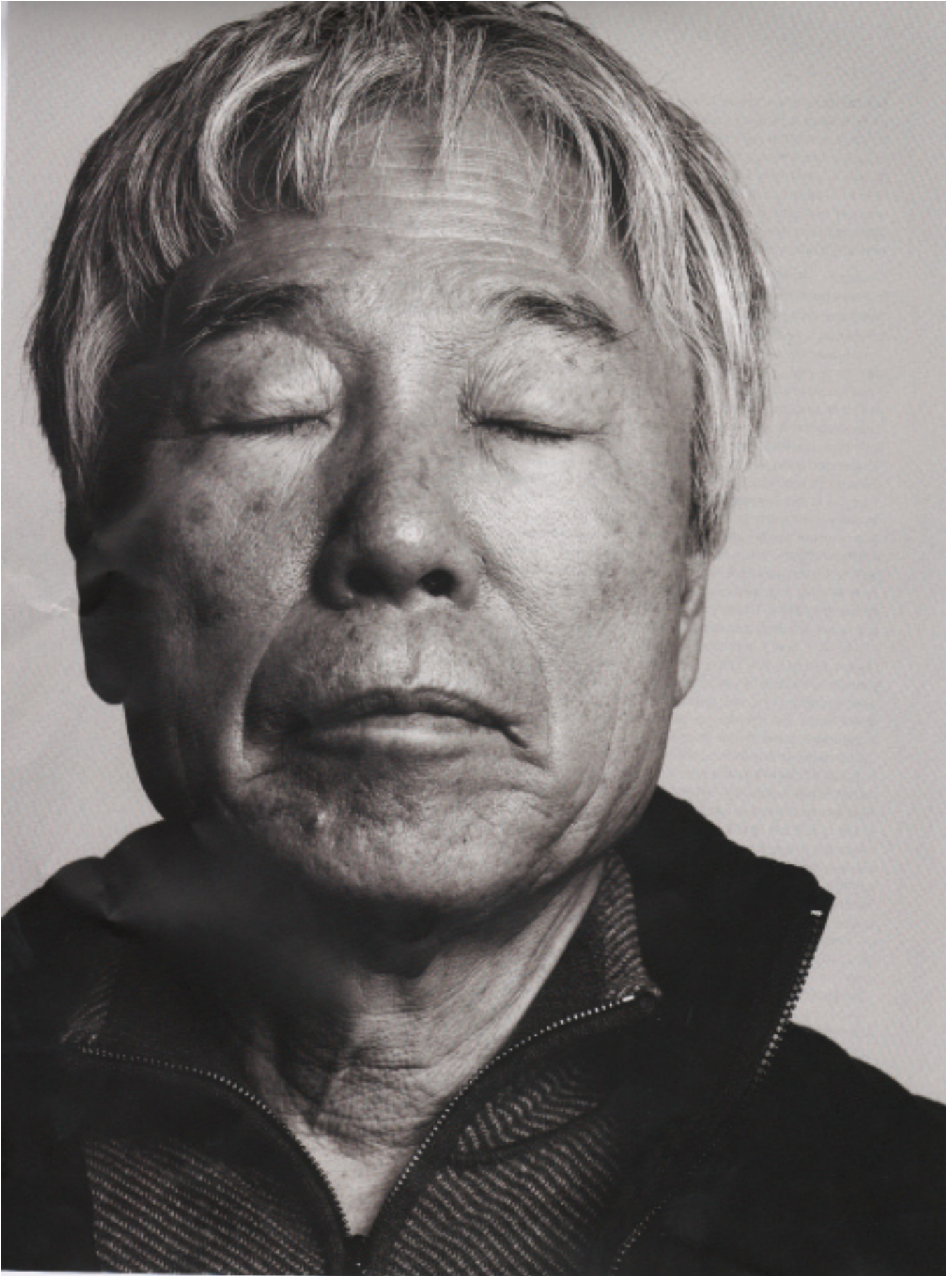
Lee Ufan, *Religion-Silence*, 2006.

In its eloquent
silence, luxury speaks
of privilege, heritage,
permanence,
transmission, and
discretion, also, in the
face of recession.

with her handbag as a shield and her high heels as spurs. Out on the streets, blank silence, conveying hushed discretion, opens all doors. Bucherer, the new temple of luxury watchmaking in Paris, has tastefully taken over the former Old England store; you can almost hear the tick-tick of a watch—if they only had one. The new *Sur Rendez-Vous* salon at the Bon Marché in Paris run by Isabelle Dubern and decorated by Jérôme Faillant-Dumas isolates its clients from the chic hubbub of the department store, quietly offering a battery of personalized services, in situ or at home. No more music: like

Philippe Katerine, the French singer who sang "je coupe le son" (I mute the volume), luxury has pressed the mute button and expanded its horizons, opening up to art, design, publishing, collages. Wordless narratives, with Martin Margiela as apostle. Silence has become blank-able. Once built, luxury buildings cap the construction process with silence. For Parisian architect Jean-Jacques Ory, silence is an absolute virtue at the forefront of his exclusive services: witness the

Van Cleef & Arpels jewelry school on Place Vendôme, the new home of the Louis Vuitton museum in Asnières and the Plaza Athénée extension. Not to mention Esprit Sagan, the first luxury real-estate program in the capital with signature contributions from designer Olivia Pomman and artist Richard Tesier, a building housing 22 superlative apartments. Light and silence: the new order of luxury living. The address: 91 bis Rue du Cherche-Midi, on the Left Bank, where Françoise Sagan once lived; juxtaposing a different order altogether, at the Couvent des Carmes—where silence is monastic. ✎



art contemporain

le du COUP PINCEAU

PHOTO
ALEXANDRE TABASTE
ET
SIX
EN JAPONAIS ET TRADUCTION
NOBUKO ISHIZAKA

lee UFAN

L'épure de sa geste est parfaitement hypnotique. Il vit entre Tokyo, New York et Paris, où la galerie Kamel Mennour présente son travail. Théoricien et artisan essentiel du " Mono-Ha ", courant qui explore les relations entre artefacts et éléments naturels, le Coréen Lee Ufan investira aux beaux jours les jardins du château de Versailles dont il est, après Jeff Koons ou Takashi Murakami notamment, l'artiste contemporain invité cette année. Rencontre en japonais dans son atelier parisien. ■

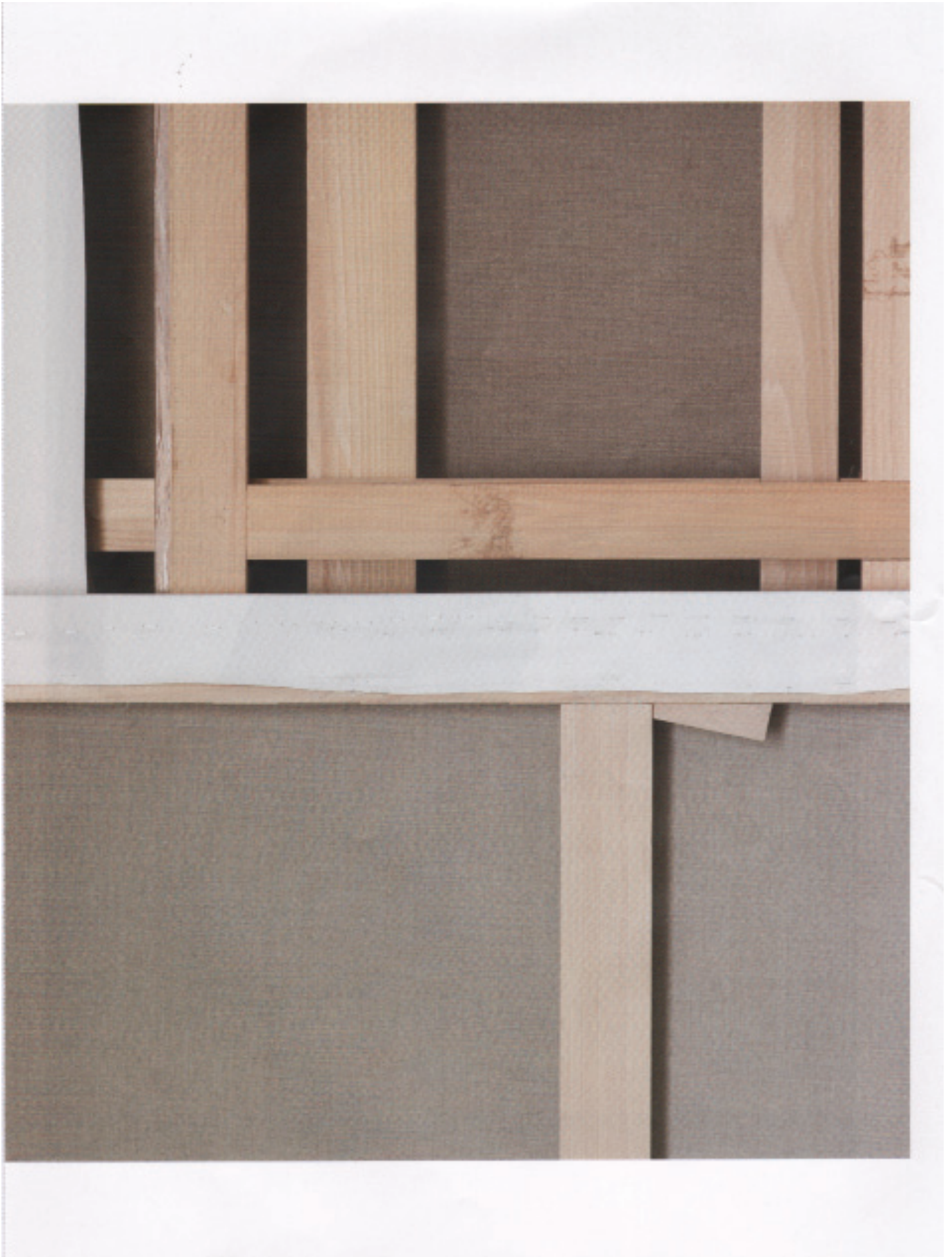
En ce samedi blafard, Pigalle est prisonnière du froid. Le ciel tendu de blanc ne laisse aucun doute : rester chez soi semble être la seule chose raisonnable à faire. À moins que l'un des plus grands artistes contemporains ne vous invite à discuter autour d'un thé, dans le creux de son atelier parisien. Le corridor qui serpente sous le ventre du bloc haussmannien, débouche sur un vaste jardin bordé par un immeuble de briques percé d'imposantes baies vitrées typiques des ateliers d'artistes. Dans l'une de ces alvéoles se trouve l'atelier de Lee Ufan, artiste globe-trotter dont les points de chute oscillent entre Paris, New York et Tokyo. Il voit le jour en 1936 dans une Corée alors sous contrôle japonais, et au fil d'une éducation protéiforme [poésie, peinture, philosophie, ...]. Lee Ufan n'aura de cesse de parler ses recherches aux abords de lointains rivages. Depuis sa première exposition à Tokyo en 1968 jusqu'à celle qui s'est tenue à la galerie Kamel Mennour en début d'année, le travail de Lee Ufan reste vertébré par des motifs obsessionnels, récurrents dans leur diversité, des installations mêlant des éléments issus du paysage à d'autres matières brutes façonnées par la main de l'homme. On pourrait trop rapidement y voir la marque déposée du minimaliste, mais ce serait oublier qu'Ufan est l'un des investigateurs du "Mono-Ha", mouvance qui explore notamment les relations entre artefacts et éléments naturels. Il n'est donc pas rare de voir, dans les installations de l'artiste, des rochers de différentes tailles et nuances s'articuler avec d'autres géométriques têtes de verre ou d'acier. Son atelier parisien reflète cette extrême simplicité et cette délicate modeste : de petites dimensions, ce "white cube" bien avant l'heure est bordé sur 3 de ses

Je suis venu à **PARIS**
un peu par hasard, mais
maintenant je considère que
C'EST UN POINT D'ANCRAGE
POUR MON TRAVAIL.

côtés par les toiles du maître. On n'en voit que leur structure intime, la face ordinairement cachée, mais leur nombre impressionne. Les gabarits diffèrent tous légèrement malgré leur apparente ressemblance, les brosses ponctuent la pièce, immaculées. Un petit pouce laisse deviner l'accès aux portes privatives de l'atelier. Lee Ufan nous fait assis autour de son bureau, unique meuble de l'espace. Il remplit en silence les fines tasses blanches d'un thé vert aux effluves riz grillé.

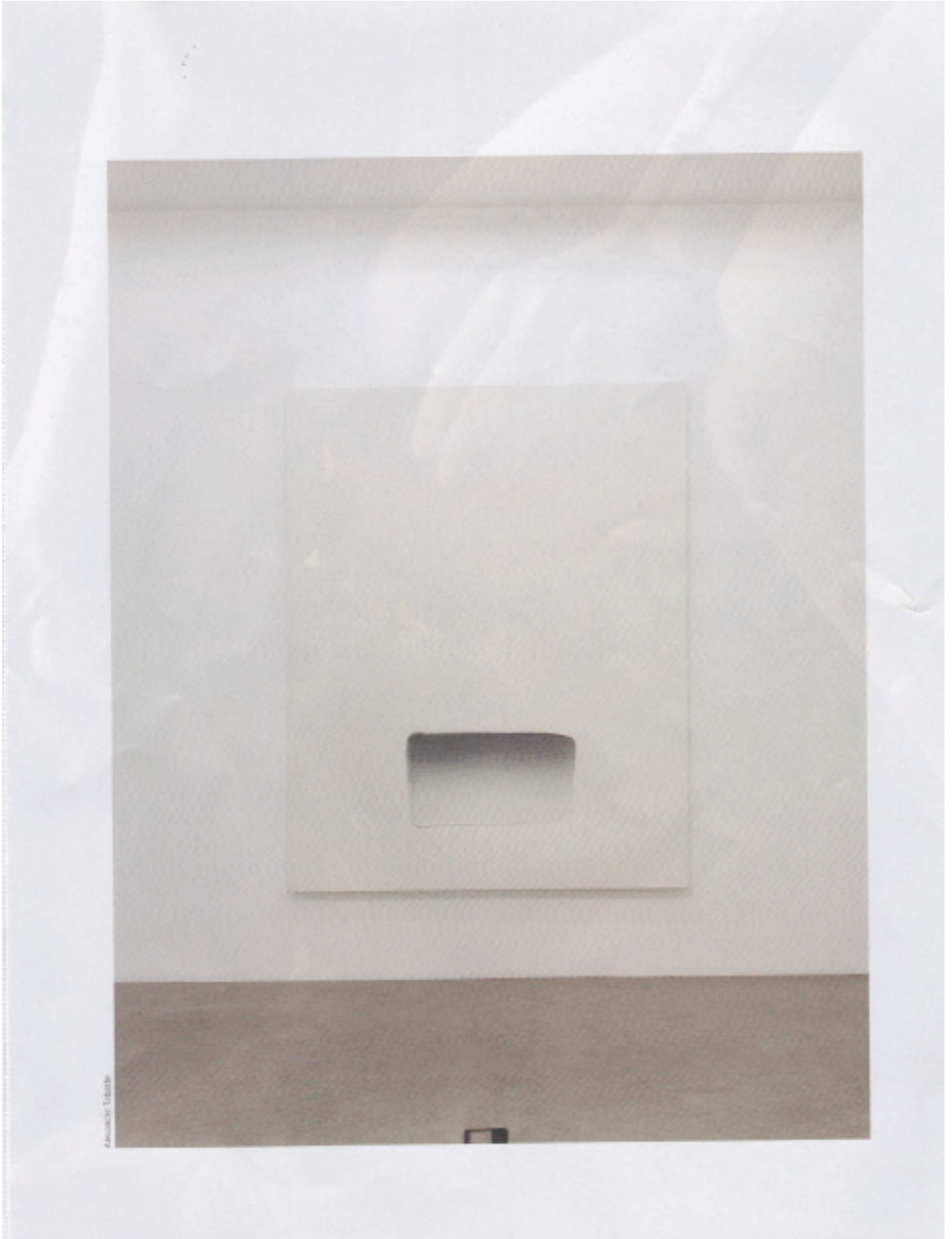
À gauche : Tokyo













Selon que vous vous trouviez au Japon, à New York ou bien à Paris, ces différentes implantations géographiques trouvent-elles écho dans votre travail ?

Lee Ufan

Bien entendu, mon travail change en fonction de l'endroit où je me trouve. Je suis né en Corée, puis je suis allé vivre au Japon, en Europe et aux États-Unis. Petit à petit, ma façon de vivre nomade m'a permis de différencier mon activité selon le lieu où je me situe.

Depuis quand travaillez-vous à Paris ?

Lee Ufan

Cela fait presque 20 ans. J'y suis venu la première fois en 1991 pour la biennale de Paris. Je connaissais Dominique Bazo du Centre Georges Pompidou avec qui nous avions des projets. Il m'a aidé à trouver cet atelier. Mais à l'époque, je travaillais surtout en Allemagne et je n'avais pas prévu

Lorsque je suis arrivé en France, j'étais seul, je ne comprenais pas la langue. Mais **CETTE SOLITUDE** et **CETTE AGRESSIVITÉ** dans l'atmosphère ont contribué à l'évolution de ma personnalité et de mon travail.

de m'installer ici. Je suis venu à Paris un peu par hasard, mais maintenant je considère que c'est un point d'ancrage pour mon travail. C'est la galerie Kamel Mennour qui le présente désormais à Paris. Auparavant j'ai travaillé avec plusieurs galeries, parmi lesquelles Eric Fabre, dont l'ancien espace est devenu la deuxième adresse de la galerie Kamel Mennour.

Développer son travail dans une ville comme Paris, relève-t-il de la lutte ?

Lee Ufan

En Asie, le climat est doux, tout comme les gens. J'ai vécu 57 ans au Japon et j'ai rencontré quelques difficultés administratives liées à ma nationalité. Lorsque je suis arrivé en France, j'étais seul, je ne comprenais pas la langue, j'avais une apparence physique différente. Mais cette solitude et cette agressivité dans l'atmosphère ont contribué à l'évolution de ma personnalité et de mon travail. Ces difficultés m'ont nourri en un certain sens. De plus, la ville est truffée de musées qui exposent aussi bien des œuvres classiques que contemporaines, et cela a également contribué à une progression. A Paris, on sent cette solitude, et de la distance entre les gens, surtout lorsque l'on est étranger. Cette solitude s'est montrée précieuse pour mon développement personnel. Ce n'est pas ce à quoi je m'attendais, mais le résultat s'est révélé très positif d'un point de vue artistique. A Paris, beaucoup d'artistes étrangers échangent ensemble, il est probable que cet isolement favorise ces collaborations. Si l'on se sent trop bien quelque part, on réfléchit certainement moins.

Dans quelle mesure l'espace de votre atelier influe-t-il sur l'évolution de votre travail ?

Lee Ufan

Ce qui importe pour moi n'est pas forcément l'atelier mais plutôt l'espace d'exposition. Je regarde beaucoup l'endroit où aura lieu l'exposition. J'ai une activité préparatoire dans mon atelier, mais je réalise in situ le travail qui sera montré. L'espace d'exposition est donc déterminant dans la façon dont je travaille. C'est pourquoi une même œuvre n'aura pas le même aspect visuel d'un endroit à un autre car j'y adapte chacune de mes œuvres en fonction.

Je suis très admiratif du travail de l'architecte japonais Tadao Ando, qui a notamment construit le musée de Naoshima au sein

duquel un pavillon vous est dédié. Vous sentez-vous proche de son travail, de sa palette de matériaux et de sa relation à la nature ?

Lee Ufan

Tadao Ando est un ami que je connais depuis 30 ans. Au début du projet du musée de Naoshima, je ne souhaitais pas qu'il me soit uniquement dédié. Tadao Ando m'a proposé de réfléchir ensemble à l'espace. J'ai donc imaginé une grotte, un espace souterrain comme une tombe ou une sorte d'utérus. L'idée de départ était d'entrer dans un espace sombre et de progresser vers la lumière, et en sortant de ce lieu obscur, on peut envisager la vie autrement. Ando a bien compris mon idée et m'a proposé une architecture faite de béton. Bien que j'aie toujours mon mot à dire sur l'architecture, nous n'avons pas eu besoin de beaucoup parler pour nous comprendre.

J'ai une activité préparatoire dans mon atelier, mais
JE RÉALISE IN SITU LE TRAVAIL
QUI SERA MONTRE. L'espace d'exposition est donc déterminant dans la façon dont je travaille.

J'ai eu l'occasion de découvrir un certain nombre de jardins zen, notamment à Kyoto. En tant qu'espace physique ou mental, le jardin japonais est-il une référence importante dans votre travail ?

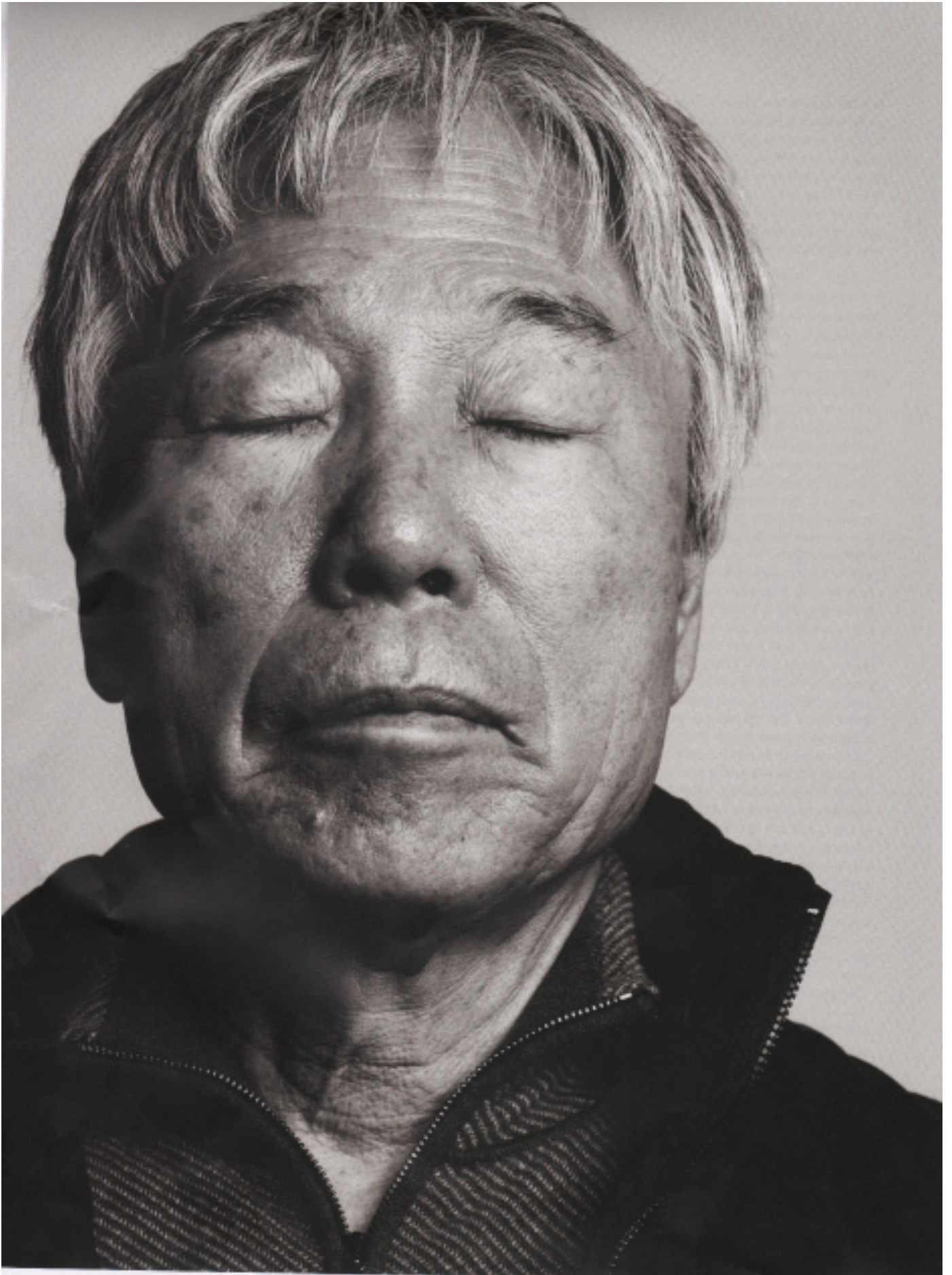
Lee Ufan

C'est une question que l'on me pose régulièrement, mais je ne suis pas influencé par l'esprit zen. Cependant étant né dans une culture asiatique, il est possible que j'ai été influencé de façon inconsciente. Utiliser des pierres ou des galets c'est quelque chose d'inscrit dans la vie quotidienne en Asie, cela n'appartient pas qu'au jardin zen. Dans le monde de l'art, introduire un élément quotidien dans un contexte qui ne l'est pas devient intéressant. Notre mode de vie actuel est fondé sur des échanges de plus en plus rapides, sur la vitesse, les réseaux. La pierre propose une permanence et une relation au temps différents. Cette année, vous êtes l'artiste invité à s'installer à Versailles, comment envisagez-vous le dialogue avec les jardins dessinés par Le Nôtre et le faste architectural à la française, qui semblent à l'espectre opposé de votre œuvre ?

Lee Ufan

Mon travail sera essentiellement visible dans les jardins, suite aux débats interrogeant la légitimité d'œuvres contemporaines dans l'espace du château de Versailles. Les jardins de Le Nôtre sont extrêmement dessinés et historiques. Ils ont déjà une sorte d'équilibre parfait et ce type de jardin n'existe pas en Asie. On ne peut donc ni le rationaliser, ni le détruire. J'imagine quelque chose de neutre qui permette de réinterpréter l'espace environnant. Je veux montrer un espace préexistant sous un nouveau jour, grâce à des pierres, des feuilles d'acier. Mon intervention permettra de regarder l'espace des jardins du château de Versailles différemment.

Les espaces du Domaine de Versailles du 17 au 22 novembre
Galerie Karim Mermoz - 47 rue Saint-André des arts et 6 rue du Port de Lodi, 75006 Paris
www.karimermoz.com





Paints

Lee Ufan

Wynn Morawetz / November 6, 2012 / January 26, 2014

LEE UFAN'S *Two Works* at the gallery occupies both of its spaces. The *Two Works*—*Blue-Green* and *Orange*—are two of the artist's most recent canvases from the "Correspondence" series, 2008-13. Though *Two Works* is made, the blankness of the canvases are left blank. Each features an iteration of the artist's signature motif: the thin, layered, translucent washes of color that have defined Ufan's work since his "Correspondence" paintings began in 1991. Most of Ufan's work is made with natural pigments, and he uses a variety of materials: Lee works on both natural mineral pigments and synthetic pigments. He has also explored other media: for four artists, the gray canvas is a subtle richness of blue, green, and yellow. In the most densely worked passages at the bottom edge of the stripes, the paint forms a thick crust within the layers of mineral pigment: a mineral shell in miniature.

Lee Ufan
Two Works
 2012
 Acrylic
 pigment,
 44 x 60 in.

The monumental simplicity of these works reflects Ufan's sensitive wit and his concept of the "art of accumulation." This encounter plays out in the negotiation between formal control and the unpredictable nature of the mineral, and is documented by the artist's original or gesture and its subsequent extraction.

For the more ambitious installation at the Fine du Point de Lodi, *Two Works*—*Orange*, 2012, the artist covers two canvases on the floor with washes of irregularly sanded sand, so that only the painted stripes are seen. The works sit on a surface of pale gravel interspersed by three large granite rocks. Evoking the Zen garden, the work approaches pseudo-spiritual intent: how the artist's subtle layer-by-layer structural assemblage. Lee has previously discussed the shamanic connection attached to the artist's work: from his Korean education, a system that "burns" painting under sand comes particularly close to repeating "taken together, the 'Daejoseon,' despite their beauty, begin to look like paintings that would never be lost, a quiet, philosophical realism—artistic but on itself." —Matthew McLean

PHOTOGRAPHY: JAMES W. HARRIS



LEE UFAN

La peinture a encore un devenir

L'artiste coréen sera, après Penone, l'invité d'honneur du château de Versailles en 2014. En exclusivité, l'homme parle de son œuvre.

PROPOS RECUEILLIS PAR PHILIPPE PIGUET

1936
Néissance à Haman-gu en Corée du Sud

1956
L'installation au Japon après interruption de ses études à Séoul

1967
Il travaille au sein d'un groupe d'artistes nommé Mono-ha, « l'accident des formes », par la critique et reçoit un prix pour son essai From Object to Being

1977
Professeur invité à l'École des Beaux-Arts de Paris

2013
Exposition monographique en Arles

Lee Ufan développe depuis plus de quarante ans une œuvre d'une très grande simplicité formelle. Ses installations de pierres et de plaques de fer, selon un principe d'intégration au lieu où il intervient, partagent avec ses peintures faites de simples empreintes de plumes la tentative d'un être au monde tout à la fois poétique et métaphysique. Comme il en était de sa dernière exposition chez Kamel Mennour, à l'automne dernier, chacune de ses manifestations se donne à vivre comme une invitation à la rencontre et à la méditation.

L'ŒIL. En 1968, vous participez activement au Japon à la création du groupe d'art contemporain Mono-ha.

Qu'est-ce qui vous y a conduit ?

LEEUFAN Quand Mono-ha a été créé, en 1968, il s'est agi de rassembler un certain nombre d'artistes qui étaient alors désireux d'agir ensemble parce qu'ils étaient

conscients de la nécessité de cette communauté. Mono-ha, c'était d'abord et avant tout la réunion de différentes individualités dont les caractères et les démarches artistiques étaient assez différents.

Un rassemblement dont vous passez pour être le leader intellectuel...

J'étais alors le plus âgé des artistes et j'avais déjà à mon actif quelques publications théoriques sur lesquelles ce rassemblement s'est appuyé.

Quel était donc le fondement théorique de votre pensée ?

1968 est une année très agitée dans le monde. Comme l'Europe ou les États-Unis, le Japon a été touché par cette vague de remise en question générale qui a interrogé le monde de la création dans ses valeurs et ses critères. Nous nous sommes aperçu que nous partagions beaucoup d'idées avec les artistes occidentaux, à la différence près qu'elles étaient à l'image de notre identité culturelle. Notre souhait a alors été de rencontrer et d'échanger avec eux afin d'élaborer une posture qui nous soit propre, entre la modernité occidentale adossée à l'évolution des techniques et notre culture forte d'une pensée philosophique dans notre rapport au monde.

Quelle connaissance aviez-vous personnellement de l'art occidental quand vous avez commencé à travailler ?

S'il y a quelques similitudes entre l'art minimal ou l'arte povera et ma propre démarche, il y a toutefois de grandes différences théoriques. L'arte povera trouve ses références dans l'histoire de l'art alors que mon esthétique, tout comme celle de Mono-ha, relève bien plus d'une posture naturelle et phénoménologique.

À propos de vos installations de pierres et de plaques de fer, vous distinguez la nature sauvage

- les pierres - et la nature apprivoisée - les plaques métalliques. Entre ces deux concepts, où est la place de l'art ?

C'est dans cet entre-deux que je trouve la possibilité d'une motivation, d'une inspiration. Il faut osciller de l'une à l'autre. Ma position est claire : je recherche toujours le juste milieu. Une plaque de fer placée entre des pierres fonctionne comme un pont ; par sa neutralité, elle ouvre le passage vers la nature. L'œuvre devient un lieu de méditation entre l'intérieur et l'extérieur.

Vous cultivez en permanence l'idée d'une dualité, voire d'une ambiguïté. Vous êtes d'ailleurs tout à la fois peintre et sculpteur. Aucun de ces deux modes ne vous paraît donc suffisant ?

J'ai besoin des deux parce que si la peinture me permet d'exprimer ce qui relève de l'intériorité d'un ressenti, j'emploie la



■ sculpture à faire voir l'extériorité des choses, ce qui existe dans un au-delà. En fait, j'aurais aimé faire tout en même temps peinture, sculpture et architecture, comme les artistes de la Renaissance, parce qu'on ne peut pas penser l'art séparé du visuel.

Je me sens isolé par rapport aux artistes qui font cas des technologies

1. Lee Ufan, *La Peinture nouvelle...*, 2013, sable, pierre, huile et pigments minéraux sur toile, vue de l'exposition « Lee Ufan », Galerie Karim Hennot, Paris
© Photo Fabrice Soixas, courtesy de l'artiste et Karim Hennot, Paris

2. Lee Ufan, *Dialogue*, 2013, aCRYLIQUE sur toile, 102 x 100 cm, vue de l'exposition « Lee Ufan », Galerie Karim Hennot, Paris
© Photo Fabrice Soixas, courtesy de l'artiste et Karim Hennot, Paris

Que vous fassiez de la peinture ou de la sculpture, vous faites usage d'une économie de moyens. À quoi cela correspond-il ?

C'est tout autant une économie de moyens qu'une économie de gestes et cela pose la question de l'expressivité dans l'art. Si cette économie d'elle peut être perçue comme une réplique à la production de masse, ma démarche repose avant tout sur le concept que Michel Foucault développe dans *Les Mots et les Choses* selon lequel il y a quelque chose d'inexplicable entre celles-ci et ceux-là. Mon travail est une tentative d'exprimer cet inexplicable. Ce n'est pas vraiment dicible car il s'agit d'aller à la rencontre de quelque chose qui n'est pas encore mais qui peut advenir.

Quelque chose d'une présence... ?
Plutôt d'une vibration. Dans l'art occidental, en général, ce sont surtout des réponses que les artistes apportent. Ce que j'essaie de faire, pour ma part, c'est

de trouver le juste milieu entre la réponse et la question. À partir de cette ambiguïté-là, je cherche à transmettre quelque chose d'une vibration.

Comment vous situez-vous dans ce monde qui ne cesse d'aller toujours plus vite et qui se gargarise en permanence de nouveautés techniques ?

Nous vivons une époque de grande confusion qui est due à l'essor considérable des technologies. Aussi, je me sens quelque peu isolé par rapport aux artistes contemporains qui en font cas et qui les sollicitent dans leurs œuvres et cela d'autant plus que je cherche à montrer dans mon travail l'importance du corps. Le corps est le vecteur essentiel de mon art.

La question du corps sous-tend celle du rapport à l'espace et au temps. Qu'en est-il dans votre démarche ?

Pour moi, l'espace signifie l'infini, il est le lieu ontologique d'une relation. Le temps et l'espace sont indissociables. Le bouddhisme nous enseigne que l'être est possible parce qu'il y a le non-être et que l'apparition coexiste avec la disparition. Face à mes œuvres, j'attends que le spectateur voie simultanément ces deux aspects. Les gens qui ressentent la vibration que j'essaie de mettre en place dans mon œuvre me demandent souvent s'il y a une relation entre mon travail et le

sacré, voire si je suis religieux. Cela n'est pas important car ce qui compte, ce n'est pas moi en tant qu'artiste mais ce que l'œuvre met en place de l'opportunité d'un au-delà.

Adhères-vous à la formule de Paul Klee affirmant que « l'art rend visible », donc que votre quête est celle d'une révélation ?

Seulement dans le sens où ce n'est pas l'invisible qui détermine ma démarche artistique et où j'essaie de mettre des choses en ordre sans que cela soit ostensible. La question qui se pose est alors : « Qu'est-ce qui s'est passé ? », et c'est à partir de cette opportunité que les gens voient quelque chose qui se trouve dans l'au-delà de l'œuvre.

Quand vous intervenez dans un espace, est-ce le lieu lui-même qui inspire votre travail ou adaptez-vous votre pensée au contexte ?

C'est une question difficile. Quand je place une pierre dans un espace, je cherche à donner l'impression qu'elle est là comme en un endroit naturel, qu'elle a trouvé elle-même sa place. Je cherche à ce qu'on ait le sentiment que cette pierre ne pouvait pas être ailleurs.

Et pourtant la pierre a été rapportée... Qu'est-ce qui décide, au moment où vous la choisissez, que c'est la bonne pierre ?

Ce qui en décide n'est pas au moment où

LA MONOGRAPHIE INCONTOURNABLE

En écho à la rigueur et à l'élégance du travail de Lee Ufan, voici une monographie – la première en français – très complète et très enrichissante sur son œuvre. Elle retrace le parcours tant du destin d'un homme, entre son enfance et la quête d'une universalité, que de l'œuvre d'un artiste, poète, philosophe et théoricien. Une œuvre construite sur l'économie du geste » (Michel Esrici) dont la « rencontre » (Satoshi Uki) vaut bien plus que sa connaissance. Une œuvre qui indique une voie, un chemin de pensée.



je la sélectionne dans la nature mais le processus suivant lequel la pierre va s'harmoniser avec les autres éléments du lieu où je vais la placer. La pierre est le représentant et non le symbole de la nature. Il faut que je la laisse s'habituer au lieu d'exposition, que je sente que la pierre y est dans une plénitude. Cela prend toujours du temps, puis arrive le moment où elle trouve sa place.

Cette question de l'harmonie relève-t-elle de la volonté de mettre de l'ordre dans le désordre du monde ?

Peut-être, la nature n'est pas en désordre. Je me distingue en cela de la pensée de Rousseau qui considère que la nature est chaos et qu'il conviendrait d'y mettre de l'ordre soit par le langage, soit par le biais des relations sociales. Ce ne sont pas les notions d'ordre et de désordre qui m'intéressent mais bien plus celles d'organique et de non organique. Quand j'emprunte une pierre à la nature pour la placer dans le lieu où j'interviens, je cherche toujours à la mettre dans un rapport encore plus organique que celui dans lequel je l'ai trouvée. Tout réside en fait dans un jeu d'interaction entre l'objet qu'est la pierre et le lieu où elle prend place. Ce qui m'intéresse, c'est d'étudier la relation topologique entre le lieu et l'objet. Si, après l'exposition, l'œuvre n'est pas vendue, je restitue la pierre au lieu où je l'ai prise.

Par rapport à la peinture, vos toiles sont le fruit d'un geste qui se donne à voir sous la forme d'une seule empreinte, manifeste du rapport matériel entre la peinture et la toile. Cela procède-t-il de la volonté de jouer du vide et du plein ?

Dans le jeu de réciprocité qui existe entre la toile et moi, on peut dire qu'il y a d'une relation entre le vide et le plein, mais je n'en ai pas le contrôle. La toile, tout comme le mur sur lequel elle est accrochée sont des données autonomes. Ce qui n'est pas peint sur la toile ou sur le mur confère à la situation une vibration. Le geste de peindre ne m'appartient pas entièrement puisqu'il est aussi le fait de la toile. Il est donc double, ambivalent, au sens où Merleau-Ponty parle de l'ambivalence de l'action. Peindre, c'est l'opportunité de donner vie à cette vibration.

D'aucuns considèrent que la peinture est un mode d'expression obsolète. Qu'est-ce qui vous fait penser le contraire ?
Quand j'ai commencé à travailler, j'ai moi aussi d'abord pensé que la peinture était finie, sinon qu'elle approchait de sa fin. Par la suite, j'ai découvert les œuvres d'artistes comme Barnett Newman ou Yves Klein et cela m'a ouvert les yeux. J'ai compris que cela était faux et que la pein-

*Pourquoi suis-je artiste ?
Je me pose à moi-même la question.*

ture était pleine de ressources, qu'elle avait encore un devenir et que l'on pouvait toujours créer quelque chose de nouveau. Peinture et sculpture sont pour moi deux disciplines parfaitement complémentaires.

Pourquoi faites-vous de l'art ?

Je me pose à moi-même la question. Je me la suis toujours posée tout au long de ma carrière. Cela me donne de l'énergie, l'envie de continuer, de vouloir aller jusqu'au bout. En fait, ce n'est ni la réponse ni la question qui comptent mais cela me donne une sorte de pulsion. Question d'ambivalence, toujours !

Qu'est-ce donc que le regardeur peut attendre de votre travail ?

Silence... long silence... Une rencontre. La simple mais essentielle occasion d'une rencontre. —



« Lee Ufan »,
textes de Michel Enrie
et Setsu Uke,
entretien avec
Lee Ufan, Actes Sud,
2013, p. 65-6





Demiers
Jours

Lee Ufan, Relatum, Le Repos de la Transparence, 2013
Acier, verre, pierres — Dimensions variables — Vue de l'installation,
Paris, Musée de la Chasse et de la Nature
Courtesy of Lee Ufan & Galerie Kamel Mennour, Paris. Photo :
Fabrice Seixas

Lee Ufan Relatum, Le repos de la transparence

Encore 3 jours : 25 juin 2013 → 26 janvier 2014

La cour de l'hôtel de Mongelas accueille une installation de Lee Ufan *Relatum — Le Repos de la transparence*, dialogue entre les éléments issus de la nature et ceux nés de l'industrie des hommes.

Cet exercice de résonance est à l'image de la recherche entreprise par l'artiste coréen. Celle-ci consiste à mettre en relation l'opaque et le transparent, ce qui est fabriqué et ce qui ne l'est pas. Une rencontre « en sculpture » entre le « fait » et le « non-fait ».

Dans la tradition de l'hôtel particulier parisien, la cour d'honneur est un espace carrossable strictement minéral. La présence végétale est cantonnée à un jardin dont l'hôtel de Mongelas est malheureusement privé depuis bien longtemps. La proposition de Lee Ufan constitue une forme de jardin « zen », de paysage minéral et mental, un contrepoint méditatif à la stricte ordonnance des façades.

Lee Ufan est né en 1936 à Kyangnam (Corée du Sud). Il vit et travaille entre le Japon, l'Europe et les États-Unis.

L'exposition est proposée en partenariat avec la galerie Kamel Mennour.

L'oeil OUVERT
LE GRAND ENTRETIEN



L'oeil OUVERT
LEE UFAN

sculpture à faire voir l'extériorité des choses, ce qui existe dans un au-delà. En fait, j'aurais aimé faire tout en même temps peinture, sculpture et architecture, comme les artistes de la Renaissance, parce qu'on ne peut pas penser l'art séparé du visuel.



Je me sens isolé par rapport aux artistes qui font cas des technologies

1...
Lee Ufan, *La Peinture anonyme...*, 2013, sable, pierre, huile et pigments, installé sur table, vue de l'exposition « Lee Ufan », Galerie Karim Henner, Paris
© Photo: Fabrice Seixas, courtesy de l'artiste et Karim Henner Paris.

2...
Lee Ufan, *Dialogue*, 2013, sculpture sur table, 142 x 133 cm, vue de l'exposition « Lee Ufan », Galerie Karim Henner, Paris
© Photo: Fabrice Seixas, courtesy de l'artiste et Karim Henner Paris.

Que vous fasciez de la peinture ou de la sculpture, vous faites usage d'une économie de moyens.

À quoi cela correspond-il ?

C'est tout autant une économie de moyens qu'une économie de gestes et cela pose la question de l'expressivité dans l'art. Si cette économie d'elle peut être perçue comme une réplique à la production de masse, ma démarche repose avant tout sur le concept que Michel Foucault développe dans *Les Mots et les Choses* selon lequel il y a quelque chose d'inexplicable entre celles-ci et ceux-là. Mon travail est une tentative d'exprimer cet inexplicable. Ce n'est pas vraiment dicible car il s'agit d'aller à la rencontre de quelque chose qui n'est pas encore mais qui peut advenir.

Quelque chose d'une présence... ?

Plutôt d'une vibration. Dans l'art occidental, en général, ce sont surtout des réponses que les artistes apportent. Ce que j'essaie de faire, pour ma part, c'est

de trouver le juste milieu entre la réponse et la question. À partir de cette ambiguïté-là, je cherche à transmettre quelque chose d'une vibration.

Comment vous situez-vous dans ce monde qui ne cesse d'aller toujours plus vite et qui se gargarise en permanence de nouveautés techniques ?

Nous vivons une époque de grande confusion qui est due à l'essor considérable des technologies. Aussi, je me sens quelque peu isolé par rapport aux artistes contemporains qui en font cas et qui les soignent dans leurs œuvres et cela d'autant plus que je cherche à montrer dans mon travail l'importance du corps. Le corps est le vecteur essentiel de mon art.

La question du corps sous-tend celle du rapport à l'espace et au temps. Qu'en est-il dans votre démarche ?

Pour moi, l'espace signifie l'infini, il est le lieu ontologique d'une relation. Le temps et l'espace sont indissociables. Le bouddhisme nous enseigne que l'être est possible parce qu'il y a le non-être et que l'apparition coexiste avec la disparition. Face à mes œuvres, j'attends que le spectateur voie simultanément ces deux aspects. Les gens qui ressentent la vibration que j'essaie de mettre en place dans mon œuvre me demandent souvent s'il y a une relation entre mon travail et le

sacré, voire si je suis religieux. Cela n'est pas important car ce qui compte, ce n'est pas moi en tant qu'artiste mais ce que l'œuvre met en place de l'opportunité d'un au-delà.

Adhérez-vous à la formule de Paul Klee affirmant que « l'art rend visible », donc que votre quête est celle d'une révélation ?

Seulement dans le sens où ce n'est pas l'invisible qui détermine ma démarche artistique et où j'essaie de mettre des choses en ordre sans que cela soit ostentatoire. La question qui se pose est alors : « Qu'est-ce qui s'est passé ? », et c'est à partir de cette opportunité que les gens voient quelque chose qui se trouve dans l'au-delà de l'œuvre.

Quand vous intervenez dans un espace, est-ce le lieu lui-même qui inspire votre travail ou adaptez-vous votre pensée au contexte ?

C'est une question difficile. Quand je place une pierre dans un espace, je cherche à donner l'impression qu'elle est là comme en un endroit naturel, qu'elle a trouvé elle-même sa place. Je cherche à ce qu'on ait le sentiment que cette pierre ne pourrait pas être ailleurs.

Et pourtant la pierre a été rapportée... Qu'est-ce qui décide, au moment où vous la choisissez, que c'est la bonne pierre ?

Ce qui en décide n'est pas au moment où

LA MONOGRAPHIE INCONTOURNABLE

En écho à la rigueur et à l'élégance du travail de Lee Ufan, voici une monographie – la première en français – très complète et très enrichissante sur son œuvre. Elle retrace le parcours tant du destin d'un homme, entre son enfance et la quête d'une universalité, que de l'œuvre d'un artiste, poète, philosophe et théoricien. Une œuvre construite sur l'économie du geste » (Michel Esniri) dont la « rencontre » (Satoshi Uki) vaut bien plus que sa connaissance. Une œuvre qui indique une voie, un chemin de pensée.



LE GRAND ENTRETIEN

je la sélectionne dans la nature mais le processus suivant lequel la pierre va s'harmoniser avec les autres éléments du lieu où je vais la placer. La pierre est le représentant et non le symbole de la nature. Il faut que je la laisse s'habituer au lieu d'exposition, que je sente que la pierre y est dans une plénitude. Cela prend toujours du temps, puis arrive le moment où elle trouve sa place.

Cette question de l'harmonie relève-t-elle de la volonté de mettre de l'ordre dans le désordre du monde ?

Pour moi, la nature n'est pas en désordre. Je me distingue en cela de la pensée de Rousseau qui considère que la nature est chaos et qu'il conviendrait d'y mettre de l'ordre soit par le langage, soit par le biais des relations sociales. Ce ne sont pas les notions d'ordre et de désordre qui m'intéressent mais bien plus celles d'organique et de non organique. Quand j'emprunte une pierre à la nature pour la placer dans le lieu où j'interviens, je cherche toujours à la mettre dans un rapport encore plus organique que celui dans lequel je l'ai trouvée. Tout réside en fait dans un jeu d'interaction entre l'objet qu'est la pierre et le lieu où elle prend place. Ce qui m'intéresse, c'est d'étudier la relation topologique entre le lieu et l'objet. Si, après l'exposition, l'œuvre n'est pas vendue, je restitue la pierre au lieu où je l'ai prise.

Par rapport à la peinture, vos toiles sont le fruit d'un geste qui se donne à voir sous la forme d'une seule empreinte, manifeste du rapport matériel entre la peinture et la toile. Cela procède-t-il de la volonté de jouer du vide et du plein ?

Dans le jeu de réciprocité qui existe entre la toile et moi, on peut dire qu'il y va d'une relation entre le vide et le plein, mais je n'en ai pas le contrôle. La toile, tout comme le mur sur lequel elle est accrochée sont des données autonomes. Ce qui n'est pas point sur la toile ou sur le mur confère à la situation une vibration. Le geste de peindre ne m'appartient pas entièrement puisqu'il est aussi le fait de la toile. Il est donc double, ambivalent, au sens où Merleau-Ponty parle de l'ambivalence de l'action. Peindre, c'est l'opportunité de donner vie à cette vibration.

D'aucuns considèrent que la peinture est un mode d'expression obsolète. Qu'est-ce qui vous fait penser le contraire ?

Quand j'ai commencé à travailler, j'ai moi aussi d'abord pensé que la peinture était finie, sinon qu'elle approchait de sa fin. Par la suite, j'ai découvert les œuvres d'artistes comme Barnett Newman ou Yves Klein et cela m'a ouvert les yeux. J'ai compris que cela était faux et que la pein-

*Pourquoi suis-je artiste ?
Je me pose à
moi-même la question.*

ture était pleine de ressources, qu'elle avait encore un devenir et que l'on pouvait toujours créer quelque chose de nouveau. Peinture et sculpture sont pour moi deux disciplines parfaitement complémentaires.

Pourquoi faites-vous de l'art ?

Je me pose à moi-même la question. Je me la suis toujours posée tout au long de ma carrière. Cela me donne de l'énergie, l'envie de continuer, de vouloir aller jusqu'au bout. En fait, ce n'est ni la réponse ni la question qui comptent mais cela me donne une sorte de pulsion. Question d'ambivalence, toujours !

Qu'est-ce donc que le regardeur peut attendre de votre travail ?

(Silence... long silence...) Une rencontre. La simple mais essentielle occasion d'une rencontre.....



« Lee Ufan, 4
textes de Michel Enrie
et Sébastien Uke,
entretien avec
Lee Ufan, Actes Sud,
2011 p. 65-67 »



Baussoles elles & cetera

L'art de l'apaisement

Lee Ufan sera cette année l'artiste invité des jardins du château de Versailles. Loin des tumultes du monde, le maître coréen impose son inextinguible pouvoir de quiétude.

TEXTE Philippe Dague

Le mot beauté n'appartient plus au vocabulaire de l'art actuel. Il a trop servi. Il a été trop longtemps associé à l'antiquité gréco-romaine, au classicisme, à l'idéalisme, aux néo-classicismes de toutes sortes. Il ne peut en aucun cas convenir à des artistes qui se placent sous le signe de l'angoisse ou de la souffrance, à des créations saturées d'histoire contemporaine et de tragédie.

Pourquoi, dans ce cas, l'employer à propos de Lee Ufan ? Parce que les œuvres de l'artiste coréen ont cette propriété, exceptionnelle aujourd'hui, de se dégager du présent et du passé et d'appeler à une contemplation hors du temps. Ses formes sont épurées à l'extrême. Ses peintures, ce sont aujourd'hui quelques larges ponctuations colorées sur une toile blanche – une seule parfois. Leurs emplacements, leurs proportions par rapport à la toile, leur densité et les nuances suscitent des sensations nombreuses et variées, pour peu que l'on prenne le temps de les considérer un moment. Il faut s'arrêter, ne pas se presser, ne pas croire que l'on sait de quoi il s'agit, mais percevoir peu à peu l'équilibre qui s'établit entre les formes et le vide. Il fait éprouver une stabilité et une clarté comparables à celles que donne à ressentir une composition de Mondrian. Lee Ufan, comme Piet Mondrian et Barnett Newman, échappe au chaos du monde. À la surabondance de couleurs,

de mouvements et de bruits qui caractérisent celui-ci, il oppose lumière, immobilité et silence.

Ses sculptures, qui sont l'autre moitié de son œuvre, ont les mêmes pouvoirs. Elles se composent d'épaisses plaques de métal découpées en rectangles et de pierres. Celles-ci proviennent du lit des rivières ou des moraines des glaciers. Le froid, l'eau, le vent les ont érodées et polies jusqu'à ce que leurs lignes soient presque régulières, proches de la symétrie. Elles ont été sculptées par la nature avant que Lee Ufan ne les allie à des formes tout aussi régulières, créées par l'homme et son industrie. Dans les années 1960, l'artiste associait ses pierres tantôt au verre, que leur poids fendait, tantôt au coton, aussi léger et changeant de forme que les monolithes sont lourds et immuables. Ce n'était pas pour les opposer mais, à l'inverse, pour qu'une entente s'établisse entre les matériaux, au-delà de leurs différences apparemment inconciliables.

Lee Ufan vivant au Japon, ses sculptures sont souvent rapprochées des jardins zen, minéraux et parfaits. La relation est en effet visible et l'on pourrait dire de lui qu'il renouvelle et garde vivante une certaine conception philosophique de l'art qui, au lieu de le plonger dans son époque, l'en dégage et le tient à l'écart. Le mot beauté convient alors – la beauté abstraite de l'équilibre. ▀

LEE UFAN À VERSAILLES Du 17.06 au 2.11.
Entrée par la cour d'honneur du château.
Jardins ouverts tous les jours de 10-20h30.
www.chateauversailles.fr



Diskone, 2015.



© Museum of Modern Art / MoMA Press

Boissacres elles & eux



La peinture éternelle... installation (sable, pierre, bois) et pigments existants sur toile) conçue pour la galerie Kamel Murnour, 2013.

La peinture éternelle... installation (sable, pierre, huile et pigments existants sur toile) créée pour la galerie Kamel Murnour, 2013.

Marking serenity

Lee Ufan is this year's guest artist at the Château de Versailles gardens. An inexhaustible power of calm.

The word "beauty" is no longer part of the jargon of contemporary art, having served too many purposes—too long associated with Greco-Roman classicism, idealism, neo-classicism of all kinds. It definitely is not suitable for artists who express their angst or suffering in their work, nor for creations steeped in tragedy or contemporary history.

So why use it when describing Lee Ufan? Because the Korean artist's works have the rare ability to step outside present and past and trigger a kind of timeless contemplation. His forms are minimalist to an extreme. His current paintings feature a few colorful marks on a white canvas backdrop; sometimes there is only one. The positioning of the marks and their proportion vis-à-vis the canvas, as well as their density and various nuances, provoke a great variety of sensations—provided that the viewer takes enough time to observe them. You have to pause, slow down, sweep aside any

preconceived ideas about what it's all about, and gradually perceive the balance between the shapes and empty space. It's the same kind of stability and clarity you experience as when looking at a Mondrian composition. Lee Ufan, like Piet Mondrian and Barnett Newman, is not bound by the chaos of the world. In contrast to its overabundance of color, movement and noise, Lee Ufan offers light, stillness and silence.

His sculptures, which represent the other half of his body of work, have a similar kind of power. They feature thick metal rectangular plates, and stones found in riverbeds or taken from glacier deposits. The stones have been eroded and polished by the cold, water and wind, making them smooth, nearly symmetrical. They were sculpted by nature before Lee Ufan incorporated them into other nearly regular forms, this time man-made or industrial in nature.

In the 1960s, the artist sometimes paired the stones with glass, cracked by their weight, and sometimes paired them with cotton, as lightweight and shape-shifting as the monoliths were heavy and immutable. It was not about opposition, but, conversely, about fostering a balance, about going beyond their seemingly irreconcilable differences.

Lee Ufan lives in Japan. His sculptures are often compared to Zen gardens, mineral-like and perfect. The parallel is indeed there; one could say that he renews and keeps alive a certain philosophical conception of art that, instead of engulfing him ever deeper in his era, allows him to step outside of it, to keep it at arm's length. The word beauty is an apt one, then: it is the abstract beauty of perfect balance. ▀



Relation-Sublime, installation avec pierre et toile, 2006.

Relation-Sublime, installation with stone and canvas, 2006.

* Courtesy Lee Ufan and Kamel Murnour, Paris, Photo: Frédéric Schmitt



LEE UFAN

L'art de la rencontre

L'œuvre de Lee Ufan célébrée dans le monde entier est presque trop belle, trop pure, trop... ! On a admiré son exposition cet été en Arles à l'occasion de la parution aux éditions Actes Sud de la première monographie en français consacrée à l'artiste coréen. On s'enchant encore et toujours devant tant de simplicité où jouent en permanence l'équilibre et la déséquilibre, le vol ou la chute. Comme dans l'impermanence. Dans l'immanence. Ici, juste le presque rien qui évoque le presque tout. Juste avec de la pierre, le fer ou le verre, juste avec un faisceau d'ombre ou de lumière, juste... Les murmures de l'imperceptible... offerts par ce philosophe qui un jour a constaté que le signe artistique a plus de présence et d'efficacité que le texte "par la vitesse de sa diffusion et l'impression qu'il laisse dans la mémoire collective". Pour l'exploration de la condition humaine.

Lee Ufan, galerie Kamel Mennour, 47, rue Saint-André des arts et 6, rue du Pont de Lodi, 75006 Paris. Tél. : +33 (0)1 56 24 03 63. Jusqu'au 21 décembre 2013. L'installation *Relatum*, le repos de la transparence est présentée au Musée de la Chasse et de la Nature à Paris jusqu'au 26 janvier.

Lee Ufan,

D'une grande pureté, l'œuvre minimaliste du Coréen Lee Ufan (né en 1936) embrasse les champs de l'écriture, de la peinture et de la sculpture. Après une double exposition à Arles cet été, il investit à Paris la galerie Kamel Mennour jusqu'au 21 décembre et le musée de la Chasse et de la Nature jusqu'au 26 janvier.

TEXTE GUILLAUME MOREL

Une pierre, une plaque d'acier, parfois du coton ou une corde. C'est peu, c'est presque rien. Mais c'est Tout. Épurées à l'extrême, les installations, les « pièces sculpturales » de Lee Ufan sont une invitation à la sérénité, à la réflexion. À l'instar de ses peintures, tout aussi minimalistes. Celles-ci associent en de vastes compositions la colle, l'huile et les pigments naturels dans une palette de couleurs restreinte, qui saturent l'espace (*With Winds*, dans les années 1980) ou l'animent avec parcimonie de quelques touches répétées, comme dans les séries *Correspondance*, initiée à partir de 1990, ou *Dialogue*, développée depuis 2007.

Lee Ufan a grandi dans un petit village de montagne du sud de la Corée, où les traditions ancestrales étaient fortement ancrées. À l'âge de 5 ou 6 ans, il fréquentait une école confucéenne. « On y enseignait le Xiao-xue, une méthode répétitive qui consiste, dans mes souvenirs, à scander une même phrase en chœur avec les autres enfants. Au cours de cette période, un intellectuel nommé Dong-cho a commencé à venir à la maison, et pendant au moins dix ans j'ai étudié les songes et la poésie. (...) Il m'enseigne également le dessin et la calligraphie, non pour que je devienne artiste, mais pour que j'acquière un moyen d'appréhender

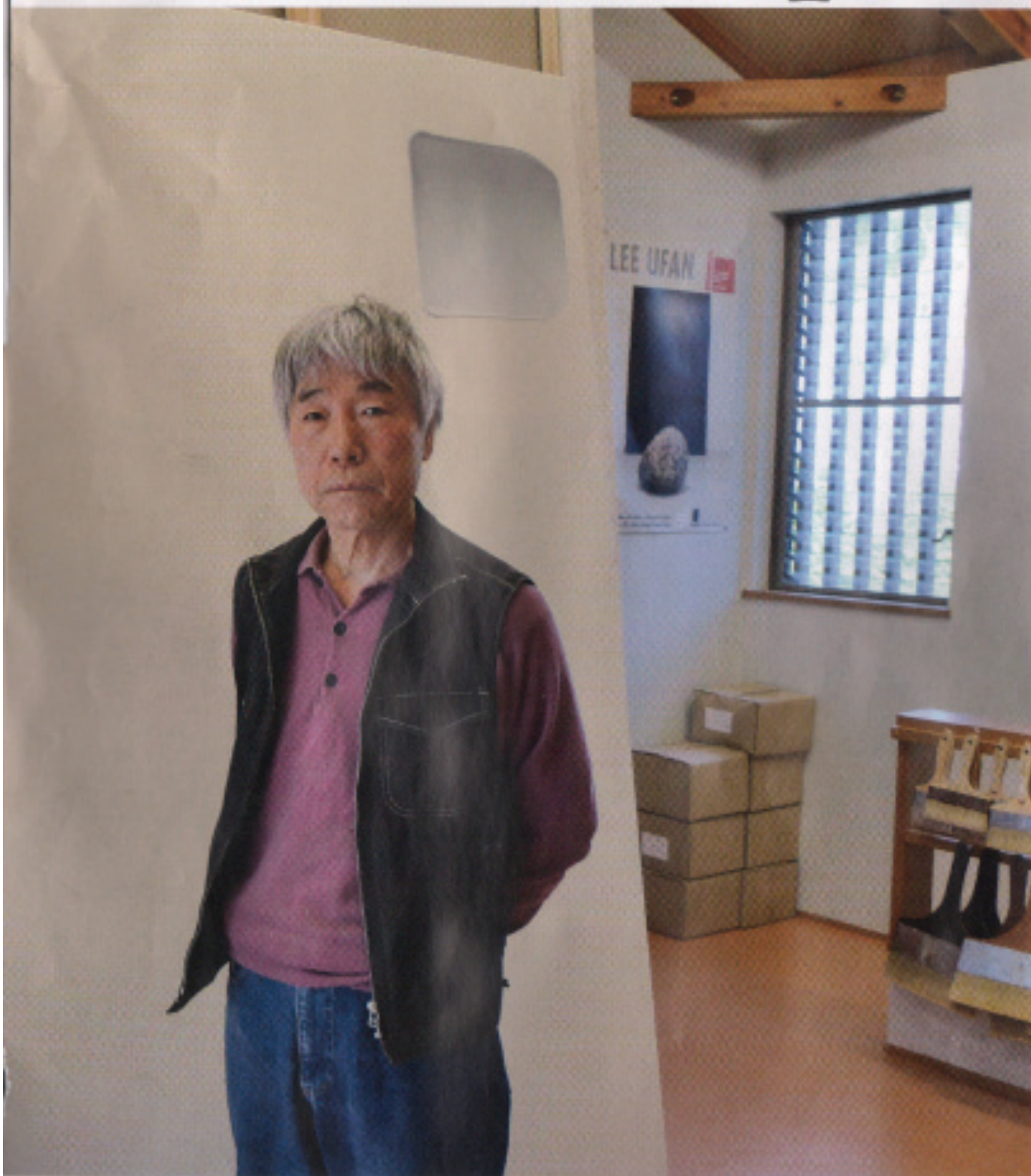


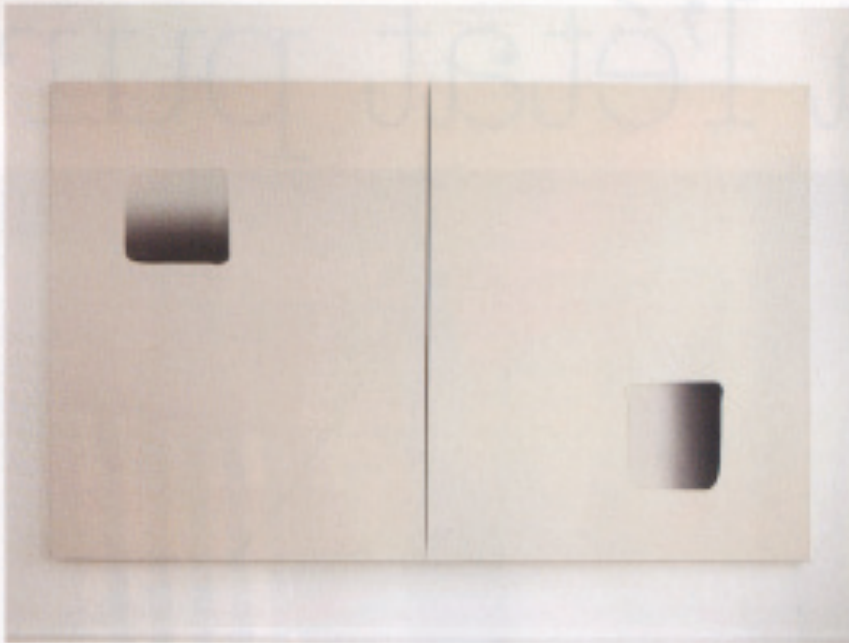
DÉCEMBRE 2013 CONNAISSANCE DES ARTS



En contre: Lee Ufan dans un de ses deux petits ateliers à Lee Ufan.
À gauche: vue de l'installation *Relatum, Le Repos de la Transparence*, 2013, au musée de la Chasse et de la Nature, acier, verre et pierre, dimensions variables (Lee Ufan / Musée de la Chasse et de la Nature / Kamel Mennour / Paris).

l'art à l'état pur





Ci-contre: *Dialogue*, 2012, huile et pigments minéraux sur toiles, 227 x 364 cm
 SOLEE UFAN, ©FRÉDÉRIC SERRES, COURTESY GALERIE KAMEL MENNOUR, PARIS/L
 En bas: vue du musée Lee Ufan situé sur l'île de Naoshima, inauguré en 2010 (©TODASU YAMAMOTO).
 Page de droite: le musée a été dessiné par Tadao Ando. L'architecture fait écho à la sobriété et à la pureté de l'œuvre de l'artiste. Il est situé au milieu de la nature, entre les montagnes et la mer (©TODASU YAMAMOTO).



écoute de la musique, en particulier Bach et Debussy. » *Ma peinture nécessite à la fois de la concentration et de l'excitation. Je m'y mets souvent après ma promenade quotidienne du matin. Je prends un thé qui me rafraîchit l'esprit et la mémoire. Je suis détendu, et mon corps est prêt »,* explique-t-il. En ce qui concerne la sculpture, il préfère s'y adonner en fin de journée. Il se relaxe en réalisant ses esquisses, dessine ce qu'il a en tête et prépare des maquettes en papiers découpés. « *C'est un vrai moment de plaisir pour moi »,* ajoute-t-il.

Reconnu sur la scène internationale, Lee Ufan est très sollicité, mais il travaille à son rythme. On l'a vu cet été à Arles, à l'occasion de l'exposition « *Dissonance* », organisée à la chapelle Saint-Laurent, et d'une série de sept installations en pierre et en acier qui étaient présentées dans les Ateliers SNCF. Par ailleurs, nombre de ses œuvres sont exposées en permanence au Japon, dans un musée qui lui est entièrement dédié sur l'île de Naoshima, inauguré en 2010. Dessiné par Tadao Ando – son alter-ego dans le champs de l'architecture –, le bâtiment idéalement situé au milieu de la nature, entre les montagnes et la mer, fait directement écho aux créations de l'artiste par la sobriété de ses lignes et la beauté épurée de ses volumes.

Pour les deux espaces de la galerie Kamel Mennour, Lee Ufan a choisi de présenter quatre ou cinq tableaux sélectionnés parmi les plus récents, ainsi qu'une installation

l'univers », explique Lee Ufan dans un entretien avec Michel Enrici, publié dans une monographie parue chez Actes Sud. Après avoir effectué une partie de sa scolarité à Séoul, le jeune homme est parti étudier la philosophie à l'université Nihon, au Japon, où il recevra un prix pour son essai *De l'objet à l'être*. En 1969, il est devenu le leader et le théoricien du mouvement *Mono-Ha* (l'école des choses), qui va le conduire à débiter une carrière artistique de peintre et

de sculpteur, sans pour autant renoncer à sa passion pour la lecture des textes anciens, ni à son goût pour l'écriture et la poésie.

Concentration et excitation

Aujourd'hui, Lee Ufan vit entre Kamakura, au Japon, et Paris, partageant son temps entre ses deux petits ateliers, où il se sent bien pour travailler. Avant de se mettre à l'œuvre, l'artiste a ses petites habitudes. Il fait quelques exercices de respiration et

inédite qui associe la pierre et la peinture. Pour chaque exposition, l'espace revêt beaucoup d'importance à ses yeux. Une œuvre est choisie ou conçue pour le lieu qui l'accueille, en adéquation avec ses volumes, sa lumière. En témoigne, actuellement, la belle installation en pierre, en verre et en acier issue de la série *Relatus*, qu'il a choisi de montrer dans la cour intérieure du musée de la Chasse et de la Nature, à Paris.

Un monde immatériel

Toutes les recherches de Lee Ufan tendent vers l'idée d'un infini, la construction d'un monde spirituel et abstrait, par définition immatériel et inaccessible. Un monde universel ouvert sur la beauté et le rêve, où l'être



humain et la nature seraient en parfaite osmose. Un monde, aussi, où l'artiste s'efface. Ses pièces sculpturales ne portent pas l'empreinte de sa main. Le geste a disparu. Il demeure en peinture, mais réduit à l'essentiel, à des lignes et des points tracés au pinceau. Ses compositions, envisagées par séries et basées sur un principe systématique de répétition, découlent directement de l'enseignement prodigué par Dongcho, le maître à penser de son enfance. « Il m'enseigna la fermeté qui permet d'appuyer le pinceau sur un point désigné pour lui faire ensuite tracer une ligne. Selon certains préceptes métaphysiques, l'univers commence et se termine par le point – la variété des êtres et des phénomènes n'étant qu'une variation



CONNAISSANCE DES ARTS DÉCEMBRE 2013

GALERIE KAMEL MENNOUR



Lee Ufan. *La peinture ensevelie...*, 2013. Installation : sable, pierre, huile et pigments minéraux sur toile. Dimensions variables.

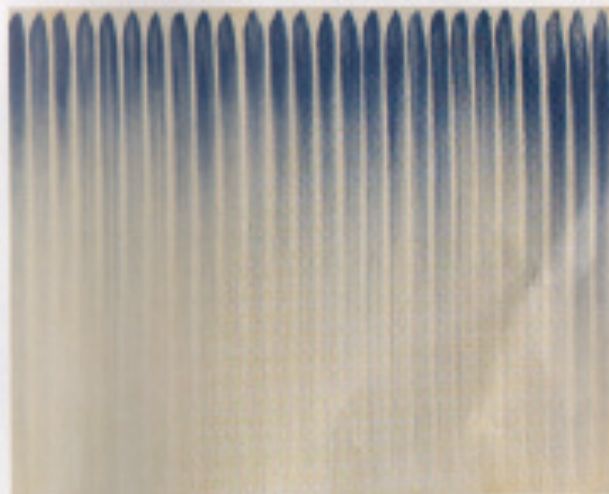
© LEE UFAN PHOTO FABRICE SERVAS - COURTESY THE ARTIST AND KAMEL MENNOUR, PARIS.

LEE UFAN : OUVRIR LA PORTE DE L'INFINI DU MONDE

L'artiste d'origine coréenne cherche à transporter le spectateur vers l'indicible, dans l'intimité de soi et des autres, de l'univers tout entier. La démarche de Lee Ufan est aussi importante que la réalisation finale.

Je voudrais ouvrir la porte de l'infini du monde... » écrit Lee Ufan. Quand la chair se fait chair et la vision dévorante. Si proche de Heidegger et de Merleau-Ponty. Avec juste un trait sur la toile. Avec juste une trace sur le papier. Par sa pureté, par son intransigeance, mais aussi par sa douceur infinie, l'artiste d'origine coréenne capte le regard pour le noyer dans l'immensité du monde. Ici, c'est toute la peinture comme toute la vie qui est en question. Car ses toiles s'adressent davantage au toucher qu'à la vue, moins à la main qu'au corps tout entier. Son geste ébranlé. Remarquable. Il se pose sur la toile à l'endroit idéal. Comme la main sur le corps, la caresse sur la peau. Celle qui fait trembler et chavirer. Celle qui unit à jamais le corps et l'esprit. Bouleversements. Tout est là dans l'essentiel du tremblement. Sur le vide, sur l'espace blanc, nous reconnaissons, sans les comprendre, les signes du temps humain révélé dans sa profondeur et sa simplicité. Ce sont le sien et le nôtre dans un autre monde. Dans un monde où nous sommes merveilleusement attendus. Et c'est là tout le secret de Lee Ufan à la fois théoricien et philosophe. Dans un clignement de paupières, nous transportent vers l'indicible. Vers l'innommable. Dans l'intimité de soi et des autres. De l'univers tout entier. « Si je trace lentement des traits simples, je retiens, pendant ce temps, ma respiration, à en devenir inconscient. De cette manière, la rencontre de ce qui est peint et de ce qui ne l'est pas ouvre un champ vivant, inconnu, qui me dépasse. » Lee Ufan. Éternel nomade qui vit entre le Japon, la France, l'Allemagne et les États-Unis. Si proche de la peinture orientale, des écrits du célèbre calligraphe et poète chinois Shitao et de son traité sur *L'Unique Trait de pinceau* qui est à la fois un et multiple : « La grande plénitude est comme le vide ; alors elle est intarissable. » À la galerie Kamel Mennour, l'artiste de renommée internationale livre la simplicité qui va à l'essentiel. Deux œuvres par salle, et une installation au sous-sol de l'espace rue du Pont-de-Lodi. Son empreinte ponctue l'espace. Sur les murs ou les calloux blancs. « Le Trait est à la fois le Souffle, le Yin-Yang, le Ciel-Terre, les Dix mille êtres, tout en prenant en charge le rythme et les pulsions secrètes de l'homme. » Pour toujours ouvrir la porte vers l'infini du monde...

■ Lee Ufan. Galerie Kamel Mennour. 47, rue Saint-André-des-Arts et 8, rue du Pont-de-Lodi, 6^e. Tél. 01 55 24 03 63. www.kamelmennour.com. Jusqu'au 23 décembre.



Ci-dessus et ci-contre: deux exemples d'œuvres exposées en permanence au musée Lee Ufan de Naoshima, *Relatum-Shadow of Stone* (2010) à gauche, et *From Line* (1974) à droite

(ETADASU/SHIMAMOTO)

Page de droite: l'œuvre de l'artiste, propice à la méditation, agit comme une parenthèse poétique dans la fureur du monde (ETADASU/SHIMAMOTO).

de points: hommes, arbres, nuages, qui se désintègrent par la dispersion des points. J'apprends plus tard que cette perception, qui a joué un rôle fondamental dans l'élaboration de ma pratique, est l'une des doctrines centrales du Yi-king (Le Livre des mutations, en chinois) », confiait Lee Ufan à Michel Enrici.

Par la pureté de sa démarche et le caractère minimaliste de ses œuvres, l'économie de matériaux employés et la création de formes simples, Lee Ufan se rapproche de l'Arte Povera, courant italien né à la fin des années 1960 qui réunit des artistes comme Giovanni Anselmo, Alighiero e Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Mario Merz ou encore Michelangelo Pistoletto. Sans la réfuter, l'artiste nuance toutefois cette « filiation ». « En les analysant plus précisément, les œuvres issues de l'Arte Povera sont en étroite relation avec l'histoire de l'art. Il y a

aussi une dimension métaphysique. Dans mon travail, le rapport entre l'objet et l'espace prime et mon inspiration vient toujours des objets de tous les jours, de la nature, de la vie, plus que de l'art ».

Dans son œuvre radicale, tout est question d'harmonie, qu'il s'agisse d'une installation, dont l'apparente évidence relève en fait d'une longue réflexion, ou d'une toile, toujours plus complexe qu'elle ne paraît. Car Lee Ufan ne conçoit l'art qu'en deux temps, celui de la pensée et celui de l'expression. L'idée prend forme et donne naissance à des sentiments, à des émotions. Une œuvre n'est réussie que si elle rencontre un regard et si un dialogue, silencieux et intérieur, s'instaure avec celui qui la contemple. Cet art de l'apaisement, propice à la méditation, agit comme une parenthèse poétique dans la fureur du monde, un havre de paix

au milieu du bruit et du tourbillon d'images qui submergent notre quotidien.

À VOIR

●●● L'EXPOSITION « LEE UFAN », à la galerie Kamel Mennour, 47, rue Saint-André-des-Arts et 6, rue du Pont-de-Lodi, 75006 Paris, 01 56 24 03 63, du 6 novembre au 21 décembre.

+ d'infos: <http://bit.ly/7201lee>

- L'INSTALLATION *RELATUM, LE REPOS DE LA TRANSPARENCE*, au musée de la Chasse et de la Nature, 62, rue des Archives, 75003 Paris, 01 53 01 92 40, du 25 juin 2013 au 26 janvier 2014.

+ d'infos: <http://bit.ly/7201ufan>

- LE MUSÉE LEE UFAN, 1390 Azakurauro, Naoshima, Kagawa (Japan), 81 87 892 3754, www.benesse-artsite.jp

À LIRE

- LEE UFAN, par Ueki Satoshi et Michel Enrici, éd. Actes Sud (288 pp., 65 €).





ART **LEE UFAN**
ÉLÉMENT
ROYAL

CET ARTISTE SUD-CORÉEN NÉ EN 1936, sera l'invité de Versailles 2014. Après les Walkyries de Joana Vasconcelos, place à la méditation... Théoricien du Mono-ha (école des choses), mouvement conceptuel japonais des années 1970, militant de la réunification de la Corée, Lee Ufan travaille sur le vide, les éléments de la nature, l'effacement de l'individu. Son œuvre minimaliste, qui met en relation la pierre, le métal, le verre, investira les jardins du château. Kamel Mennour l'expose en ce moment. L'artiste, qui mêle le pictural au sculptural, a recouvert le sol de la galerie de graviers blancs... Une installation qui préfigure Versailles en jardin zen ?

✓ Jusqu'au 25 janvier 2014, à la galerie Kamel Mennour, 75006 Paris. Et aussi au musée de la Chasse et de la Nature, 75003 Paris. www.kamelmennour.com



PAR LAURENCE CÉNAO

Lee Ufan,

D'une grande pureté, l'œuvre minimaliste du Coréen Lee Ufan (né en 1936) embrasse les champs de l'écriture, de la peinture et de la sculpture. Après une double exposition à Arles cet été, il investit à Paris la galerie Kamel Mennour jusqu'au 21 décembre et le musée de la Chasse et de la Nature jusqu'au 26 janvier.

TEXTE GUILLAUME MOREL

Une pierre, une plaque d'acier, parfois du coton ou une corde. C'est peu, c'est presque rien. Mais c'est Tout. Épurées à l'extrême, les installations, les « pièces sculpturales » de Lee Ufan sont une invitation à la sérénité, à la réflexion. À l'instar de ses peintures, tout aussi minimalistes. Celles-ci associent en de vastes compositions la colle, l'huile et les pigments naturels dans une palette de couleurs restreinte, qui saturent l'espace (*With Winds*, dans les années 1980) ou l'animent avec parcimonie de quelques touches répétées, comme dans les séries *Correspondance*, initiée à partir de 1990, ou *Dialogue*, développée depuis 2007.

Lee Ufan a grandi dans un petit village de montagne du sud de la Corée, où les traditions ancestrales étaient fortement ancrées. À l'âge de 5 ou 6 ans, il fréquentait une école confucéenne. « On y enseignait le Xiao-xue, une méthode répétitive qui consiste, dans mes souvenirs, à scandier une même phrase en chœur avec les autres enfants. Au cours de cette période, un intellectuel nommé Dong-cho a commencé à venir à la maison, et pendant au moins dix ans j'ai étudié les songes et la poésie. [...] Il m'enseignait également le dessin et la calligraphie, non pour que je devienne artiste, mais pour que j'acquière un moyen d'appréhender



En-contre: Lee Ufan dans un de ses deux petits ateliers
À gauche: vue de l'installation *Relatus, Le Repos de la Transparence*, 2013, au musée de la Chasse à Paris, acier, verre et pierre, dimensions variables
© LEE UFAN / CAMILLE SEUNG / COURTESY GALLERY KAMEL MENNOUR, PARIS

EXPOS

 COURRIZ-Y
 ALLER-Y
 POURQUOI PAS ?
 À EVITER



LEE UFAN En attendant Versailles

Calligraphe et sculpteur, philosophe et plasticien, cet artiste coréen impose le calme de l'esprit au monde contemporain agité. Expositions en série à Paris. Et au château en 2014.

Quel est le point commun entre François Pinault, l'architecte Jean-Michel Wilmotte, le collectionneur Soichiro Fukutaki, l'île de Naoshima et les Rencontres d'Arles ? Lee Ufan, artiste, philosophe et théoricien. Né en Corée en 1936, il vit et travaille entre Tokyo, New York et Paris. Il crée presque tout avec presque rien. Posant au pinceau, en calligraphie, une trace d'huile et de pigments naturels sur une toile blanc cassé. Dessinant sur le sol l'ombre autour d'une pierre dans une étonnante sculpture de vide et de plein, d'ombre et de lumière. Un magicien de la sérénité qui trouve son public en ces temps de frénésie matérialiste.

À Venise en juin, Lee Ufan était à la Pointe de la Dogana dans l'exposition « Prima Materia » de Caroline Bourgeois et Michael Govan. Les privilégiés ont pu le voir réaliser en direct *Salonen (Formerly Phenomena And Perceptia II)*, une œuvre conçue comme un accident. Petit format spartiate, il surveillait au centimètre près le lâcher de pierre sur l'épaisse plaque de verre qui devait dessiner trois lignes nettes en trois brisures nées de l'impact. Fascinant exercice sans qui a demandé du temps et du doigté à quelques ouvriers vénétiens bien musclés, sommés de retenir leur souffle, la chaîne de métal et le bloc de pierre pour les besoins de l'art. Après Venise, les habitants des Rencontres d'Arles, gavés de photo, ont été touchés par son pathos de pierre posé au cœur du Capitole, tout l'été. Le vote recréé à Paris à la galerie Kamel

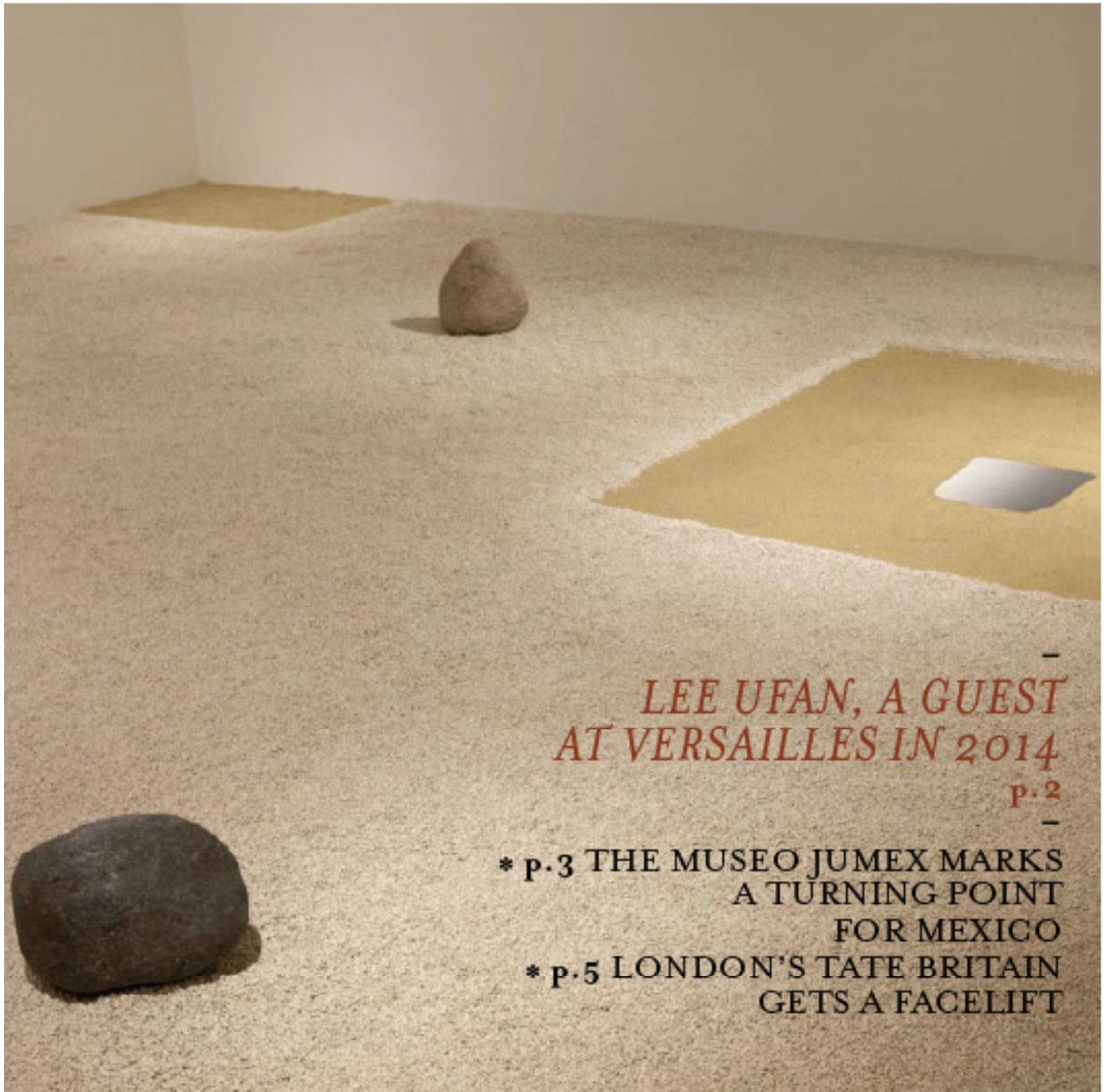
Mennour et au Musée de la chasse. « Au début des années 1970, j'adhérais avec nostalgie, la culture occidentale enracinée dans l'Antiquité grecque », confie Lee Ufan à Michel Enriei (*Lee Ufan, Actes Sud*). « Ensuite, mes contacts avec la dure réalité européenne ont nausé puis désenchanté la perception que j'avais de cette culture. L'âge moderne m'apparaît en train de se dissiper.

En attendant de peindre une époque sans racines, un monde sans origine. À mesure que le tourbillon du capitalisme le plus avancé m'emportait, j'ai ressenti le besoin d'adopter une stratégie pour survivre. »

L'artiste coréen pose sa première pierre en Allemagne, en Italie, en Belgique. Il passe à New York, mais « ne franchit pas l'étape des États-Unis » et ouvre un atelier à Paris au début des années 1990 grâce à Dominique Bozo, président du Centre Pompidou, du critique d'art Pierre Restany et du collectionneur Gilles Fuchs. « J'y ai trouvé la possibilité de réfléchir au culte, à l'écart et en pensant à l'avenir, avec à l'esprit cette

possède de l'Évangile selon saint Matthieu : marcher seul pour effectuer un parcours singulier », confie celui qui succédera à Giuseppe Penone, à Versailles, en 2004. « Je m'appuie toujours sur la formation traditionnelle reçue dans ma jeunesse dont le mode *« exprimer et produire »* commence avec la concentration, un souffle ample et stable, pour donner lieu à la rencontre des formes organiques de la pensée, de la main, du pinceau, des couleurs, de la toile, de l'air et du temps. » ■

VALÉRIE DUPONCHELLE



LEE UFAN SERA L'INVITÉ DE VERSAILLES EN 2014

— PAR ROXANA AZIMI ET PHILIPPE RÉGNIER —

— C'est l'artiste Lee Ufan qui sera l'invité de Versailles en 2014 et qui succédera à Giuseppe Penone. Catherine Pégard, présidente de l'établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, l'a annoncé en exclusivité au *Quotidien de l'Art* vendredi 22 novembre. Tout comme pour la précédente édition, Alfred Pacquement assurera le commissariat de l'intervention de l'artiste qui devrait se déployer dans les jardins du château. L'exposition débutera au mois de juin. Lee Ufan est venu par deux fois à Versailles ces dernières semaines pour élaborer son projet. « *Il a déjà conçu un parcours, sous réserve des contraintes techniques liées au flux des visiteurs et de trouver un mécène qui assurera le financement de l'opération* », nous a confié Catherine Pégard. Pour elle, ce choix est un double clin d'œil : le premier au succès de l'exposition de Penone dans les jardins qui a convaincu la présidente de Versailles de poursuivre dans « *cette veine poétique, rigoureuse et minimaliste* » ; le second à l'exposition « *André Le Nôtre en perspectives. 1613-2013* » actuellement présentée au château. Dans cette dernière, les commissaires insistent sur la modernité du jardinier de Louis XIV, qui conduit jusqu'au vide, et soulignent son influence sur les architectes et urbanistes contemporains. « *L'exposition proposera un dialogue entre Lee Ufan et Le Nôtre, et réservera des surprises* », nous a encore déclaré Catherine Pégard.

EN ATTENDANT LE MOIS DE JUIN, L'ARTISTE A DÉCIDÉ DE NOUS SURPRENDRE DÈS MAINTENANT À LA GALERIE KAMEL MENNOUR, à Paris où il bénéficie de sa première exposition. Lee Ufan est de ces artistes que l'on croit connaître sur le bout des doigts tant ils explorent avec constance le même protocole. Son travail tout en maîtrise a trop souvent été réduit au signe gris, tracé précis en un geste unique SUITE PAGE 2

LEE UFAN SERA L'INVITÉ DE VERSAILLES EN 2014

PAGE
02

SUITE DU TEXTE DE UNE avec une large brosse. Cet artiste coréen de naissance et japonais d'adoption a choisi ici de nous réserver une surprise. Disons le tout de go : le point d'orgue se trouve dans l'espace de la rue du Pont de Lodi. Au sous-sol, Lee Ufan a creusé une crypte qui n'est pas sans rappeler son propre musée souterrain à Naoshima, au Japon. Deux de ses fameux signes gris luisent sous un parterre de cailloux et un pourtour de sable strié à la manière d'un jardin zen. Ces deux plaques métalliques forment une trouée quasi scintillante dans cet environnement minéral ponctué de trois blocs de granit. Tout est propice au recueillement et à la respiration, loin du tumulte de la ville. Lee Ufan sait mieux que quiconque



Lee Ufan, *La peinture ensevelie...*, 2013, sable, pierre, huile et pigments minéraux sur toile, dimensions variables.

Vue de l'exposition « Lee Ufan », kamel mennour (6 rue du Pont de Lodi), Paris. © Lee Ufan.

Photo : Fabrice Selxas. Courtesy the artist and kamel mennour, Paris.

raviver notre conscience mentale et physique du monde. Il est l'un des rares à posséder cet effet de rémanence. Car l'exceptionnel sentiment de quiétude et de plénitude éprouvé rue du Pont de Lodi vous habitera longtemps... En attendant Versailles ! ■

LEE UFAN, jusqu'au 28 décembre, Galerie Kamel Mennour, 47, rue Saint-André des Arts, 75006 Paris, et 6, rue du Pont de Lodi, 75006 Paris, tél. 01 56 24 03 63, www.kamelmennour.com

DERNIÈRES NOUVELLES

Les actualités de l'art

NOVEMBRE 22, 2013, 5:51



L'artiste coréen âgé de 77 ans **Lee Ufan**, qui vit entre le Japon et Paris, sera le grand invité du Château de Versailles en 2014.

L'information vient d'être annoncée ce vendredi 22 novembre, par le *Quotidien de l'Art*.

Selon le journal, le commissariat de l'exposition sera assuré par Alfred Pacquement, directeur du Musée national d'art moderne/Centre Pompidou jusqu'au 27 décembre (date où il sera remplacé par Bernard Blistène, lire [ici](#)).

Le travail de Lee Ufan, représenté à Paris par la galerie Kamel Mennour, se caractérise par une économie de moyen et une relation forte entre l'oeuvre – sculpture ou peinture – et le lieu qui l'accueille.

L'artiste utilise la pierre et le métal, dans des installations sculpturales qui tendent parfois au monumental. Les traces de peinture de différentes couleurs, qui marquent ses toiles ou directement les murs, et laissent une place importante au vide, sont emblématiques de son travail de ces dernières années. Lee Ufan fait actuellement l'objet d'une exposition monographique chez Kamel Mennour, jusqu'au 28 décembre, à voir [ici](#).

Il succède à l'artiste français Giuseppe Penone, exposé dans les jardins du château de Versailles du 11 juin au 30 octobre 2013.

culturematch/art



LEE UFAN MAÎTRE ZEN

Les œuvres de l'artiste minimaliste sud-coréen invitent à la contemplation. Voyage sur l'île japonaise de Naoshima où il crée en toute sérénité.

PAR ELISABETH COUTURIER



IL PEUT PARCOURIR
DES KILOMÈTRES
POUR TROUVER
LES PIERRES PRÉSENTES
DANS SES
SCULPTURES.

Beaucoup rêvent de s'y rendre : l'évocation même de l'île de Naoshima fait briller les yeux des aficionados d'art contemporain. Ceux qui y sont allés se passent le mot. Mais l'accès au site se mérite : depuis Tokyo, il faut prendre un avion jusqu'au port de Takamatsu, puis un bus, un ferry, et enfin un minibus... On doit au mécène Soichiro Fukutake, à la tête de la Benesse Corporation, la création de ce lieu magique où art et nature communiquent dans un esprit zen. Des œuvres érigées çà et là et un ensemble de musées qui se fondent dans le paysage, tous signés par l'architecte japonais Tadao Ando. L'un d'eux est réservé à l'artiste Lee Ufan qui expose actuellement à la galerie Karmel Menzou à Paris, après avoir eu les honneurs, en 2011, du Guggenheim de New York.

Là, face à la mer intérieure de Seto, au pied d'une petite forêt où les oiseaux et les écureuils sont rois, les sculptures de Lee Ufan réalisées avec trois fois rien prennent une dimension cosmique. Elles dialoguent avec les jeux d'ombre et de lumière dessinés au gré de la journée par les plans rectilignes et obliques de l'architecture minimaliste d'Ando. Pas de frontière délimitée entre l'extérieur et l'intérieur, entre végétation et murs de béton clair. Une osmose rare, entre le bâtiment et l'œuvre, magnifique chaque élément mis en scène au millimètre près par l'artiste : ici, un rocher poli par le temps près d'une plaque de métal sortie d'usine et dont un coin est légèrement relevé ; plus loin, une grosse pierre avec, en guise d'ombre portée, la projection d'un ciel étoilé. Et dehors, un tapis de gravier entourant une solide flèche dirigée vers le ciel. Sans compter cette salle dans laquelle

on pénètre en enlevant ses chaussures pour contempler, sur chacun des murs, une forme peinte qui nous hypnotise, comme flottant dans l'espace. Le même signe récurrent que l'on retrouve sur les toiles de l'artiste et qui résulte d'un protocole précis.

Il n'est pas de meilleur endroit pour éprouver la portée spirituelle des propositions de Lee Ufan. Dedans, dehors, on ressent la même impression de paix et de sérénité. Fêré de philosophie et de littérature anciennes, grand connaisseur des avant-gardes occidentales, cet artiste né en Corée en 1936, et installé au Japon depuis les années 1950, parvient à créer des *(Suite page 16)*

Lee Ufan, sur l'île de Naoshima, devant le musée qui lui est dédié et dessiné par l'architecte japonais Tadao Ando. Ci-dessous : « Relations silence », 1979-2012, métal et pierre.



culturematch/art

ponts entre l'univers visible et l'invisible avec une sidérante économie de moyens. Il dit : « Tout se passe entre les choses, elles ne sont là que pour révéler l'espace qui les entoure. » Aussi ce géomètre de l'indicible sait-il mettre le spectateur dans des conditions propres à la méditation, sans discours, ni théories encombrantes. D'une manière simple et directe. Au fil des ans, Lee Ufan s'est approprié un vocabulaire élémentaire qui lui permet de créer des variations infinies. Jamais rien de fixe dans ses figures appliquées. Une réinvention permanente et des explorations inattendues.

Lee Ufan, un sage ? Oui, mais alors un sage plein de fantaisie et d'humour. Pas de prêchi-prêcha. Aucune religion à défendre. Amateur de bonnes tables et de vins millésimés, il suit avec autant d'intérêt l'actualité des chefs étoilés que les dernières nouvelles du monde. Il a les yeux rieurs et le contact facile, même s'il s'avoue timide de nature. Il aime les échanges et affiche une générosité de tous les instants. Bref, c'est un homme heureux bien ancré dans son époque. Sa quête ? Trouver une certaine harmonie entre nature et culture. Au Japon et en Corée, il est considéré comme un maître. Chef de file du mouvement



Mono-ha, il définit ainsi sa conception de l'art : « Refuser l'expression, poser et disposer plutôt que créer, privilégier le rare et le peu. » Sorte de combinaison entre l'Arte Povera, le land art, l'art concret et l'art minimal, le Mono-ha doit beaucoup à l'érudition de Lee Ufan et à sa capacité à absorber différentes cultures : depuis les années 1990, l'artiste passe la moitié de son temps en Occident. Aujourd'hui, son œuvre bénéficie d'un nouvel engouement : il tranche avec la cacophonie ambiante et nous raccorde à l'essentiel. Mais, pour autant, Lee Ufan n'a rien changé à sa façon de vivre, à la fois modeste et raffinée, ni à sa manière bien particulière de travailler.

Quand il réalise ses peintures, que ce soit au premier étage de sa maison située à quelques kilomètres de Tokyo ou dans son petit atelier à Paris, proche du métro Barbès, l'artiste a besoin de se mettre en condition. Agenouillé sur une planche de bois fixée légèrement au-dessus de la toile posée à plat sur le sol, il se concentre, retient son souffle, et se met en apnée pour tracer cette fameuse forme camée, ce signe tout en dégradé, qu'il réalise à l'aide de pigments naturels et d'une brosse extralarge. Un exercice contraignant, qui le renvoie à son enfance et aux longues heures qu'il passait à apprendre la calligraphie sous les conseils d'un lettré et peintre itinérant. Il répétait à l'infini les exercices du point et de la ligne, où, à mesure qu'il avançait, l'encre du pinceau finissait par s'épuiser, laissant le reste de la page vierge. Et cette pratique de la trace qui disparaît, révélant l'espace de la toile sans finitude, constitue le puits du travail de Lee Ufan. Ayant grandi dans la campagne coréenne au plus près de la nature, imprégné des préceptes de Confucius, il passait des heures à contempler le ciel et le mouvement du vent dans les arbres. C'est ce sentiment de plénitude qu'il cherche à nous transmettre et à nous faire partager. ■

Isabel Couvée
Galerie Kamef Menouar, Paris, jusqu'au 28 décembre.

Ci-dessus :
« Installation »
à la galerie Kamef
Menouar.
Pierres, gravier,
peintures et sable.
Paris 2013.
À gauche : « Dialogue »,
Juin 2010.

EXTÉRIEUR

Lee Ufan, maître des sables émouvants

ZEN L'artiste coréen conjugue sculpture et peinture à la galerie Mennour, à Paris.

Pour son entrée dans l'écurie de la galerie Kamel Mennour, Lee Ufan frappe indéniablement un grand coup. Il investit non seulement les deux espaces, celui de la rue Saint-André-des-Arts et celui de la rue du pont de Lodé. Mais surtout, il présente dans le



Peinture ensevelie de Lee Ufan. LEE UFAN, P. SOUAS. COURTESY THE ARTS AND KAMENOUR

second (où il exposa en 1975, lorsqu'il s'agissait alors de la galerie Eric Fabre) une installation d'un genre pour lui inédit.

Certes le maître coréen, né en 1936 et installé au Japon depuis la fin des années 50, n'en est pas à son coup d'essai, mais c'est la première fois qu'il conjugue ainsi, dans une même œuvre, peinture et sculpture, disciplines habituellement distinctes chez lui. Il a ainsi recouvert de petits graviers blancs tout le sous-sol de la galerie. Seuls trois rectangles de sable, telles des fenêtres, viennent ouvrir la monochromie sur un autre espace.

Au sein de ces toiles, apparaît, comme toujours depuis quelques années dans ses tableaux, cette désormais fameuse trace de pinceau de peinture grise. Car, c'est bien de toiles dont il s'agit ici, que l'artiste a peintes, pour deux d'entre elles, à plat, selon sa pratique rituelle, et sur lesquelles il a ensuite disposé une couche de sable ocre.

Le troisième rectangle uniformément ocre ne dévoile, lui, aucun signe pictural. Comme si Lee Ufan procédait à la révélation progressive d'une peinture ensevelie, émergeant tel un îlot ras, de couches successives de sédimentation.

L'ensemble - à l'aspect d'un splendide jardin zen baigné

du mélange de deux sons de cloche, l'un naturel, l'autre électronique - n'est pas sans rappeler l'installation qu'il a réalisée en juin pour la cour de l'hôtel de Mongelas au musée de la Chasse et de la Nature (encore visible jusqu'au 26 janvier).

Dans le premier espace de la galerie, rue Saint-André-des-Arts, sont accrochées six grandes peintures qui rappellent la maîtrise avec laquelle Lee Ufan vient apposer sa trace, son signe, son geste gris, dans l'espace blanc-beige de la toile. Histoire de les mettre dans un parfait dialogue entre le fait et le non-fait, et de créer cette correspondance, cette relation (le «relatum», comme l'indique souvent le titre des œuvres) pour mettre les différents éléments en résonance. Sont également présentées une toute petite toile et une plus grande pour laquelle Lee Ufan, dans le prolongement même de ses aquarelles, a peint deux traces, l'une en bleu-vert, l'autre en orange. Comme une tentative de la couleur et une tentative de polychromie. Elle aussi inédite.

HENRI-FRANÇOIS DEBAILLEUX

LEE UFAN
Galerie Kamel Mennour,
40, rue Saint-André-des-Arts et
6, rue du Pont-de-Lodé, 75006
Jusqu'au 21 décembre.



LUMINEUX LEE UFAN

MONOGRAPHIE. Publié à l'occasion de l'exposition arlésienne « Dissonance » au Capitole, chapelle Saint-Laurent, l'ouvrage est la première monographie en français de Lee Ufan, artiste coréen ayant commencé sa carrière au Japon. Comme dans l'exposition, il rassemble ses gestes peints et sculptés de manière chronologique. Son élégante mise en page souligne une œuvre souvent rapprochée du Land Art et de l'Arte Povera, émergeant de la rencontre entre matériaux industriels et naturels, entre le pinceau et la toile, entre la pierre et le métal. Sur cette iconographie se posent les mots de Lee Ufan lui-même dans deux entretiens réalisés avec Michel Enrici. — **VIRGINIE DUCHESNE**

➤ *Lee Ufan*, Éditions Actes Sud, 288 p., 65 €.

INFERNO

A LA UNE #13
NEWS
FESTIVAL D'AUTOMNE 2013
BIENNALE DE VENISE
ART
SCÈNES
ATTITUDES
EVENTS
INFERNO, LA REVUE
CONTACTS

LEE UFAN CHEZ KAMEL MENNOUR

Publié par [infernolaredaction](#) le 10 novembre 2013 · [Un commentaire](#)



LEE UFAN / Galerie Kamel Mennour, Paris / Jusqu'au 21 décembre 2013.

L'extrême simplicité formelle de l'oeuvre de **Lee Ufan** (né en 1936 à Haman-gun en Corée du Sud)

intrigue au même titre que sa sophistication théorique. « Art de la rencontre » selon sa propre expression, son oeuvre articule les traces picturales, la pierre, le métal, le verre, l'ombre et la lumière. Ce vocabulaire fait de différences et de répétitions le place à côté mais à distance des plus grands noms du minimalisme.

Lee Ufan travaille à la maîtrise des fondamentaux d'une culture universelle où l'espace, les éléments de la nature, les matériaux se rapprochent et révèlent la présence a minima de l'homme, de l'artiste. Son éducation coréenne, ses études et son installation au Japon, sa culture philosophique, sa position de théoricien, sa profonde connaissance de la philosophie européenne acquise à travers l'étude de Heidegger, son nomadisme d'artiste entre le Japon, la France, l'Allemagne, l'Europe en général et les États-Unis, l'ont convaincu que son oeuvre devait correspondre à son « être au monde » au-delà de la traduction d'une quelconque appartenance nationale. En juin 2011, pour son exposition au Musée Guggenheim de New York, Lee Ufan concluait son discours de présentation, par la formule : « Ce que nous voyons ici est une question posée à l'idée de civilisation », définissant ainsi l'ambition de son oeuvre.

Alors qu'il est déjà philosophe et théoricien, militant de la réunification de la Corée, Lee Ufan constate que le signe artistique a plus de présence et d'efficacité que le texte par la vitesse de sa diffusion et l'impression qu'il laisse dans la mémoire collective.

Théoricien puis acteur dans les performances liées au Mono Ha (l'École des Choses, 1968-1973), Lee Ufan accepte d'être artiste en bousculant les valeurs de son éducation traditionnelle où la pratique de l'art n'est considérée que comme un accompagnement de la formation d'un lettré, et jamais comme un statut social. Lee Ufan parle encore aujourd'hui de la « honte » d'être artiste.

Ce renoncement, cette mutation, devait ainsi dans son esprit se transformer en ambition dans un propos à valeur universelle dont la diffusion serait aussi radicale, simple et directe que celle de la musique. Lee Ufan porte ainsi depuis la fin des années soixante un projet global dont la traduction en peinture ou en sculpture est faite de différences et de répétitions.

Les matériaux, les formes engagées, le titre des séries, se comptent sur les doigts des deux mains. Peu de gestes, peu de mouvements visibles, un lien aux principes de la nature, une économie logique de la pensée, la maîtrise de la complexité, le sentiment de l'espace et plus que tout, la conscience aiguë d'une responsabilité historique et morale fondent son oeuvre. Entre les individus et le monde, entre les êtres et les choses, la rencontre – concept fondamental dans l'oeuvre de Lee Ufan – est propre à produire l'expression d'une pensée, d'un geste capable de dire quelque chose de l'humanité et propre à produire de la civilisation.

Un titre permanent, « Relatum », accompagne chacun de ses gestes de sculpteur. Papier, roche, métal, verre, espace s'articulent dans l'événement de la Rencontre ou de la Relation.

Kamel Mennour 47, rue saint-andré des arts & 6, rue du pont de lodi paris 75006 france / tel +33 1 56 24 03 63 / <http://www.kamelmennour.com>



Visuels : Vues de l'exposition « Lee Ufan », kamel mennour (47 rue Saint-André des arts), Paris © Lee Ufan / Photo. Fabrice Seixas / Courtesy the artist and kamel mennour, Paris

Le minimalisme savant de Lee Ufan

LE MONDE | 19.08.2013 à 12h16 • Mis à jour le 19.08.2013 à 13h03 |

Philippe Dagen



Custy. Lee Ufan, Dialogue 2012. | Lee Ufan/ Galerie Kamel Mennour

La raison officielle de la présence de peintures et de sculptures de Lee Ufan à Arles pendant les Rencontres photographiques est éditoriale. Les éditions Actes Sud font paraître une importante monographie - la première en français de pareille ampleur - consacrée à l'artiste coréen. Il est né en 1936 et a été l'un des fondateurs en 1971 du mouvement Mono-ha, qu'il est d'usage de comparer au minimalisme américain et à l'arte povera italien, bien que leurs similitudes et leur simultanéité ne soient que relatives. L'exposition célèbre le livre à quelques rues du siège des éditions.

Le Monde.fr a le plaisir de vous offrir la lecture de cet article habituellement réservé aux abonnés du Monde.fr. Profitez de tous les articles réservés du Monde.fr en vous [abonnant à partir de 1€ / mois](#) (<http://www.lemonde.fr/abonnement/conditions>) | [Découvrez l'édition abonnés \(abonnement\)](#)

Dans l'espace profond et sans fenêtre qui lui a été confié, Lee Ufan a procédé simplement : au rez-de-chaussée, des installations sculpturales ; à l'étage, un petit nombre de grandes toiles, toutes blanches, toutes marquées d'une ou de deux formes oblongues de peinture assez dense, toutes grises, d'un gris qui varie de la nuance de la cendre de papier à celle de la limaille de fer.

LA LENTEUR OU L'ACCÉLÉRATION, LE VOL OU LA CHUTE

Ces formes régulières, leur nombre et leur disposition sur la surface sont les seuls moyens que l'artiste s'autorise. Chaque oeuvre repose donc sur un équilibre ou un déséquilibre singulier. L'écartement entre les touches de gris, leurs hauteurs respectives, les nuances de couleur et de clarté déterminent des variations qui se distinguent bien plus qu'un coup d'oeil hâtif ne permet de le mesurer.

L'accrochage, calculé par Lee Ufan, suggère des parentés et des oppositions. Pour peu que l'on prenne le temps de regarder les oeuvres séparément puis ensemble, d'aller de l'une à l'autre et de se placer aussi au centre de la pièce, il

apparaît que chaque toile a une tonalité propre : la stabilité ou un mouvement glissant, la lenteur ou l'accélération, le vol ou la chute. De ces notions à des émotions, le passage est rapide. Ainsi en est-il, à quelques centimètres de différence près, des Lee Ufan qui aident à accéder à une brève sérénité et d'autres qui inoculent l'angoisse.

Pour percevoir ce qu'elles contiennent en puissance, lenteur et attention sont requises. Elles le sont tout autant face aux sculptures. Ce mot ne convient qu'à demi pour qualifier des compositions en trois dimensions dont les matériaux sont la pierre à l'état de bloc érodé, le métal en plaques épaisses d'un brun rougeâtre de rouille, la lumière et l'ombre.

Pour ces deux dernières, Lee Ufan emploie des projecteurs, dont l'intensité et les angles sont étudiés de façon que les zones éclairées et les ombres projetées soient exactement ce que l'artiste désire. Ainsi l'ombre d'un rocher grossièrement ovale s'étire-t-elle en un long spectre étroit, se ramasse en un croissant de nuit ou se dédouble selon l'orientation des faisceaux qui se posent sur la masse sculptée par l'eau ou le gel. Plus rarement, Lee Ufan peint sur le sol couvert de gravier blanc un ovale sombre.

MÉTONYMIES DE PAYSAGE

L'effet le plus flagrant de ces interventions est d'ôter au granit et au fer leurs qualités ordinaires. Ils semblent devenir flexibles, ils s'allègent jusqu'à donner l'illusion de la lévitation. Conséquence de ces transsubstantiations impossibles : on doit regarder mieux chaque pièce et s'interroger sur les connivences qui les lient. C'est alors que des suggestions figuratives sont susceptibles de se manifester et les pierres de devenir stèles, têtes archaïques ou métonymies de paysages.

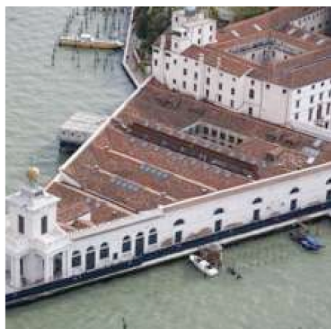
Tiges et carrés de fer, qui ne mériteraient en principe pas la moindre considération, se trouvent emportés par ce flux. L'accrochage, là encore, a une fonction déterminante. Lee Ufan, dans un espace qui ne l'aidait guère, a ménagé des perspectives et des superpositions et conçu un itinéraire précis : "Dissonance", le titre de l'exposition, prend tout son sens ici. Mais il s'agit de dissonances murmurées à presque de l'imperceptible. Les songes du visiteur n'en sont que plus libres, et il peut même croire un instant entendre la conversation qu'échangent deux pierres, à moins qu'il ne se laisse entraîner vers des déserts imaginaires.

Il ne s'agit pas ici de minimalisme au sens historique du terme : celui d'un exercice de réduction de l'activité artistique à ses formes les plus élémentaires, comme Tony Smith ou Carl Andre l'ont accompli dans les années 1960. Ce serait même plutôt l'inverse : montrer par l'expérience sensible que des matériaux réputés sans qualité et des formes en apparence élémentaires peuvent, contre toute attente, susciter des perceptions et des affects nombreux, peu prévisibles et irrésistibles.

"Dissonance", chapelle Saint-Laurent-Le Capitole, rue Laurent-Bonnemant, Arles (Bouches-du-Rhône). Tél. : 04-90-49-56-78. Tous les jours de 10 heures à 19 h 30. Entrée : 5 €. Jusqu'au 22 septembre.

"Lee Ufan", textes de Lee Ufan, Michel Enrici et Ukaï Satoshi (Actes Sud, 288 p., 65 €).

[←Tutti gli eventi](#)



INFORMAZIONI

DOVE

Punta della Dogana

Punta della Dogana, Venezia



ORARIO

COSTO

VOTO REDAZIONE

0

0

Dal 30/05/2013 Al 31/12/2013

San Marco

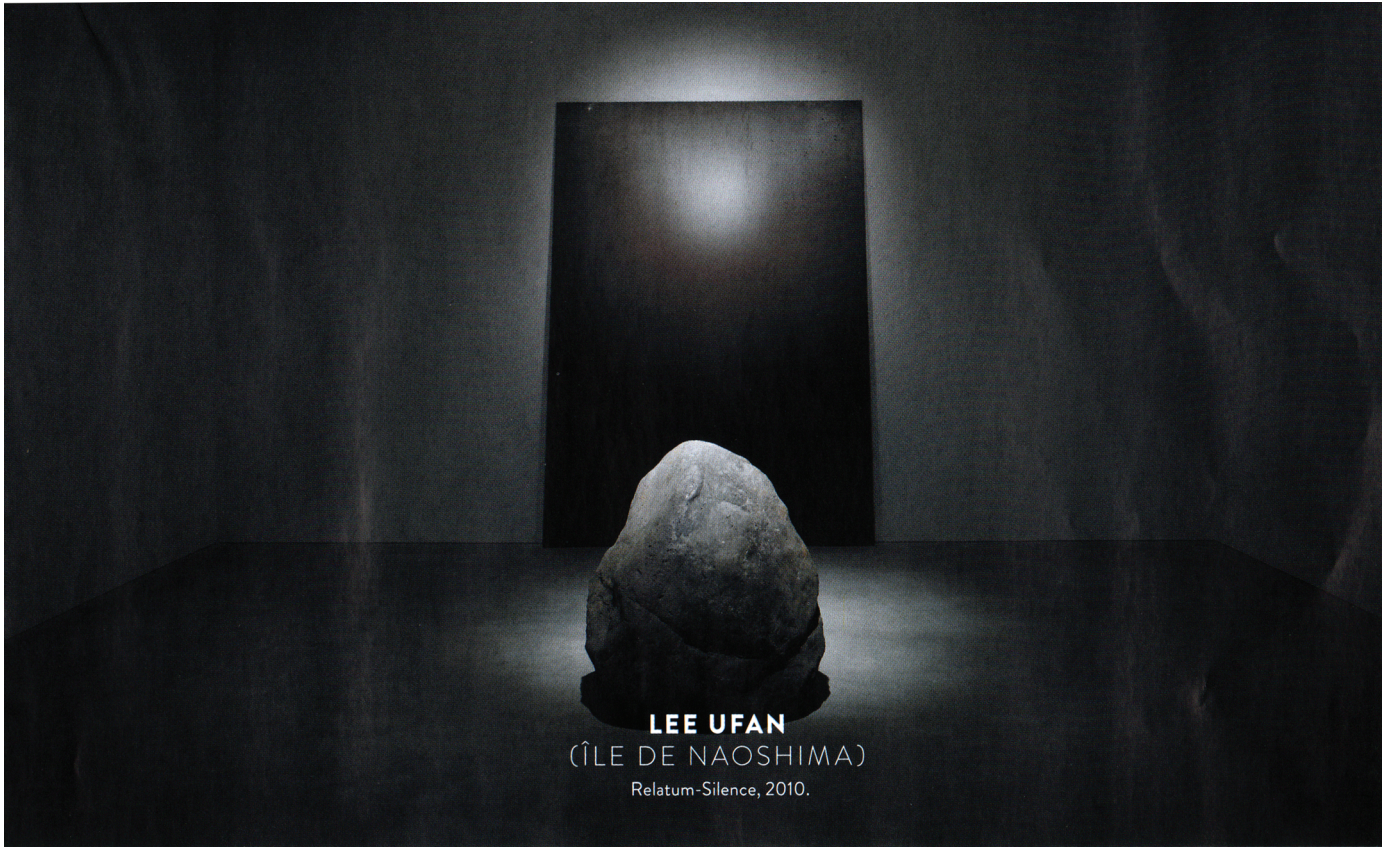
[Vai al sito](#)

A partire da **giovedì 30 maggio**, in occasione della 55esima Biennale di Venezia, **Punta della Dogana aprirà al pubblico l'esposizione "Prima Materia"**, affidata da **François Pinault** a Caroline Bourgeois e Michael Govan. La mostra raccoglierà un insieme di circa 80 opere, dal 1960 a oggi, realizzate da artisti della Collezione Pinault. **"Prima Materia" propone un dialogo tra importanti movimenti storici** - come il Mono-Ha e l'Arte Povera - e monografici, con i lavori di Llyn Foulkes, Mark Grotjahn e Marlene Dumas. Include anche una selezione di installazioni di artisti come Diana Thater e Ryan Trecartin & Lizzie Fitch, reimmaginate per gli spazi di Punta della Dogana, sino a nuove opere commissionate appositamente per la sede espositiva, realizzate da Loris Gréaud, Philippe Parreno, Theaster Gates.

Oltre la metà degli artisti e la quasi totalità delle opere esposte sono presentate per la prima volta nell'ambito di un'esposizione della Collezione Pinault. Tra gli artisti in mostra: Adel Abdessemed, Robert Barry, Alighiero Boetti, James Lee Byars, Marlene Dumas, Ryan Fitch & Lizzie Trecartin, Lucio Fontana, Llyn Foulkes, Theaster Gates, Dominique Gonzalez Foerster, Loris Gréaud, Mark Grotjahn, David Hammons, Roni Horn, Kishio Suga, Koji Enokura, Lee Ufan, Sherrie Levine, Mario Merz, Bruce Nauman, Nobuo Sekine, Roman Opalka, Giulio Paolini, Philippe Parreno, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Bridget Riley, Thomas Schütte, Shusaku Arakawa, Susumu Koshimizu e Diana Thater.

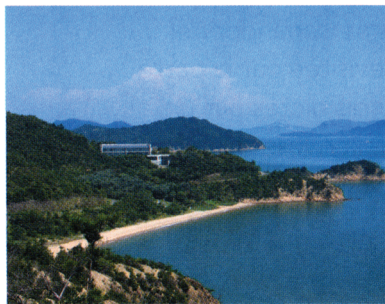
"Lo scenario visivo delle innovazioni artistiche alla fine degli anni Sessanta è costituito **da una profusione di immagini di guerra e di manifestazioni di protesta sociale** diffuse dai media. Moltissime opere hanno trovato nell'astrazione, a volte addirittura nel vuoto, la loro modalità espressiva - dichiarano i curatori Caroline Bourgeois e Michael Govan - In quegli anni sono emerse nuove prospettive in merito a temi come l'eguaglianza sociale, l'ambiente e il possibile destino del nostro pianeta. Oggi la scienza e la tecnologia permettono la connessione sociale su scala globale, la costante disponibilità di immagini di ogni tipo e la promessa di soluzioni tecnologiche in grado di prolungare la vita media dell'essere umano e di sviluppare fonti di energia pulita. **Eppure, viviamo in uno stato di ansia perenne**, in un rapporto di tensione con avversari invisibili e astratti - dal riscaldamento globale al terrorismo tecnologico - immersi in una ridondanza cacofonica di immagini e suoni mediatici".

L'esposizione "Prima Materia" proseguirà fino al 31 dicembre. Con essa Punta della Dogana inaugura un nuovo ciclo di commissioni specifiche per il "Cubo", spazio centrale dell'edificio, di cui è baricentro architettonico e cuore simbolico. Ogni anno, un artista sarà invitato a concepire un progetto specifico per questo luogo. Per la prima edizione del programma, ci sarà l'artista cinese Zeng Fanzhi.



LEE UFAN
 (ÎLE DE NAOSHIMA)
 Relatum-Silence, 2010.

TRAVEL GUIDE



PHOTOS MICHAEL KELLOUGH, TADASU YAMAMOTO, DR.

COMMENT S'Y RENDRE

L'île de Naoshima, point de départ pour arpenter l'archipel de Seto, est accessible par navette maritime depuis les ports de Uno et Takamatsu. Auparavant, il faut emprunter, au choix, les lignes ferroviaires Japan Railways (www.westjr.co.jp) depuis Tokyo, Osaka et Okayama ou les lignes aériennes Jal (www.fr.jal.com) et Ana (www.ana.co.jp) jusqu'à l'aéroport de Takamatsu.

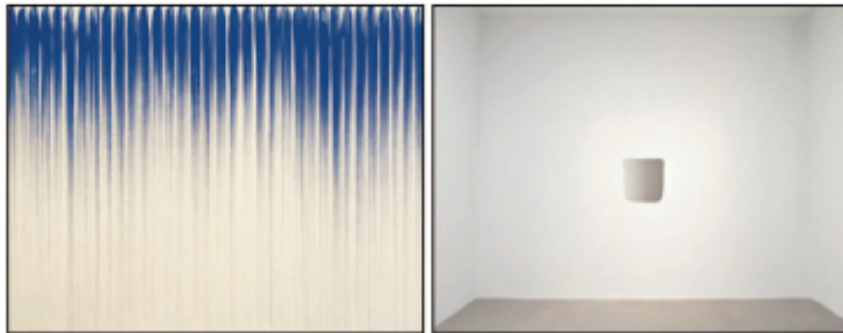
OÙ LOGER

Benesse Art Site Naoshima (www.benesse-artsite.jp/en) dispose, à Naoshima, de deux hôtels conçus par l'architecte Tadao Ando. Il est également possible de loger dans l'un des ryokan ou hôtels des villages de Honmura, Miyanoura et Tsumuura (www.naoshima.net/en/accommodations).

SETOUCHI TRIENNALE 2013

La 2^e édition de la triennale de Setouchi se déroule en trois temps dans la mer intérieure de Seto. La programmation, orchestrée par le commissaire Fram Kitagawa, réunit 75 artistes et se déploie sur douze îles et deux des principaux ports de l'archipel, créant ainsi un parcours nécessitant un séjour de plusieurs jours. Du 20 mars au 21 avril, du 20 juillet au 1^{er} septembre et du 5 octobre au 4 novembre, <http://setouchi-artfest.jp/en>

Lee U-fan retrospective opens in NY



Works by Lee U-fan including “Dialogue—space” (2008), right, and “From Line” (1977), left, are being shown as part of the Korean artist’s solo showcase at the Guggenheim Museum in New York. Lee is the third Asian artist to be featured in a retrospective at the venue. / Courtesy of Guggenheim Museum

Guggenheim exhibition explores sense of infinity via dots, lines

By Kwon Mee-yoo

Korean artist Lee U-fan’s retrospective “Lee Ufan: Marking Infinity” at the Guggenheim Museum in New York opened Friday.

The exhibition introduces the prominent artist-philosopher and his post-Minimalistic artistic world to North America. Lee’s artworks expand the sense of infinity by simply using dots, lines, square steel plates and round stones.

Lee is only the third Asian artist to have a retrospective at the prestigious museum, following the late Korean video artist Paik Nam-june (1932-2006) and Chinese contemporary artist Cai Guo-Qiang.

“Lee U-fan is an artist of extraordinary creative vision. Admired, even revered, abroad, Lee is surprisingly little known in North America, and this late-career survey, which we offer to the public as part of the Guggenheim’s Asian Art Initiative, is overdue,” Richard Armstrong, director of the Guggenheim Museum and Foundation, said in a press release.



Artist Lee U-fan

Some 90 works by Lee, ranging from paintings and sculpture to a new site-specific installation, are exhibited throughout the famed Frank Lloyd Wright-designed rotunda floor and ramps and two Annex Levels of the Guggenheim.

This first North American retrospective for Lee features his most iconic works spanning from the 1960s to the present — painting series “From Point” and “From Line” (1972-84), “Winds” (1982-86), “With Winds” (1987-91), “Correspondence” (1991-2006), “Dialogue” (2006-) and sculptural series “Relatum” (1968-).

Some of Lee’s early works are displayed on lower floors as an introduction to the exhibition. For the occasion the artist re-created “Phenomena and Perception B,” a 1969 sculpture composed of a large

rock, a pane of glass and a sheet of rolled steel, which represents his Mono-ha period.

The exhibition continues chronologically and thematically.

The “From Point” and “From Line” series gives a sense of temporal infinitude by dabbing dots or painting a vertical stroke on canvas using glue and mineral pigments.

Lee’s iconic “Relatum” sculptural works seek relationships between objects or events.

“A work of art, rather than being a self-complete, independent entity, is a resonant relationship with the outside,” Lee said in the press release. “It exists together with the world, simultaneously what is and what is not, that is, a ‘relatum.’”

His works were developed into the “From Winds” and “With Winds” series in the 1980s. The artist’s free and dynamic brushstrokes activate what he calls “the living composition of empty spaces.”

Lee painted three large brushstrokes directly on the three walls of a small gallery on Annex Level Seven, creating a site-specific artwork for the Guggenheim titled “Dialogue—space,” as a part of his recent “Dialogue” series. The brushstrokes of oil paint mixed with mineral pigments enliven the emptiness of the space, creating what Lee calls “an open site of power in which things and space interact vividly.”

Lee was born in Haman, South Gyeongsang Province and studied painting at the College of Fine Arts at Seoul National University and philosophy at Nihon University, Tokyo.

He is a focal figure of Japan’s first contemporary art movement Mono-ha. The Mono-ha school leaves an object as it is and approaches the space, situations and relationships, ignited by Lee’s seminal writings from the late 1960s to the early 1970s.

The artist-philosopher established a studio in Paris and has been dividing his time between Japan and Europe since then. Lee is also a renowned writer of 17 books, including “The Art of Encounter” (2007), an anthology in English.

The exhibition runs through Sept. 28. For more information visit www.guggenheim.org.

Artist Lee Ufan returns with 'Dialogue' series



Artist Lee Ufan presents his new works at the "Dialogue" exhibition at Gallery Hyundai in Sagan-dong, central Seoul. / Courtesy of Gallery Hyundai

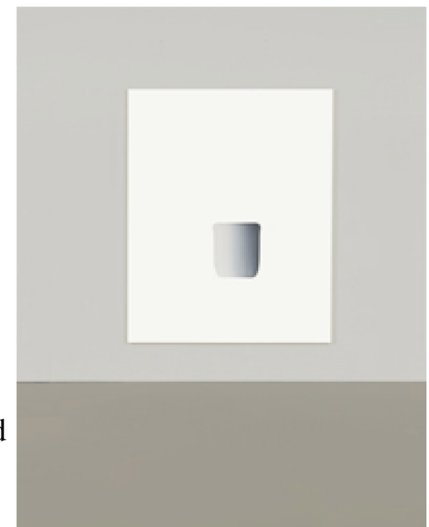
By Kwon Mee-yoo

Artist Lee Ufan returns to Korea with new works in his "Dialogue" exhibition held in a new annex at Gallery Hyundai in Sagan-dong, central Seoul, from today.

In his first exhibition after a major retrospective "Lee Ufan: Marking Infinity" at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York from June to September, Lee presents works that are simple and understandable to viewers.

Upon entering the gallery, visitors will encounter Lee's straightforward yet strong dots that seem to talk to them.

The exhibition is rather simple and small in scale. There are seven large oil paintings and four small water color and oil works hung on white walls on the first and second floors of the gallery.



"Dialogue" (2011) by Lee Ufan

Lee's "Dialogue" series might look like simple strokes, but it is a result of his constant anguish over art, and elaborate calculations, balancing the double-sidedness of inside and outside. Lee applies coats of paint over and over to achieve color and texture and it might take weeks or even months as he waits for the previous coat to dry.

At a press preview of the exhibit Monday, Lee talked endlessly about his art and philosophy for about an hour-and-a-half.

"This exhibit was arranged more than a year ago and I chose to go as simple and neutral as possible," Lee said. "The paintings were displayed in a way that anyone in the world could see the character and dignity of my works."

He said the Guggenheim retrospective was a first for him and it provided him an opportunity to look back on his life and art.

“My sculptures and installations are site- and time-specific so I couldn’t bring old ones to the Guggenheim. It was interesting to re-produce my works from the 1960s and ’70s by myself,” he said. “So I did not make the exact same piece but interlinked what I thought then with the present.”

Lee says the artist and the work are the only important things, not the background of the artist. “I think it is gaudy to say one’s work captures the essence of Korea or Asia. I hope my works would create correspondence across the globe, regardless of the viewers’ nationality or ethnicity,” he said.

Born in Haman, South Gyeongsang Province in 1936, the artist studied in Japan and now goes back and forth between Tokyo, Paris and Seoul. “As I lived mostly out of Korea, or the outside, expression was important for me,” he said.

His expression is not just about revealing what is inside, but connecting the inside and the outside, creating an interaction. “The moment or place where the inside forms a connection with the outside, that is expression to me,” the painter added.

He said painting is an act of establishing relations on a flat surface. “For me, ‘drawing’ matters. It is a tiresome and complicated behavior, but I paint with my body and even my breathing affects the paintings. I do not paint when I inhale, but only do so when I breathe out,” the artist said.

Though he is considered a post-minimalist based on Modernism, Lee says he is actually opposite to the style. “I try to create a tension between the object painted and the blank. That is what a painting is,” Lee said. “My work simplifies to the limit — just a dot. However, I want it to create a vibration with the empty space in the canvas, the wall and even the space beyond the canvas and the audience to feel the vibration at this exhibition.”

The exhibition runs through Dec. 18. For more, visit www.galleryhyundai.com or call (02) 2287-3500.

Lee Ufan

Submitted by Magenta on Tue, 10/25/2011 - 04:00 in

NEW YORK



[\(/sites/magentamagazine.com/files/images/UFAN1.popup.jpg\)](http://sites/magentamagazine.com/files/images/UFAN1.popup.jpg)

Installation view of Lee Ufan: Marking Infinity, Solomon R. Guggenheim Museum: Foreground: Relatum (formerly System A), 1969/2011. Steel and cotton, approximately 170 x 160 x 150 cm; dimensions vary with installation. Hiroshima City Museum of Contemporary Art. All photos: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation.

By Alexandra Shimo

Since the 1960s, Lee Ufan has been offering artistic, calming responses to the hectic, frenetic demands of modernity. Ufan has gained a reputation in Asia for work that

Lee Ufan
Solomon R. Guggenheim Museum
June 24 – September 28, 2011

questions the failure of rationalization and scientific progress. With *Marking Infinity*, a five-decade retrospective and his first in a North American museum, Lee celebrates the natural world with elegant sculptures and paintings that exemplify the tension between action and restraint.

Born in Haman-gun, a remote village of South Korea, in 1936, Ufan grew up surrounded by war, witnessing World War II, the first nuclear bomb and the division of his country into two states. Against this turmoil, the artist was schooled in a stable and intellectual environment; his father was a liberal newspaper journalist and his mother was a homemaker versed in Classical literature. Ufan continued in the humanist tradition, first tutored in East Asian calligraphy, poetry and painting, and then studying art at the Seoul National University, before leaving after only two months to study philosophy in Japan, graduating in 1961. Japan in the 1960s was a time of civil unrest, as students questioned U.S. cultural hegemony and the increasing commercialism. Rejecting the traditions of Western art, the artist came to prominence as one of the founders of the avant-garde Mono-ha (School of Things) movement. Like Italy's Arte Povera movement, their aim was simply to bring 'things' together, as far as possible in an unaltered state, allowing the juxtaposed materials to speak for themselves.



<http://sites/magentamagazine.com/files/images>

[/UFAN2.popup.jpg](#)

Relatum (formerly Perception A), 1969/2011: Stone, cushion, and light. Cushion, approximately 8 x 45 x 40 cm; stone, approximately 35 cm high. Private collection.

Lee's work often celebrates raw, simple materials – rough boulders or sheets of steel. Through their juxtaposition, Lee questions the meanings between interdependent things and the space surrounding them. In his *Relatum* (formerly *Phenomenon and Perception B*, 1979), a heavy beige boulder sits on a dark grey steel slab covered by a plane of shattered glass, cracks radiating from the point where the stone hit the transparent surface. The uneasy tension between the still and the shattered, the stone (natural) and the glass (man-made) suggest the implicit tension between man and

nature, with the cracks reminiscent of the tortuous consequences. This theme continues in other sculptures in his *Relatum* series, such as a floor sculpture consisting of cotton wool bunched like clouds and twisted slithers of rusted wire. The soft whiteness attracts the audience, comforting and childlike, even as the spikes of metal suggest the uncomfortable harshness that lies beneath.

The artist's drawings and paintings are lighter and more ephemeral. Canvases are filled with repetitive brushstrokes that drift towards infinity or textured lines that seem to hover above the canvas. Lee's conceptual work is always thoughtful and, being trained as a philosopher, he is also known for his criticism and essays. His thoughts and writings, which appear throughout the show as quotes or as audio clips, encourage a fresh relationship between viewer and art, demanding a physical and durational encounter that would strip away modernity's "worldliness and brain-centred thinking" (Lee). Lee's work itself demands such a response, as his powerful, calming sculptures and paintings encourage the viewer ever closer to the sublime.

A former editor at *Macleans*, **Alexandra Shimo** writes cultural criticism for a variety of publications, including *Azure* and *The Globe and Mail*. She is currently researching her second book based on her stay on an isolated First Nations reserve.



Lee Ufan

Submitted by Magenta on Tue, 10/25/2011 - 04:00 in

NEW YORK



[\(/sites/magentamagazine.com/files/images/UFAN1.popup.jpg\)](http://sites/magentamagazine.com/files/images/UFAN1.popup.jpg)

Installation view of Lee Ufan: Marking Infinity, Solomon R. Guggenheim Museum: Foreground: Relatum (formerly System A), 1969/2011. Steel and cotton, approximately 170 x 160 x 150 cm; dimensions vary with installation. Hiroshima City Museum of Contemporary Art. All photos: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation.

By Alexandra Shimo

Since the 1960s, Lee Ufan has been offering artistic, calming responses to the hectic, frenetic demands of modernity. Ufan has gained a reputation in Asia for work that

Lee Ufan
Solomon R. Guggenheim Museum
June 24 – September 28, 2011

questions the failure of rationalization and scientific progress. With *Marking Infinity*, a five-decade retrospective and his first in a North American museum, Lee celebrates the natural world with elegant sculptures and paintings that exemplify the tension between action and restraint.

Born in Haman-gun, a remote village of South Korea, in 1936, Ufan grew up surrounded by war, witnessing World War II, the first nuclear bomb and the division of his country into two states. Against this turmoil, the artist was schooled in a stable and intellectual environment; his father was a liberal newspaper journalist and his mother was a homemaker versed in Classical literature. Ufan continued in the humanist tradition, first tutored in East Asian calligraphy, poetry and painting, and then studying art at the Seoul National University, before leaving after only two months to study philosophy in Japan, graduating in 1961. Japan in the 1960s was a time of civil unrest, as students questioned U.S. cultural hegemony and the increasing commercialism. Rejecting the traditions of Western art, the artist came to prominence as one of the founders of the avant-garde Mono-ha (School of Things) movement. Like Italy's Arte Povera movement, their aim was simply to bring 'things' together, as far as possible in an unaltered state, allowing the juxtaposed materials to speak for themselves.



[\(/sites/magentamagazine.com/files/images](http://sites/magentamagazine.com/files/images)

[/UFAN2.popup.jpg\)](#)

Relatum (formerly Perception A), 1969/2011: Stone, cushion, and light. Cushion, approximately 8 x 45 x 40 cm; stone, approximately 35 cm high. Private collection.

Lee's work often celebrates raw, simple materials – rough boulders or sheets of steel. Through their juxtaposition, Lee questions the meanings between interdependent things and the space surrounding them. In his *Relatum* (formerly *Phenomenon and Perception B*, 1979), a heavy beige boulder sits on a dark grey steel slab covered by a plane of shattered glass, cracks radiating from the point where the stone hit the transparent surface. The uneasy tension between the still and the shattered, the stone (natural) and the glass (man-made) suggest the implicit tension between man and

nature, with the cracks reminiscent of the tortuous consequences. This theme continues in other sculptures in his *Relatum* series, such as a floor sculpture consisting of cotton wool bunched like clouds and twisted slithers of rusted wire. The soft whiteness attracts the audience, comforting and childlike, even as the spikes of metal suggest the uncomfortable harshness that lies beneath.

The artist's drawings and paintings are lighter and more ephemeral. Canvases are filled with repetitive brushstrokes that drift towards infinity or textured lines that seem to hover above the canvas. Lee's conceptual work is always thoughtful and, being trained as a philosopher, he is also known for his criticism and essays. His thoughts and writings, which appear throughout the show as quotes or as audio clips, encourage a fresh relationship between viewer and art, demanding a physical and durational encounter that would strip away modernity's "worldliness and brain-centred thinking" (Lee). Lee's work itself demands such a response, as his powerful, calming sculptures and paintings encourage the viewer ever closer to the sublime.

A former editor at *Macleans*, **Alexandra Shimo** writes cultural criticism for a variety of publications, including *Azure* and *The Globe and Mail*. She is currently researching her second book based on her stay on an isolated First Nations reserve.



An Ambiguous Medium: On Lee Ufan

Barry Schwabsky, September 20, 2011 | This article appeared in the October 10, 2011 edition of *The Nation*.

Like 11 Tweet 0  TEXT SIZE  SUBSCRIBE

There's a stranger at the Guggenheim. An artist we hardly know has occupied its great spiral. Although his paintings and sculptures have only rarely been shown in North America, Lee Ufan, a Korean who makes his home in Japan, is widely esteemed in Europe as well as Asia. Yet the Guggenheim's big Lee exhibition, "Marking Infinity" (on view through September 28), seems to have been somewhat overlooked, provoking little discussion. That's a shame, because Lee more than deserves from museumgoers and critics here the sort of attention and acclaim he has received abroad. With stones and steel as well as colors on canvas, he has conceived an art of rare transparency and lightness.

About the Author

Barry Schwabsky

Barry Schwabsky is the art critic of *The Nation*. Schwabsky has been writing about art for the magazine since 2005, and...

Also by the Author

Sugar Rush and Stomachache: On "NYC 1993" (Arts and Entertainment, Books & Arts)

The New Museum tries to explain why the city's art scene changed in 1983.

Barry Schwabsky

Shell Life (Books & Arts, Biography, Fine Art, Shell Life, Books and the Arts)

Barry Schwabsky

of little relevance to modern life except as an antidote, or treated as someone suspiciously familiar, a mere imitator of aesthetic practices already commonplace in their Western guises. The exhibition's curator, Alexandra Munroe, seems well aware of at least the second of these pitfalls. Her essay on Lee in the catalog for "Marking Infinity" begins with an extended comparison between his work and that of Richard Serra, and goes on to address Lee's connections to other Western contemporaries like Carl Andre and Joseph Beuys, as well as to an elder artist Lee has acknowledged as an influence, Barnett Newman.

Munroe attributes Lee's return to painting in the early 1970s, after several years focused on sculpture, to an encounter with Newman's work—and indeed, one of the many paintings Lee has titled *From Line*, in this case dated 1978, could easily be seen as an homage to the Abstract Expressionist. It presents a single blue line bisecting the canvas, not unlike one of Newman's famous "zips"; though unlike Newman's, Lee's line is not a fastidiously painted band of color but a single stroke of the brush, thick with pigment at the top of the painting and diminishing in density toward the bottom. Munroe ascribes Lee's difference from his American precursor to a return to Asian tradition: Lee was invoking literati, a type of painting he had studied with a Chinese master as a boy in Korea. "The literati principles instill point and line with comic meaning," she explains, and certainly Lee's translation of Newman's zip, whose beginning and end points are off-canvas, into a finite line emanating from a single point of contact between brush and canvas becomes more resonant with this gloss in mind. The medium Lee used in making the paintings in the *From Line* series (and the *From Point* paintings he was making a little earlier) confirms the recourse to this heritage: "He mixed ground mineral pigment with *nikawa*, the animal-skin glue that is the traditional medium of East Asian painting on silk."

Still, I wonder how much this apparent adherence to tradition should be emphasized. Yes, we Western viewers should be directed to art-historical allusions and echoes that might be unfamiliar to us but second nature to our Asian counterparts—though not at the cost of making innovative art like Lee's seem nostalgic or convention-bound. Munroe avoids doing so, but I worry that her emphasis on Lee as a proponent of "distilled gestures, guided by restraint," in which "the self coalesces with an expanded situational wholeness," may inadvertently evoke a central-casting view of Eastern wisdom and reverence, of the timeless Asia of Buddhas and temples but not the modern world of industrial and commercial tigers. The Asia that Lee inhabits is both at once.

I'm not suggesting that Lee has banished tradition from his work. His paintings draw on the conventions of both Asian ink painting and European oil painting. His sculptures—which almost always use found, unworked stones, among other materials (most often steel sheets)—inescapably evoke Zen gardens as well as minimalism. And his writings, although they reflect his immersion in the ideas of Western philosophers like Merleau-Ponty and Heidegger, whom he studied at Nihon University in Tokyo, sometimes have similar overtones, such as when he speaks of his wish to "lead people's eyes to emptiness and turn their ears to silence." (A selection of Lee's writings is included in the catalog for "Marking Infinity"; a larger cache can be found in his book *The Art of Encounter*, published by the Liaison Gallery in London in 2008.)

But there's another dimension to Lee's art that these sibylline utterances belie: a down-to-earth quality, and sometimes a humor, that is neither Eastern nor Western but simply universal, as a sly and subtle wit can be. Yes, he wants to convey "the way of being of everything as it is, of the world just exactly as it is," but he is shrewd enough to

discover that even inanimate things, at least under a human gaze, cannot help being other than what they are. They cannot help feigning. "In my sculpture," he admits, "untreated industrial steel plates pretend to be more nature than artifice, while untouched natural stones play more artifice than nature." His sculptures all bear the same title, *Relatum*, and in a 1971 *Relatum* (originally titled *Language*) a group of stones sit on colored pillows, like little princes or maybe Buddhas. A related work from 1969 (originally called *Perception A*) consists of a single stone on a royal purple pillow that's backlit, as if it were emanating illumination. Looking at these stones, one sees something laughable in their pretension to sensitivity, their apparent need to be cushioned to protect them from direct contact with the hard floor. Another *Relatum*, dated 1978/1990, uses two steel-and-stone pairs: one stone sits openly, confident as can be, on a steel rectangle situated on the floor; the other seems to peek out from behind the second metal sheet leaning against the adjacent wall. Again, the anthropomorphism is comical, and comically self-defeating. We viewers, failing to resist being lured into reading human or at least animal behavior into a thing, can laugh at the thing's failure to fully succeed in its affectation of animate behavior. What we should be laughing at is how our perceptions contradict themselves, not at the things themselves.

Lee's art implies that we cannot entirely objectify things in the world any more than we can securely find an echo of our subjectivity in them, and that therefore we should conceive of people and things as neither antithetical nor comparable. The artwork, in his view, exists to dramatize this state. In a striking passage from a 1969 essay, "Word and Structure—Collapse of the Object (Thoughts on Contemporary Art)," Lee compares the function of artworks to that of the Buddha. He calls the Buddha an "ambiguous medium"—using the terminology of art rather than of spiritualism—because he revealed something about the world by revealing himself. "The world is the world acting as the world with or without the presence of the Buddha, but it is by the Buddha's presence that the world is revealed." For that reason, in principle anyone could be the Buddha, "a person who shows that the world penetrates him and is simultaneously of the world of reality and the world of cognition." Actually, this is just the normal way of things. In Lee's view, elsewhere he writes, "The world does not remain external but penetrates the body and permeates its interior." In discussing the work of his Mono-ha colleague Sekine Nobuo, Lee concludes, "Structure is characterized by nonsense and humor, and through it, the performer is at the same time performed on." By "performer" Lee seems to mean "artist," but by the logic of his argument it could just as well mean "viewer."

...

Lee does not use the nonrepresentational materials of his sculpture—primarily stones and steel—to create images. He presents stone as nothing but stone, metal as nothing but metal. He doesn't construct anything out of them, but simply juxtaposes them. *Relatum*, the title he gives to each of them, is a word of Latin origin that refers to one of the objects between which a relation is said to hold. The title conveys how the elements out of which the sculptures are arranged exist in some relation to one another, just as the sculpture at some point in time exists in some relation to its beholders. The relation is the whole situation, so it is misleading to attribute cognition, desire or perception to humans alone. These are attributes of situations we share with things, which is why it can sometimes make sense to speak of an inanimate thing like a steel plate "pretending," while it can equally make sense to speak of a person, such as Siddhartha Gautama, being "penetrated" by reality.

Lee's sculptures remain abstract, even as, through the relations they embody, they may also seem to suggest other sorts of relations that only the language of feeling and intention can convey. There is less temptation to speak this way of Lee's paintings. They possess a more "objective" character than the sculptures, perhaps because they do not share our space with us. Consider a set of paintings from the series *From Point*, consisting of works made in the 1970s. They are painted in a systematic manner. Using a single color, the artist has dipped his brush and made a succession of marks horizontally across the white canvas, each small mark depositing progressively less color until the last marks become practically indiscernible; then the process starts again. In some of the *From Point* paintings, each horizontal line of marks represents a single load of pigment gradually being exhausted, so that the entire left side of the painting is heavily marked while the right side is nearly bare; in others, the sequences of marks begin and end at unpredictable points along the line, leaving the light and heavy marks distributed in an even rhythm across the canvas.

What one sees in looking at the *From Point* series is not a relation among the brush marks or sequences of marks, but both the entire field and the individual marks, none of which is quite identical to any of the others, although each is the product of the repetition of a similar gesture. In either case, however, the visual dynamic of the paintings is contrary to the order of their making: although it is evident that the spots of paint were brushed onto the canvas starting on the left, the visual rhythm of the paintings goes from right to left, from lighter to darker. Lee turns the literalism of his process against itself, generating a subtle illusion that prevents the painting from becoming a simple demonstration or illustration of the process.

The presence of illusion in Lee's work is important, and it is something that distinguishes him from many of his Western contemporaries. Artists in the tradition of minimalism and postminimalism have generally sought to make their work as literal as possible by eliminating illusion and metaphor, a goal most famously summed up in Frank Stella's brutally tautological dictum "What you see is what you see." It's interesting to learn that, by contrast, Lee was influenced early in his career by a tendency in Japanese art called *toroku*, that is, "tricky"—work that, as Munroe explains, uses optical illusion "to upset normal perception." It would have been helpful to know more about *toroku* and Lee's relation to it. (In general, while Munroe's essay is a worthy introduction to Lee's work, it could well have been much longer, conveying more about his artistic context, which is unfamiliar to most Western art lovers.) In any case, artistic illusion is clearly something that fascinates Lee. The illusion is much more powerful in the *From Line* paintings, particularly those from early in the series, done in the 1970s, than in *From Point*. In addition to a paradox of direction similar to that found in the *From Line* series—although the lines have been painted from the top down, the energy they evoke is ascending, with the strokes seeming to push up toward the sky—the paintings in *From Line* also produce an intense sensation of light: the white canvas seen through the dark brush strokes seems to glow as if the paint were backlit. In later *From Line* works the lines are shorter and more widely and irregularly dispersed on the canvas. Their illusion is not so much of light as of space: without recourse to any device of perspective or color interaction but simply through the placement of the monochromatic marks on the canvas, Lee creates a suggestion of three-dimensional space.

The titles Lee gave his paintings from the 1980s through the beginning of the '90s, *From Winds* and *With Winds*, suggest a greater emphasis on the metaphorical overtones of his work. At times it really does seem as if some tremendous wind had blown Lee's previously well-ordered brush strokes hither and yon. But still, the marks are rigorously nondescriptive; they do not construct larger shapes, and only rarely does a hint of landscape sneak in, notably in a *From Winds* dated 1989. These are the most unpredictable of Lee's paintings, and unlike those of his earlier series they don't seem to be the extended working out of the implications of a single idea. Yet in a broader sense they are the proof of that idea, that the individual brush stroke "must become a living organism brimming with energy in its relationship with otherness." In his earlier paintings, the simple dabs of paint or the linear strokes manifested their energy most vibrantly, yet that energy was also constrained to some extent by their preconceived ordering—an imposition of the artist's rationality. The windswept, turbulent yet casually volatile movement of the marks in Lee's paintings of the later 1980s should not be seen, I think, as a form of expressionism—they are not necessarily the manifestation of some inner turbulence, another way for the artist to impose himself on his materials. Rather, they seem to reflect a freeing up, a willingness to follow rather than control the movements of the brush.

I wonder whether Lee eventually sensed that this kind of liberty could not be maintained indefinitely. To think otherwise would be to pretend to be one with nature—and as Lee knows, we cannot be one with things as they are any more than we can detach ourselves from them. In his essay "Word and Structure" he suggested that it was just such a hope that eventually drove Jackson Pollock to madness. In any case, Lee's more recent paintings, called *Dialogue*, are the most severe, simplified and formulaic he has ever done. Each painting presents one, two or three large, squarish, gray brush marks. The marks have a heavy physical presence; the paint is dense and tactile. You can see how the big brush pushed the paint against the canvas, leaving ridges along the edges of the mark. Each mark is something like a self-contained painting within the painting—a picture of paint painting itself. Each mark has its own atmosphere—the paint is not a solid gray but rather contains a tonal range within each brush stroke, with the gray being lighter, nearly white, at one edge and becoming gradually darker (though never close to black) toward the other. It's as if the physical mark were one thing and its tonality something that had been applied completely independently.

There is a disturbing sense of artifice to these big, imposing traces of paint. And yet as one observes the paintings, it becomes clear that the traces exist not for their own sake but mainly to activate the empty canvas that surrounds them. This is the "dialogue" evoked by the title—the dialogue between rhetoric and silence, excess and emptiness. They coexist uneasily; there is a slight tension between them. All of Lee's work is marked by the recurring problem of how something can have a relation to a place. Lee shows this not as a specifically human problem, much less a social or cultural one. On the contrary, he seems to find it in some inherent logic of existence, latent even in inanimate things. And yet, after all, one can hardly disentangle Lee's fascination with this conundrum from his self-chosen condition of displacement. He is a *relatare*, one might say. And his will toward opening into relation with that which he is not, in allowing himself to be penetrated by it, is exemplary.

Harry Schulinsky, September 20, 2011 | This article appeared in the October 20, 2011 edition of *The Nation*.

An Ambiguous Medium: On Lee Ufan

Barry Schwabsky September 20, 2011 | This article appeared in the October 10, 2011 edition of *The Nation*.

Like 11 Tweet 0 0 TEXT SIZE SUBSCRIBE

There's a stranger at the Guggenheim. An artist we hardly know has occupied its great spiral. Although his paintings and sculptures have only rarely been shown in North America, Lee Ufan, a Korean who makes his home in Japan, is widely esteemed in Europe as well as Asia. Yet the Guggenheim's big Lee exhibition, "Marking Infinity" (on view through September 28), seems to have been somewhat overlooked, provoking little discussion. That's a shame, because Lee more than deserves from museumgoers and critics here the sort of attention and acclaim he has received abroad. With stones and steel as well as colors on canvas, he has conceived an art of rare transparency and lightness.

About the Author

Barry Schwabsky

Barry Schwabsky is the art critic of *The Nation*. Schwabsky has been writing about art for the magazine since 2005, and...

Also by the Author

Sugar Rush and Stomachache: On 'NYC 1993' (Arts and Entertainment, Books & Arts)

The New Museum tries to explain why the city's art scene changed in 1993.

Barry Schwabsky
Shelf Life (Books & Arts, Biography, Fine Art, Shelf Life, Books and the Arts)

Barry Schwabsky

of little relevance to modern life except as an antidote, or treated as someone suspiciously familiar, a mere imitator of aesthetic practices already commonplace in their Western guises. The exhibition's curator, Alexandra Munroe, seems well aware of at least the second of these pitfalls. Her essay on Lee in the catalog for "Marking Infinity" begins with an extended comparison between his work and that of Richard Serra, and goes on to address Lee's connections to other Western contemporaries like Carl Andre and Joseph Beuys, as well as to an elder artist Lee has acknowledged as an influence, Barnett Newman.

Munroe attributes Lee's return to painting in the early 1970s, after several years focused on sculpture, to an encounter with Newman's work—and indeed, one of the many paintings Lee has titled *From Line*, in this case dated 1978, could easily be seen as an *hommage* to the Abstract Expressionist. It presents a single blue line bisecting the canvas, not unlike one of Newman's famous "zips"; though unlike Newman's, Lee's line is not a fastidiously painted band of color but a single stroke of the brush, thick with pigment at the top of the painting and diminishing in density toward the bottom. Munroe ascribes Lee's difference from his American precursor to a return to Asian tradition: Lee was invoking *literati*, a type of painting he had studied with a Chinese master as a boy in Korea. "The *literati* principles instill point and line with cosmic meaning," she explains, and certainly Lee's translation of Newman's zip, whose beginning and end points are off-canvas, into a finite line emanating from a single point of contact between brush and canvas becomes more resonant with this gloss in mind. The medium Lee used in making the paintings in the *From Line* series (and the *From Point* paintings he was making a little earlier) confirms the recourse to this heritage: "He mixed ground mineral pigment with *nikawa*, the animal-skin glue that is the traditional medium of East Asian painting on silk."

Still, I wonder how much this apparent adherence to tradition should be emphasized. Yes, we Western viewers should be directed to art-historical allusions and echoes that might be unfamiliar to us but second nature to our Asian counterparts—though not at the cost of making innovative art like Lee's seem nostalgic or convention-bound. Munroe avoids doing so, but I worry that her emphasis on Lee as a proponent of "distilled gestures, guided by restraint," in which "the self coalesces with an expanded situational wholeness," may inadvertently evoke a central-casting view of Eastern wisdom and reticence, of the timeless Asia of Buddhas and temples but not the modern world of industrial and commercial tigers. The Asia that Lee inhabits is both at once.

I'm not suggesting that Lee has banished tradition from his work. His paintings draw on the conventions of both Asian ink painting and European oil painting. His sculptures—which almost always use found, unworked stones, among other materials (most often steel sheets)—inescapably evoke Zen gardens as well as minimalism. And his writings, although they reflect his immersion in the ideas of Western philosophers like Merleau-Ponty and Heidegger, whom he studied at Nihon University in Tokyo, sometimes have similar overtones, such as when he speaks of his wish to "lead people's eyes to emptiness and turn their ears to silence." (A selection of Lee's writings is included in the catalog for "Marking Infinity"; a larger cache can be found in his book *The Art of Encounter*, published by the Lisson Gallery in London in 2008.)

But there's another dimension to Lee's art that these sibylline utterances belie: a down-to-earth quality, and sometimes a humor, that is neither Eastern nor Western but simply universal, as a sly and subtle wit can be. Yes, he wants to convey "the way of being of everything as it is, of the world just exactly as it is," but he is shrewd enough to discover that even inanimate things, at least under a human gaze, cannot help being other than what they are. They cannot help feigning. "In my sculpture," he admits, "untreated industrial steel plates pretend to be more nature than artifice, while untouched natural stones play more artifice than nature." His sculptures all bear the same title, *Relatum*, and in a 1971 *Relatum* (originally titled *Language*) a group of stones sit on colored pillows, like little princes or maybe Buddhas. A related work from 1969 (originally called *Perception A*) consists of a single stone on a royal purple pillow that's backlit, as if it were emanating illumination. Looking at these stones, one sees something laughable in their pretension to sensitivity, their apparent need to be cushioned to protect them from direct contact with the hard floor. Another *Relatum*, dated 1978/1990, uses two steel-and-stone pairs: one stone sits openly, confident as can be, on a steel rectangle situated on the floor; the other seems to peek out from behind the second metal sheet leaning against the adjacent wall. Again, the anthropomorphism is comical, and comically self-defeating. We viewers, failing to resist being lured into reading human or at least animal behavior into a thing, can laugh at the thing's failure to fully succeed in its affectation of animate behavior. What we should be laughing at is how our perceptions contradict themselves, not at the things themselves.

Lee's art implies that we cannot entirely objectify things in the world any more than we can securely find an echo of our subjectivity in them, and that therefore we should conceive of people and things as neither antithetical nor comparable. The artwork, in his view, exists to dramatize this state. In a striking passage from a 1969 essay, "Word and Structure—Collapse of the Object (Thoughts on Contemporary Art)," Lee compares the function of artworks to that of the Buddha. He calls the Buddha an "ambiguous medium"—using the terminology of art rather than of spiritualism—because he revealed something about the world by revealing himself. "The world is the world acting as the world with or without the presence of the Buddha, but it is by the Buddha's presence that the world is revealed." For that reason, in principle anyone could be the Buddha, "a person who shows that the world penetrates him and is simultaneously of the world of reality and the world of cognition." Actually, this is just the normal way of things, in Lee's view; elsewhere he writes, "The world does not remain external but penetrates the body and permeates its interior." In discussing the work of his Mono-ha colleague Sekine Nobuo, Lee concludes, "Structure is characterized by nonsense and humor, and through it, the performer is at the same time performed on." By "performer" Lee seems to mean "artist," but by the logic of his argument it could just as well mean "viewer."

* * *

Lee does not use the nonrepresentational materials of his sculpture—primarily stones and steel—to create images. He presents stone as nothing but stone, metal as nothing but metal. He doesn't construct anything out of them, but simply juxtaposes them. *Relatum*, the title he gives to each of them, is a word of Latin origin that refers to one of the objects between which a relation is said to hold. The title conveys how the elements out of which the sculptures are arranged exist in some relation to one another, just as the sculpture at some point in time exists in some relation to its beholders. The relation is the whole situation, so it is misleading to attribute cognition, desire or perception to humans alone. These are attributes of situations we share with things, which is why it can sometimes make sense to speak of an inanimate thing like a steel plate "pretending," while it can equally make sense to speak of a person, such as Siddhartha Gautama, being "penetrated" by reality.

Lee's sculptures remain abstract, even as, through the relations they embody, they may also seem to suggest other sorts of relations that only the language of feeling and intention can convey. There is less temptation to speak this way of Lee's paintings. They possess a more "objective" character than the sculptures, perhaps because they do not share our space with us. Consider a set of paintings from the series *From Point*, consisting of works made in the 1970s. They are painted in a systematic manner. Using a single color, the artist has dipped his brush and made a succession of marks horizontally across the white canvas, each small mark depositing progressively less color until the last marks become practically indiscernible; then the process starts again. In some of the *From Point* paintings, each horizontal line of marks represents a single load of pigment gradually being exhausted, so that the entire left side of the painting is heavily marked while the right side is nearly bare; in others, the sequences of marks begin and end at unpredictable points along the line, leaving the light and heavy marks distributed in an even rhythm across the canvas.

What one sees in looking at the *From Point* series is not a relation among the brush marks or sequences of marks but both the entire field and the individual marks, none of which is quite identical to any of the others, although each is the product of the repetition of a similar gesture. In either case, however, the visual dynamic of the paintings is contrary to the order of their making: although it is evident that the spots of paint were brushed onto the canvas starting on the left, the visual rhythm of the paintings goes from right to left, from lighter to darker. Lee turns the literalism of his process against itself, generating a subtle illusion that prevents the painting from becoming a simple demonstration or illustration of the process.

The presence of illusion in Lee's work is important, and it is something that distinguishes him from many of his Western contemporaries. Artists in the tradition of minimalism and postminimalism have generally sought to make their work as literal as possible by eliminating illusion and metaphor, a goal most famously summed up in Frank Stella's brutally tautological dictum "What you see is what you see." It's interesting to learn that, by contrast, Lee was influenced early in his career by a tendency in Japanese art called *torriku*, that is, "tricky"—work that, as Munroe explains it, uses optical illusion "to upset normal perception." It would have been helpful to know more about *torriku* and Lee's relation to it. (In general, while Munroe's essay is a worthy introduction to Lee's work, it could well have been much longer, conveying more about his artistic context, which is unfamiliar to most Western art lovers.) In any case, artistic illusion is clearly something that fascinates Lee. The illusion is much more powerful in the *From Line* paintings, particularly those from early in the series, done in the 1970s, than in *From Point*. In addition to a paradox of direction similar to that found in the *From Line* series—although the lines have been painted from the top down, the energy they evoke is ascending, with the strokes seeming to push up toward the sky—the paintings in *From Line* also produce an intense sensation of light: the white canvas seen through the dark brush strokes seems to glow as if the paint were backlit. In later *From Line* works the lines are shorter and more widely and irregularly dispersed on the canvas. Their illusion is not so much of light as of space; without recourse to any device of perspective or color interaction but simply through the placement of the monochromatic marks on the canvas, Lee creates a suggestion of three-dimensional space.

The titles Lee gave his paintings from the 1980s through the beginning of the '90s, *From Winds* and *With Winds*, suggest a greater emphasis on the metaphorical overtones of his work. At times it really does seem as if some tremendous wind had blown Lee's previously well-ordered brush strokes hither and yon. But still, the marks are rigorously nondescriptive; they do not construct larger shapes, and only rarely does a hint of landscape sneak in, notably in a *From Winds* dated 1989. These are the most unpredictable of Lee's paintings, and unlike those of his earlier series they don't seem to be the extended working out of the implications of a single idea. Yet in a broader sense they are the proof of that idea, that the individual brush stroke "must become a living organism brimming with energy in its relationship with otherness." In his earlier paintings, the simple dabs of paint or the linear strokes manifested their energy most vibrantly, yet that energy was also constrained to some extent by their preconceived ordering—an imposition of the artist's rationality. The windswept, turbulent yet casually volatile movement of the marks in Lee's paintings of the later 1980s should not be seen, I think, as a form of expressionism—they are not necessarily the manifestation of some inner turbulence, another way for the artist to impose himself on his materials. Rather, they seem to reflect a freeing up, a willingness to follow rather than control the movements of the brush.

I wonder whether Lee eventually sensed that this kind of liberty could not be maintained indefinitely. To think otherwise would be to pretend to be one with nature—and as Lee knows, we cannot be one with things as they are any more than we can detach ourselves from them. In his essay "Word and Structure" he suggested that it was just such a hope that eventually drove Jackson Pollock to madness. In any case, Lee's more recent paintings, called *Dialogue*, are the most severe, simplified and formulaic he has ever done. Each painting presents one, two or three large, squarish, gray brush marks. The marks have a heavy physical presence; the paint is dense and tactile. You can see how the big brush pushed the paint against the canvas, leaving ridges along the edges of the mark. Each mark is something like a self-contained painting within the painting—a picture of paint painting itself. Each mark has its own atmosphere—the paint is not a solid gray but rather contains a tonal range within each brush stroke, with the gray being lighter, nearly white, at one edge and becoming gradually darker (though never close to black) toward the other. It's as if the physical mark were one thing and its tonality something that had been applied completely independently.

There is a disturbing sense of artifice to these big, imposing traces of paint. And yet as one observes the paintings, it becomes clear that the traces exist not for their own sake but mainly to activate the empty canvas that surrounds them. This is the "dialogue" evoked by the title—the dialogue between rhetoric and silence, excess and emptiness. They coexist uneasily; there is a slight tension between them. All of Lee's work is marked by the recurring problem of how something can have a relation to a place. Lee shows this not as a specifically human problem, much less a social or cultural one. On the contrary, he seems to find it in some inherent logic of existence, latent even in inanimate things. And yet, after all, one can hardly disentangle Lee's fascination with this conundrum from his self-chosen condition of displacement. He is a *relatum*, one might say. And his will toward opening into relation with that which he is not, in allowing himself to be penetrated by it, is exemplary.

Barry Schwabsky September 20, 2011 | This article appeared in the October 10, 2011 edition of *The Nation*.

DEPARTMENTS ► COVER STORY

Tuesday, September 13th, 2011

Encounters Between Seer and Seen: Lee Ufan at the Guggenheim

by Dawn-Michelle Baude

Lee Ufan: Marking Infinity at the Solomon R. Guggenheim Museum

June 24–September 28, 2011
1071 Fifth Avenue (at 89th Street)
New York City 212-423-3500



Installation view of Lee Ufan: *Marking Infinity*, Solomon R. Guggenheim Museum, June 24–September 28, 2011 Photo: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation, showing (left) *Relatum—silence b*, 2008, courtesy The Pace Gallery, New York, and Blum & Poe, Los Angeles, and (right) *Dialogue*, 2007, Ovitiz Family Collection, Los Angeles

Sensual the boulder upon the floor, sensual the metal plate against the wall. Sensual the water-glossed curves of stones, the muscular thickness of steel. The two components in Lee Ufan's sculpture *Relatum—silence B* (2008)—the boulder sloping seductively toward the plate, the plate coyly leaning on the wall—flirt with each other and the viewer, who is drawn haplessly into a coquettish *ménage-à-trois* in the opening gallery of the artist's first major exhibition on U.S. soil. Here, as elsewhere, the brute fact of materials—the industrial plate on the one hand and the geologic ready-made on the other—succumbs to a latent, often humorous, anthropomorphism or “encounter,” a term favored by the artist for the interface between seer and seen. To label the sculpture as Minimalist misses the point: it ignores the artist's five decades of research into the notion of Art as a vehicle of altered consciousness in which the relationship between the audience and the artwork, between subject and object, is presented as a fragile, phenomenological nexus revelatory of Being.

Marking Infinity, Lee Ufan's Guggenheim retrospective, is heady stuff. Perhaps the philosophical content of the work explains why it's taken so long for the artist to be presented to America, whereas in the late 1960s, he was catapulted to fame in Asia as a founding member and critical proponent of the Japanese group *Mono-ha* (“School of Things”), committed to creating artworks from everyday materials—paper, rope, steel. In both his art and in his writing, the Korean-born Lee grew in stature in Asia over the decades, to the point that last year Japan celebrated the opening of the Lee Ufan Museum—a 32,000-square foot monument designed by none other than Japanese architect Tadao Ando. Lee's delay in recognition from the West is particularly compelling, and perhaps even poignant, when contextualized within the artist's lifelong commitment to the universality of art over, and against, Orientalism. For an artist whose work exalts the “encounter” (*The Art of Encounter* is the key collection of Lee's translated writings) and the “relationship” (nearly all his sculptures are entitled *Relatum*), the fragmenting tendencies of identity politics and otherness run counter to the inclusive purview of Being.



Lee Ufan breaking the glass for *Relatum* (formerly *Phenomena and Perception B*), 1968/2011, during installation of Lee Ufan: *Marking Infinity* at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, June 2011 Photo: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation

For *Phenomena and Perception B*, the artist recreated an iconic *Mono-ha* sculpture, dropping a boulder on a sheet of glass fitted to a steel plate. Originally *Phenomena and Perception B* read as a vigorous critique of Modernism's query of personal identity, but, fifty years later, the work is a shattering indictment of virtuality. The physical world, Lee's art suggests, relies on invisible forces and energies that exist in a constant negotiation of alliances—self and world, art and self, body and consciousness, *ad infinitum*. No wonder the sculptures derive their power from a fanatical obsession with equilibrium, in which various components—material, spatial and proportional—toggle between harmony and chaos. From the cosmic collision in *Phenomena and Perception B* to allusions to particle physics in his series *From Point* and *From Line*, discourse on the phenomena that give rise to empirical reality resonates throughout the show. In *Relatum*, (1978) in which a curved steel plate covers a perky stone in the way a heavy blanket covers a child, humanity seems to peek out from under (or through) existence, as if to playfully say, “here I am!”

The final room in the retrospective features an installation from the recent *Dialogue* series in which the ontological concerns of the paintings find their latest, and perhaps most powerful, iteration. On three of the gallery walls, Lee has placed a single square brush stroke from a six-inch brush loaded with oil paint and mineral pigment in a spectrum of luminescent grays, slates, and pearls. While for many years his palette favored a nearly Yves Klein blue, the artist now communicates in the elegant ambiguities of gray. The culminating work posits windows on reality that hover on the surface of the walls and simultaneously recede into the ground, so that the eye is drawn through and beyond the energized patches of paint into the “infinity” of the retrospective's title. But losing oneself in the experience of these works is not an end in itself: viewers should leave the show convinced of their own existential worth.

Encounters Between Seer and Seen: Lee Ufan at the Guggenheim

by Dawn-Michelle Baude

Lee Ufan: Marking Infinity at the Solomon R. Guggenheim Museum

June 24–September 28, 2011
1071 Fifth Avenue (at 89th Street)
New York City 212-423-3500



Installation view of Lee Ufan, *Marking Infinity*, Solomon R. Guggenheim Museum, June 24–September 28, 2011. Photo: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation, showing *Relatum - silence B*, 2008, courtesy The Pace Gallery, New York, and Blum & Poe, Los Angeles, and *In/Hi Dialogue*, 2007, Oritz Family Collection, Los Angeles

Sensual the boulder upon the floor, sensual the metal plate against the wall. Sensual the water-glossed curves of stones, the muscular thickness of steel. The two components in Lee Ufan's sculpture *Relatum - silence B* (2008)—the boulder sloping seductively toward the plate, the plate coyly leaning on the wall—flirt with each other and the viewer, who is drawn haplessly into a coquettish ménage-à-trois in the opening gallery of the artist's first major exhibition on U.S. soil. Here, as elsewhere, the brute fact of materials—the industrial plate on the one hand and the geologic ready-made on the other—succumbs to a latent, often humorous, anthropomorphism or "encounter," a term favored by the artist for the interface between seer and seen. To label the sculpture as Minimalist misses the point: it ignores the artist's five decades of research into the notion of Art as a vehicle of altered consciousness in which the relationship between the audience and the artwork, between subject and object, is presented as a fragile, phenomenological nexus revelatory of Being.

Marking Infinity, Lee Ufan's Guggenheim retrospective, is heady stuff. Perhaps the philosophical content of the work explains why it's taken so long for the artist to be presented to America, whereas in the late 1980s, he was catapulted to fame in Asia as a founding member and critical proponent of the Japanese group Mono-ha ("School of Things"), committed to creating artworks from everyday materials—paper, rope, steel. In both his art and in his writing, the Korean-born Lee grew in stature in Asia over the decades, to the point that last year Japan celebrated the opening of the Lee Ufan Museum—a 32,000-square-foot monument designed by none other than Japanese architect Tadao Ando. Lee's delay in recognition from the West is particularly compelling, and perhaps even poignant, when contextualized within the artist's lifelong commitment to the universality of art over, and against, Orientalism. For an artist whose work exalts the "encounter" (*The Art of Encounter* is the key collection of Lee's translated writings) and the "relationship" (nearly all his sculptures are entitled *Relatum*), the fragmenting tendencies of identity politics and otherness run counter to the inclusive purview of Being.



Lee Ufan breaking the glass for *Relatum* (formerly *Phenomena and Perception B*), 1969/2011, during installation of Lee Ufan: *Marking Infinity* at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, June 2011. Photo: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation

For *Phenomena and Perception B*, the artist recreated an iconic Mono-ha sculpture, dropping a boulder on a sheet of glass fitted to a steel plate. Originally *Phenomena and Perception B* read as a vigorous critique of Modernism's query of personal identity, but, fifty years later, the work is a shattering indictment of virtuality. The physical world, Lee's art suggests, reflects invisible forces and energies that exist in a constant negotiation of alliances—self and world, art and self, body and consciousness, ad infinitum. No wonder the sculptures derive their power from a fanatical obsession with equilibrium, in which various components—material, spatial and proportional—tuggle between harmony and chaos. From the cosmic collision in *Phenomena and Perception B* to allusions to particle physics in his series *From Point and From Line*, discourse on the phenomena that give rise to empirical reality resonates throughout the show. In *Relatum*, (1978) in which a curved steel plate covers a perky stone in the way a heavy blanket covers a child, humanity seems to peek out from under (or through) existence, as if to playfully say, "here I am!"

The final room in the retrospective features an installation from the recent *Dialogue* series in which the ontological

concerns of the paintings find their latest, and perhaps most powerful, iteration. On three of the gallery walls, Lee has placed a single square brush stroke from a six-inch brush loaded with oil paint and mineral pigment in a spectrum of luminescent grays, slates, and pearls. While for many years his palette favored a nearly Yves Klein blue, the artist now communicates in the elegant ambiguities of gray. The culminating work posits windows on reality that hover on the surface of the walls and simultaneously recede into the ground, so that the eye is drawn through and beyond the

energized patches of paint into the "infinity" of the retrospective's title. But losing oneself in the experience of these works is not an end in itself: viewers should leave the show convinced of their own existential worth.

Local creative thinkers recount artistic journeys both at home and abroad

Jill Renae Hicks | Posted: Sunday, August 21, 2011 2:00 am

Columbia campuses are aflutter with new and returning students; downtown shops are extending their open hours once again to offer caffeination and comfort late into the night; tales of summer are ready to be told. The Tribune sought out a few local artists who have traveled far and wide and inquired about what they've taken part in over their not-very-lazy summer months.

A GLOBAL CONVERSATION

Two noted University of Missouri writing professors, Scott Cairns and Alik Barnstone, co-directed a writers' workshop in Greece over the summer, moving from an initial tour of Athens to the island of Serifos — and, thankfully, dodging riots along the way. This is the third year the workshop has taken place, Cairns said; the first year there were seven participants, which quickly grew to 17 the second year and around 30 this year. The group spent five weeks in Greece, learning modern Greek in the mornings and then splitting into various writing workshops — fiction, poetry, translation and food/travel writing — in the afternoon. Most evenings, the group was enlightened by readings from writers both from Greece and the United States, including Liana Sakelliou, Adrienne Kalfopoulou, Tryfon Tolides, Brady Kiesling, Natalie Bakopoulous and others. Some of the readers and speakers were tapped to read rather spontaneously: "Alik's been going to Greece since she was a girl," Cairns noted, so she "has known a lot of these people because she's grown up with them."

This year was an especially unique one for the writing workshop, Cairns said, because a cohort from Cave Canem came along, accompanied for a short time by Professor Cornelius Eady. Cave Canem has established a fellowship program for African-American poets, several of whom were able to travel to Greece with the MU group.

The creative writing program at MU is "founded upon the premise that literary tradition is an ongoing thing," Cairns said. In Greece, he said, the students are encouraged to translate the works of native Greek writers, and vice versa. Creative writing should honor what has been created over time and geography, he said, but often writing programs can become insular. Part of the primary purpose of continuing to go to Greece is "to make it internationally engaged, and to encourage our students not to write just for Americans but to enter what I consider to be the ongoing global conversation," Cairns said.

THE CITY THAT NEVER SLEEPS

Derek Frankhouser, a senior studying art at MU and profiled in a Tribune Niche feature a few

months ago, took his summer to New York City to participate in two printmaking initiatives: the Robert Blackburn Printmaking Workshop and the not-for-profit organization Booklyn, which “distributes artist books to collections, institutions and museums,” he said. His time at the Blackburn Workshop was spent producing editions of books for professional artists. At Booklyn, he worked on an ongoing project to archive the work of Fly, a New York-based comic artist, musician and illustrator.

Frankhouser also spent time working on a project for the Undergraduate Research Mentorship in art at MU under the guidance of Professor Chris Daniggelis, as well as “exploring the city’s museums and galleries and searching high and low for the best brick-oven pizza.” One exhibit that particularly affected and inspired Frankhouser was the Guggenheim Museum’s retrospective of Lee Ufan, a Japanese artist who was part of the notable 1960s avant-garde movement Mono-ha. “The curation was perfectly aligned with the architecture because chronologically the exhibition displays the efforts of 40 years of work as you ascend the museum ramp,” Frankhouser said. “I was taking in four decades of this artist wrestling with virtually the same idea, and halfway through the work, I became so excited to reach the top and see the conclusion.”

Frankhouser had ample opportunity to consider his most intrinsic values and sense of purpose in the framework of the “city that never sleeps.” “In every bar in Brooklyn sits a poet, painter or actor who pours drinks all night and pounds pavement all day looking for an opportunity,” he observed. “If you don’t experience fame or instant success, you have to level with yourself and decide if you are doing something because it really interests you. I like to make pictures, and I’ll be doing that relentlessly whether or not people are going to look at them.”

THE ART OF RELATIONSHIPS

The newest face of PS:Gallery, Shea Boresi joined curators Jennifer Perlow and Joel Sager in May in their endeavors to exhibit and sell quality art by local and national artists. Of course, that was right before she was swept away in a whirlwind European honeymoon for a month. Visiting the MU Writers Workshop in Greece in addition to touring Ireland, France and Italy, Boresi returned for the last part of the summer to settle in at PS:Gallery and learn the ropes.

Boresi just got her first set of business cards, she mentioned with a grin. “I’m supposed to help scout out artists and set up events,” she said, “so it’s good for me to appear professional.” PS:Gallery reviews artist submissions every so often; the gallery usually plans out two shows in advance, Boresi said. But no submission is left behind. “We review what is sent to us,” she added, but the three employees make every effort to host memorable works — which turns out to be even better if each artist’s series plays nicely with the other artists in a particular show.

Boresi also is taking responsibility for most of the external communication that the gallery has been growing over the past few years. She has begun writing for the blog, updating other social media and taking charge of hosting gallery events such as readings on Feed Your Soul Sundays. “A big part of what I’m learning right now in the job is people,” Boresi said. “I came in with my love of art already established, and I knew how to talk about it in the broadest sense. But so much

of what we do is actually very relationship-driven. ... I'm learning a lot of names."

Of course, "the finer points of accounting are left to Jennifer," Boresi said with a chuckle. "But there are only three of us, so it sort of winds up being that everyone has their hands in everything." She appreciates the varied nature of her work: "I like to be useful on multiple levels rather than within very strict confines," she said.

ROAD WARRIORS

Over 10 days in June, acoustic modern folk band Mary and the Giant crisscrossed the Midwest in a whirlwind tour, playing city after city and putting the "stomp" into various stomping grounds. Beginning with an impromptu concert in small-town Wisconsin and ending in St. Louis, the violin-cajon-guitar-vocal-bass quintet played back-to-back shows, winning new fans along the way.

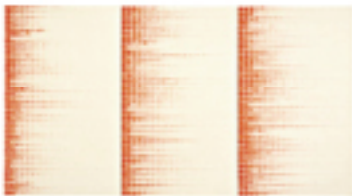
The first night was one of the most bizarre nights of the tour, violinist Michael Schembre remembered. After its first planned venue unexpectedly canceled, the group ended up in a bar in small-town Wisconsin, and the bartender offered to let them jam. "This couple shows up, ... and it was their one-year anniversary," Schembre said. "After we started playing, they were blown away." The husband offered the group \$100 to come back and play at their house. The band was pleasantly surprised to go from no show to playing for a large group that night, Schembre said.

After the surprise show in Star Prairie, Wis., the group moved on to Minneapolis and then down to Ames, Iowa, where the band was interviewed on the local alternative radio station and blew out the venue, earning an invite back in the fall. The band eventually moved on to Des Moines, Iowa, playing a spontaneous house concert back in Ames afterward. "You really develop fans for a long time. These people are going to come out every time. They've met you personally. You've played in their home. ... They feel a very close connection," Schembre reflected.

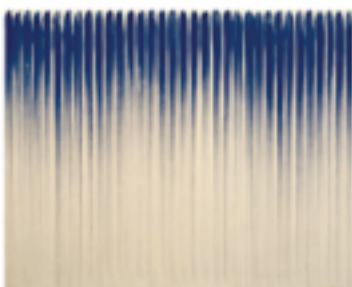
The band jumped over to the Wrigleyville area of Chicago and then Cleveland, Ohio — "I think about 7 people showed up," added Schembre with a wry grin. The group then traipsed to Columbus, Ohio, before ending up in St. Louis. "Just through playing and meeting people, we've developed a legit following completely out of state," Schembre said.



Lee Ufan, *Relatum-expansion place*, 2008/2011, "Lee Ufan, Marking Infinity," 2011, Guggenheim Museum, New York



Lee Ufan, *From Point*, 1975, The National Museum of Art, Osaka, photo by Nic Tenwiggenhorn



Lee Ufan, *From Line*, 1977, National Museum of Modern Art, Tokyo



Lee Ufan, *Pushed-up Ink*, 1964, Guggenheim Museum, New York; photo by David Heald

Lee Ufan MILD MAJESTY by Emily Nathan

The Guggenheim Museum began 2011 with "The Great Upheaval," a survey of the colorful sturm und drang of early European modernism. Now, the pendulum has swung back to an almost mystical Eastern serenity, via a meditative 40-year retrospective of artist **Lee Ufan** (b. 1936). Titled "Marking Infinity," the show inhabits the museum's spiraling exhibition ramp, rotunda and two ancillary galleries with minimalist expanses of canvas and spare configurations of stone and steel. It's a Zen Garden of matter, form and space.

Despite relative anonymity here -- this is his first major U.S. exhibition -- the self-effacing artist, Korean-born but now based between Paris and Kamakura in Japan, is esteemed abroad as a seminal figure in the development of East Asian modernism. Having moved to Japan from a partitioned Korea in 1956, he rose to prominence in the late '60s as a leading theoretical and practical proponent of the Japanese avant-garde movement Mono-Ha, "school of things," which sought to illuminate the relationship between materials and space, and developed concurrently with comparable international movements including Minimalism, Arte Povera and Anti-Form.

Over the last four decades, Lee has practiced as a political activist, sculptor, painter, art critic and philosopher, opposing peace to violence and simplicity to chaos. Last June saw the inauguration of the Lee Ufan Museum in a semi-underground building designed by celebrated architect Tadao Ando on Naoshima Island, Japan.

"Marking Infinity," however, is the first many of us have seen of his work; its mild, reductive forms offer a refreshing contrast to the deafening, if familiar, cacophony of mediums and technologies that characterizes most contemporary exhibitions.

Presenting some 90 sculptures and paintings made since the 1960s, the retrospective highlights the artist's method of working in "iterative series," collections of works produced by using the same technique, to subtly modified effect. Two early examples of such iterations, *From Point* and *From Line* (1972-1984), result from the repetition of an isolated gestural mark: in this case, a brush dot and a brush stroke, respectively, which begin at one side of the canvas and move systematically across it until the pigment is used up and the trace gradually disappears. The fading of each mark charts the passage of time and suggests the inevitability of decay.

An appealing tension between the obsessive and the disciplined characterizes much of Lee's work; his canvases seem to be both catharsis and symptom, products of release and restraint at once. In *Pushed-Up Ink* (1964), he explores the meeting of material and material, repeatedly pressing the tip of an ink-soaked brush to the surface of fibrous Japanese paper until its bristles burst through. The resulting painting could be hysterical female cousin to **Agnes Martin's** rigorous line grids: a swarm of sensuous black blobs, each punctured at the center by a vacant womb.



Lee Ufan, *Dialogue*, 2007, Guggenheim Museum; photo by G. R. Christmas



Lee Ufan, *Relatum (formerly Language)*, 1971, Pinar Gallery, Tokyo; photo by ANZAI



Installation view of "Lee Ufan, Marking Infinity," 2011, Guggenheim Museum, New York



Lee Ufan, *Phenomenon (formerly Phenomena and Perception B)*, 1968, installation view outside Lee Ufan's studio, Kamakura, Japan, 1982



Lee Ufan, from *Relatum* series, "Lee Ufan, Marking Infinity," 2011, Guggenheim Museum, New York

Other works exemplify Lee's involvement with the Korean *tansaekhwa* (monochrome painting) school. These large paintings feature expanses of bare canvas accented by one painted square, whose gradient, silver pigment dissolves to white; they are frequently displayed as diptychs and triptychs under the iterative title *Dialogue*.

Lee's sculptures, ranged along the museum's ramp and mingling with his canvases, frequently juxtapose natural materials with industrial ones: stones, cotton and sticks are placed in staged conversation with steel plates, metal rods, sheets of rubber, glass. Most are "re-enactments" of works from an ongoing series called *Relatum* (1968-), new versions of earlier sculptures that substitute locally sourced materials -- stones gathered from a New York quarry, steel from a New Jersey mill -- to recreate the original physical relationships.

Every object, Lee has explained, has a "presence," and each of his installations features spatial interactions of varying proximity and contact between such presences. The *Relatum* sculptures, in their numerous manifestations, are deployed throughout the exhibition in locations which beg, and occasionally require, the viewer's interaction with them. Here, jutting out into the path of foot traffic from its recessed bay, is a stone which has been dropped on a plane of glass, shattering it; there, in the middle of the ramp, sit three stones arranged on the edges of a rubber sheet -- and a fourth set apart, on the floor.

Other works are more discreet: a side gallery presents *Relatum-silence b* (2008), perhaps the most iconic of Lee's staged dialogues. In front of a tall, spot-lit slab of steel which leans against the wall perches one solitary stone, shadow pooling around it. The physical rapport between the two objects engenders a living dynamic which animates and personifies them: we "experience the tension" generated by the small, timorous stone as it cowers at the feet of the stern metal plate.

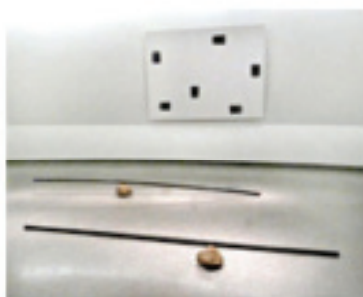
The materials' relationship to one another, to the wall, to the ground, moves as we do; we project satisfaction, alienation or shame into the shifting space that they share. In their simplicity and resolution, they seem to express the world not as it is, but as we might wish it to be -- at least for a few, quiet moments.

"Lee Ufan: Marking Infinity," June 24-Sept. 28, 2011, Solomon R. Guggenheim Museum, 1071 Fifth Avenue, New York, N.Y., 10128.

EMILY NATHAN is assistant editor at *Artnet Magazine*. She can be reached at enathan@artnet.com



Lee Ufan, from *Relatum* series, "Lee Ufan, Marking Infinity," 2011, Guggenheim Museum, New York



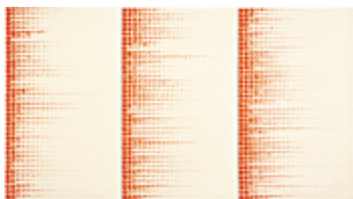
Installation view of "Lee Ufan, Marking Infinity," 2011, Guggenheim Museum, New York



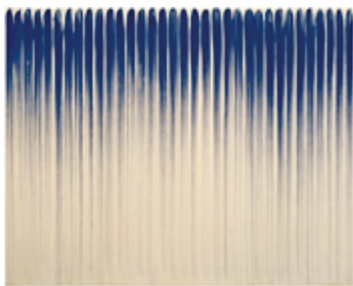
Lee Ufan, *Relatum-silence b*, 2008, "Lee Ufan, Marking Infinity," 2011, Guggenheim Museum, New York



Lee Ufan, *Relatum-expansion place*, 2008/2011, "Lee Ufan, Marking Infinity," 2011, Guggenheim Museum, New York



Lee Ufan, *From Point*, 1975, The National Museum of Art, Osaka, photo by Nic Tenwiggenhorn



Lee Ufan, *From Line*, 1977, National Museum of Modern Art, Tokyo



Lee Ufan, *Pushed-up Ink*, 1964, Guggenheim Museum, New York; photo by David Heald

Lee Ufan MILD MAJESTY by Emily Nathan

The Guggenheim Museum began 2011 with "The Great Upheaval," a survey of the colorful *sturm und drang* of early European modernism. Now, the pendulum has swung back to an almost mystical Eastern serenity, via a meditative 40-year retrospective of artist **Lee Ufan** (b. 1936). Titled "Marking Infinity," the show inhabits the museum's spiraling exhibition ramp, rotunda and two ancillary galleries with minimalist expanses of canvas and spare configurations of stone and steel. It's a Zen Garden of matter, form and space.

Despite relative anonymity here -- this is his first major U.S. exhibition -- the self-effacing artist, Korean-born but now based between Paris and Kamakura in Japan, is esteemed abroad as a seminal figure in the development of East Asian modernism. Having moved to Japan from a partitioned Korea in 1956, he rose to prominence in the late '60s as a leading theoretical and practical proponent of the Japanese avant-garde movement Mono-Ha, "school of things," which sought to illuminate the relationship between materials and space, and developed concurrently with comparable international movements including Minimalism, *Arte Povera* and Anti-Form.

Over the last four decades, Lee has practiced as a political activist, sculptor, painter, art critic and philosopher, opposing peace to violence and simplicity to chaos. Last June saw the inauguration of the Lee Ufan Museum in a semi-underground building designed by celebrated architect Tadao Ando on Naoshima Island, Japan.

"Marking Infinity," however, is the first many of us have seen of his work; its mild, reductive forms offer a refreshing contrast to the deafening, if familiar, cacophony of mediums and technologies that characterizes most contemporary exhibitions.

Presenting some 90 sculptures and paintings made since the 1960s, the retrospective highlights the artist's method of working in "iterative series," collections of works produced by using the same technique, to subtly modified effect. Two early examples of such iterations, *From Point* and *From Line* (1972-1984), result from the repetition of an isolated gestural mark: in this case, a brush dot and a brush stroke, respectively, which begin at one side of the canvas and move systematically across it until the pigment is used up and the trace gradually disappears. The fading of each mark charts the passage of time and suggests the inevitability of decay.

An appealing tension between the obsessive and the disciplined characterizes much of Lee's work; his canvases seem to be both catharsis and symptom, products of release and restraint at once. In *Pushed-Up Ink* (1964), he explores the meeting of material and material, repeatedly pressing the tip of an ink-soaked brush to the surface of fibrous Japanese paper until its bristles burst through. The resulting painting could be hysterical female cousin to **Agnes Martin's** rigorous line grids: a swarm of sensuous black blobs, each punctured at the center by a vacant womb.



Lee Ufan, *Dialogue*, 2007, Guggenheim Museum; photo by G. R. Christmas



Lee Ufan, *Relatum* (formerly *Language*), 1971, Pinar Gallery, Tokyo; photo by ANZAI



Installation view of "Lee Ufan, *Marking Infinity*," 2011, Guggenheim Museum, New York



Lee Ufan, *Phenomenon* (formerly *Phenomena and Perception B*), 1968, installation view outside Lee Ufan's studio, Kamakura, Japan, 1982



Lee Ufan, from *Relatum* series, "Lee Ufan, *Marking Infinity*," 2011, Guggenheim Museum, New York

Other works exemplify Lee's involvement with the Korean *tansaekhwa* (monochrome painting) school. These large paintings feature expanses of bare canvas accented by one painted square, whose gradient, silver pigment dissolves to white; they are frequently displayed as diptychs and triptychs under the iterative title *Dialogue*.

Lee's sculptures, ranged along the museum's ramp and mingling with his canvases, frequently juxtapose natural materials with industrial ones: stones, cotton and sticks are placed in staged conversation with steel plates, metal rods, sheets of rubber, glass. Most are "re-enactments" of works from an ongoing series called *Relatum* (1968-), new versions of earlier sculptures that substitute locally sourced materials -- stones gathered from a New York quarry, steel from a New Jersey mill -- to recreate the original physical relationships.

Every object, Lee has explained, has a "presence," and each of his installations features spatial interactions of varying proximity and contact between such presences. The *Relatum* sculptures, in their numerous manifestations, are deployed throughout the exhibition in locations which beg, and occasionally require, the viewer's interaction with them. Here, jutting out into the path of foot traffic from its recessed bay, is a stone which has been dropped on a plane of glass, shattering it; there, in the middle of the ramp, sit three stones arranged on the edges of a rubber sheet -- and a fourth set apart, on the floor.

Other works are more discreet: a side gallery presents *Relatum-silence b* (2008), perhaps the most iconic of Lee's staged dialogues. In front of a tall, spot-lit slab of steel which leans against the wall perches one solitary stone, shadow pooling around it. The physical rapport between the two objects engenders a living dynamic which animates and personifies them: we "experience the tension" generated by the small, timorous stone as it cowers at the feet of the stern metal plate.

The materials' relationship to one another, to the wall, to the ground, moves as we do; we project satisfaction, alienation or shame into the shifting space that they share. In their simplicity and resolution, they seem to express the world not as it is, but as we might wish it to be -- at least for a few, quiet moments.

"Lee Ufan: *Marking Infinity*," June 24-Sept. 28, 2011, Solomon R. Guggenheim Museum, 1071 Fifth Avenue, New York, N.Y., 10128.

EMILY NATHAN is assistant editor at *Artnet Magazine*. She can be reached at enathan@artnet.com

ArtSeen

LEE UFAN: The Art of Present Reality

by Robert C. Morgan

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM | JUNE 24 – SEPTEMBER 28

Lee Ufan is among the truly remarkable artists of our time, one who has gone deeply within his own tradition in order to become universal. Some may perceive this as going the opposite way of recent art—that art is supposed to reach outside of interior consciousness and to absorb the signs of branding that inundate our global environment. Known for his large-scale brush marks on empty canvas and his sculpture in which boulders are placed on glass or weathering steel, Lee’s works in recent years—titled “Dialogue” and “Relatum”—are sparsely maneuvered as if to recall certain aspects of early Minimalism. But Minimalism was never the source behind Lee Ufan’s work. Rather, his ideas emanate from Eastern and Western philosophy, ranging from Lao-Tse and Bodhidharma to Plato, Hegel, and Heidegger. The recently inaugurated exhibition, *Lee Ufan: Marking Infinity* transforms the atrium, ramps, and side galleries of the Guggenheim Museum with over 90 works, from the 1960s to the present. For many critical observers, particularly in East Asia and Europe, the question has been raised as to why the Americans took so long to recognize this artist—a question that was also raised three decades earlier when Joseph Beuys was shown at the Guggenheim in 1979. Could it be that museum curators in the United States are under the thumb of Boards of Trustees who follow trends more than connoisseurship? Or do American curators simply lack the insight of their European counterparts? Either way, the curatorial guidance in the current exhibition moves away from these negative patterns. *Lee Ufan: Marking Infinity* offers the vitality of a heightened aesthetic purpose founded more on significance than on symptomatic politics or fleeting trends.

To experience the immanent brushstrokes of Lee Ufan, or his boulders and steel plates, is to receive a much different point of view than what one finds in much current art. The signifiers of a spiritual world that emit from the work of Lee Ufan travel beyond commercial or politicized media, or the obvious images, routine jobs, and mundane news that we encounter in the everyday world. With digital signs and electronic currents flowing constantly around us, there is the assumption that the virtual world will become inevitable, and that there is nowhere else to go. What I have come to appreciate about Lee Ufan over the years, since our meeting in 2004, is the artist’s humility and warmth combined with a unique consciousness that allows a certain distance in relation to how we see worldly phenomena.

Some may associate this point of view with Zen, or with an intrinsic belief in nature, as in Taoism, the watercourse way. But it is also a way to think about art and to produce signs that enter our consciousness and alter our relationship with the everyday world. The way the water flows in a mountain stream, for example, is often associated with a Taoist point of view. This point of view exists in connection to everything that is real. The basic questions of Hegel and Husserl, among other Western philosophers, are further related to how we encounter what is real. I believe this is also a basic question Lee Ufan addresses in his art. It is a question that exceeds the past and future, and focuses precisely on the present tense. For Lee Ufan, the question of what is real is a hypothesis without words, a proposition without language. Thus, a boulder on a steel plate, seen in relation to another boulder set outside the steel plate, opens up a new possibility to think about meaning in terms of material, and to discover consciousness in terms of emptiness.

Lee Ufan, now in his early 70s, was born in Korea but has spent most of his career living in either in Japan or France. In 1956, at age 20, Lee left Seoul to study philosophy at Nihon University in Tokyo. There, upon graduation, he became active as a writer on both politics and art while experimenting in theatre, music, and painting. A turning point occurred in 1968, when he met the painter Sekine Nobuo along with other important Japanese artists, including Jiro Takamatsu and Suga Kishio. Eventually they founded “Mono-ha”—a group of experimental artists inspired by the Arte Povera movement in Italy. By the early '70s, Lee became active as a sculptor juxtaposing boulders with steel and wood, among other industrial materials. He continued to write theoretical essays during this period and in 1973 was appointed as a Professor at Tama Art University (a rare opportunity for a Korean artist) where he began painting seriously once again, using glue and ground mineral pigments on canvas. By the early '80s he was well into his seminal “Wind” paintings, this time using oil and stone pigments on canvas—a medium he has used regularly up to the present day.

Three of Lee Ufan's were shown at the Palazzo Palumbo Fossati during the 52nd Biennale di Venezia in 2007, in a rather modest, yet exquisite series of rooms, filled with ambient light, above a simple, intimate courtyard. His stones are not huge, but heavy, and his steel plates are usually flat-cut rectangles or occasionally curved or rolled slightly up in order to give the surface an undulating affect. His elegant spatial paintings, completed over the past seven or eight years, consist of one, two, or three marks made with large brushes. He is interested less in the gesture than in the indelible mark of the brush. To create this phenomenon, each mark is performed slowly, without breathing, over the duration of several minutes. The steel/stone sculptures and the single brush mark paintings are, at times, installed in relation to one another. The point of this placement is to transform the space and make it come alive. The material arrangement is as much about precision as intuition. It is nearly impossible to discern where one begins and the other ends. Most likely, they are the same: precision and intuition. The fact remains that these elements exist without equivocation as they illuminate space and manifest a sense of time. In doing so, Lee's materials transform our perception of what is real, leading us into a passage or transition point between material and dematerialization. Such a transformation does not happen through complication, but through indelible complexity and a reduction to exact

proportions.

The Guggenheim exhibition—Lee’s first in the U.S.—shows early paintings and watercolors from the ’70s and ’80s, as well as stone, steel, and paper installations. Many of the recent brushstroke paintings, entitled “Dialogues”, and a selection of his important sculptural works, generally titled “Relatum,” are also included. The corresponding effect between “Dialogues” and “Relatum” may be puzzling for some and exhilarating for others, though some may detect a kinship between the paintings of Robert Ryman and Lee Ufan—the difference being the pragmatism of the former in contrast to the pure intuition of the latter.

The rock and steel sculptures, for example, are precisely placed in a way that echoes the orthogonal in Mondrian’s neo-plastic paintings of the 1920s. Lee’s placement of a weighty plane of steel against a wall with a formidable stone in front, as in “Relatum”–“Silence”(1979), feels as spatially balanced as Mondrian’s intersecting vertical and horizontal lines. On the other hand, his three-paneled painting, “Dialogue”(2007)—nearly three decades later—evokes an equal sense of silence, with three large brushstrokes—one occupying each white panel—utterly defining the parameters of visual space. The important formal issue of Lee’s work, whether it exists in two or three dimensions, is its visual weight. In this sense, the placement of the stones in three-dimensional space is fully equivalent to the “weight” of the brushstrokes in terms of how and where they appear in “Dialogue”’s three separate panels.

What makes Lee Ufan’s work exhilarating is the structure—not in the pragmatic sense, but in the virtual/tactile sense; that is, the manner in which the “weight” comes down to the gravity of seeing: we see and touch the work, less in actuality than conceptually. While this may be difficult to discern in vernacular terms, it comes close to the kind of phenomenology that Heidegger and, especially, Merleau-Ponty wanted to clarify. The transensory experience—the arbitration of touch through the retina—is nothing less than the human desire to know the place and time of one’s existence. Rather than transforming the appearance of objects and signs, Lee Ufan appeals to the active presence of the viewer. This active presence makes these objects and signs appear real to us, not simply as extensions of who we are, but of who we are in relation to what we are seeing. This is the major contribution of Lee Ufan’s art— that by empowering the act of seeing, we admit “the marvelous void” that we, too, occupy. In fact, the concept of “the marvelous void” is often equated with the large scroll paintings of Sesshu, the 15th-century Japanese artist who traveled to and from China in order to learn about the void. At the time, Sesshu’s journey was considered kind of unusual. Very few scholars and artists traveled outside of Japan.

One might argue that Lee Ufan’s career has functioned in a way similar to that of Sesshu. Whereas Sesshu went to China in the Ming Dynasty, Lee went from Korea to Japan, and from Japan, he went to France in the era of Modernism. His continuing journey between cultures allows him to experience new ideas and to achieve, on global terms, the essence of an aesthetic, Sesshu’s “marvelous void,” which, ironically, is the pursuit of emptiness. But this also suggests a search for the essence of painting that has a remarkable similarity to the work of the American painter Ad Reinhardt. For Lee Ufan, the terms of much painting and sculpture today may be too

loaded with a kind of fetishizing impulse—something both he and Reinhardt would want to avoid. Lee Ufan’s testimony to the enduring absence of a marvelous void in today’s world is the assertion of the kind of spirit desperately needed in a faltering market economy ignorant of the spiritual balance necessary for recovery and survival. In a world that has become virtually removed from its own historical reality, Lee brings the tactile.

Natural Encounters: Lee Ufan at the Guggenheim

janet koplos 06/24/11

Days before the opening of his painting and sculpture retrospective at the Guggenheim, as visitors watched from a few feet away, Lee Ufan squatted on a square-ish sheet of glass laid atop a steel plate of the same size and put his arms around a boulder, heeling it an inch or two in the air and letting it drop. Faster than the eye could see, the glass shattered, radiating fracture lines to the edges, the point of impact concealed by the stone. Without a word, he had created *Relatum* (formerly *Phenomenon and Perception B*), 1968/2011.



VIEW SLIDESHOW Lee Ufan breaking the glass for *Relatum* (formerly *Phenomena and Perception B*), 1968/2011, during installation of Lee Ufan: *Marking Infinity* at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, June 2011 Photo: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation, *Dialogue*, 2009/11 Steel and stones Two plates, 200 x 1.5 x 400 cm each; two stones, approximately 70 cm high each Courtesy Kukje Gallery, Seoul Installation view: Lee Ufan: *Marking Infinity*, Solomon R. Guggenheim Museum, June 24-September 28, 2011 Photo: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation;

Lee, a 75-year-old Korean who moved to Japan at the age of 21 and now divides his time between Kamakura (near Tokyo) and Paris, is showing about 90 works dating from the 1960s to now, distributed throughout the rotunda and in two side galleries. His long history is little known in the U.S., but he has shown extensively in Europe and is, you could fairly say, revered in Asia. Lee studied philosophy (to "find

himself" as a foreigner in Japan, he modestly explains). He came to local attention as a member and chief theorist of the Mono-ha movement, producing a number of essays in Japanese art magazines.

Mono-ha ("School of Things"), which fostered an *Arte Povera*-like engagement with materials, was popular between 1968 and 72. It began as a sculpture movement, but Lee extended its literalness to painting. Loading his brush, he patted marks in a row until the paint was exhausted, then dipped the brush again and repeated. He took the same approach with lines continued until the brush was empty.

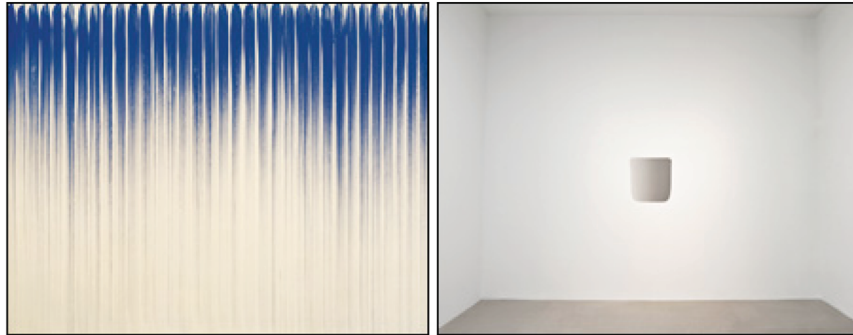
Through the years Lee's concept has been consistent, but scale, composition, color and control have varied in the paintings, which have grown larger and more spacious. His recent examples, just as physical, are expanses of emptiness featuring a single heavy stroke made with a wide brush.

"My work is very pure but very open," Lee told me, and he hopes visitors will interpret it as a bodily, rather than intellectual, experience. "Breaking glass is something any child can do, but when an artist does it, there's more." Speaking sometimes in English and sometimes through an interpreter, Lee said that he tries not to create with too much control, because he regards his work as a cooperative interaction of materials, highlighting their natural characteristics.

Among the early works in the show are spectacular sculptures of cotton wadding and wood; a cube of cotton bulging out from behind steel face plates; and an expanse of cotton with steel rods poking out, like some nightmare futon. A lattice woven of stainless-steel strips 6 or 7 feet long (*Relatum*, 1968/94) has others strips piled around the edges as if the construction could transcend the work's boundaries. Lee later narrowed his choices to steel, stone and glass, alone or in combination. One of the first sculptures seen in the show is *Relatum-siènce b* (2008), in which a 3-foot stone seems to address a 10-foot steel plate that leans imperturbably against the wall.

At the Guggenheim, the strong character of the museum ramp adds tension to the sculptures. Lee was at first quite concerned about the suitability of the structure to his work. His solution was to hang white scrims between floors, obstructing views across the central space, creating intimate passages and a poetic quality of light.

Lee U-fan retrospective opens in NY



Works by Lee U-fan including “Dialogue—space” (2008), right, and “From Line” (1977), left, are being shown as part of the Korean artist’s solo showcase at the Guggenheim Museum in New York. Lee is the third Asian artist to be featured in a retrospective at the venue. / Courtesy of Guggenheim Museum

Guggenheim exhibition explores sense of infinity via dots, lines

By Kwon Mee-yoo

Korean artist Lee U-fan’s retrospective “Lee Ufan: Marking Infinity” at the Guggenheim Museum in New York opened Friday.

The exhibition introduces the prominent artist-philosopher and his post-Minimalistic artistic world to North America. Lee’s artworks expand the sense of infinity by simply using dots, lines, square steel plates and round stones.

Lee is only the third Asian artist to have a retrospective at the prestigious museum, following the late Korean video artist Paik Nam-june (1932-2006) and Chinese contemporary artist Cai Guo-Qiang.

“Lee U-fan is an artist of extraordinary creative vision. Admired, even revered, abroad, Lee is surprisingly little known in North America, and this late-career survey, which we offer to the public as part of the Guggenheim’s Asian Art Initiative, is overdue,” Richard Armstrong, director of the Guggenheim Museum and Foundation, said in a press release.



Artist Lee U-fan

Some 90 works by Lee, ranging from paintings and sculpture to a new site-specific installation, are exhibited throughout the famed Frank Lloyd Wright-designed rotunda floor and ramps and two Annex Levels of the Guggenheim.

This first North American retrospective for Lee features his most iconic works spanning from the 1960s to the present — painting series “From Point” and “From Line” (1972-84), “Winds” (1982-86), “With Winds” (1987-91), “Correspondence” (1991-2006), “Dialogue” (2006-) and sculptural series “Relatum” (1968-).

Some of Lee’s early works are displayed on lower floors as an introduction to the exhibition. For the occasion the artist re-created “Phenomena and Perception B,” a 1969 sculpture composed of a large

rock, a pane of glass and a sheet of rolled steel, which represents his Mono-ha period.

The exhibition continues chronologically and thematically.

The “From Point” and “From Line” series gives a sense of temporal infinitude by dabbing dots or painting a vertical stroke on canvas using glue and mineral pigments.

Lee’s iconic “Relatum” sculptural works seek relationships between objects or events.

“A work of art, rather than being a self-complete, independent entity, is a resonant relationship with the outside,” Lee said in the press release. “It exists together with the world, simultaneously what is and what is not, that is, a ‘relatum.’”

His works were developed into the “From Winds” and “With Winds” series in the 1980s. The artist’s free and dynamic brushstrokes activate what he calls “the living composition of empty spaces.”

Lee painted three large brushstrokes directly on the three walls of a small gallery on Annex Level Seven, creating a site-specific artwork for the Guggenheim titled “Dialogue—space,” as a part of his recent “Dialogue” series. The brushstrokes of oil paint mixed with mineral pigments enliven the emptiness of the space, creating what Lee calls “an open site of power in which things and space interact vividly.”

Lee was born in Haman, South Gyeongsang Province and studied painting at the College of Fine Arts at Seoul National University and philosophy at Nihon University, Tokyo.

He is a focal figure of Japan’s first contemporary art movement Mono-ha. The Mono-ha school leaves an object as it is and approaches the space, situations and relationships, ignited by Lee’s seminal writings from the late 1960s to the early 1970s.

The artist-philosopher established a studio in Paris and has been dividing his time between Japan and Europe since then. Lee is also a renowned writer of 17 books, including “The Art of Encounter” (2007), an anthology in English.

The exhibition runs through Sept. 28. For more information visit www.guggenheim.org.

Lee Ufan: Minimalist art, big ideas



There's not a lot to Lee Ufan's work - though it gives you a lot to think about.

The Korean-born artist, 75, emerged from the Minimalist movement in Japan in the 1960s, abandoning formalism and stripping his materials down to the very basics, making the process of creation his subject.

The Guggenheim is hosting the first American retrospective for the painter/sculptor, who remains at the forefront of post-Minimalist art.

As one might expect from a process-oriented artist, Lee's work is very methodical, divided into series on which the artist worked chronologically, starting with the "From Point" and "From Line" works of 1964-78. These paintings are a measured collection of points or lines that Lee created by loading his brush with paint and letting it run out as he traversed the page. The paintings are a reflection of the time and action it took to create them. Over time, he made small adjustments to his practice that led to, consecutively, the "With Winds," "Correspondance" and "Dialogue" series.

All of Lee's sculptural work is encompassed by the "Relatum" series. "Relatum" refers to objects in relationship with each other, a category that includes the viewer of a given sculpture. In recent years, Lee began working exclusively with stones and steel plates, but from the beginning, he has mingled natural and man-made materials, to emphasize the relationship between humans and their environment.

The highlight of the exhibit, however, is Lee's most recent work from the "Dialogue" series. "Dialogue - space" (2011) was created especially for the Guggenheim and painted directly on the museum's walls. The work consists of three large gray-black brushstrokes at eye level on the three walls of a small gallery. The viewer is surrounded by these blocks of color that appear to lift off the wall, making one very aware of the unpainted negative space of the rest of the room. It's an engaging experience - fittingly located at the pinnacle of the museum's famed helix.

Squeezing Essence From a Stone



Gardner M. Grant for The New York Times

Lee Ufan selecting rocks for the "Marking Infinity" exhibition.

By TED LIGGS
Published: June 22, 2011

BRIDGEHAMPTON, N.Y.

Related

Art Review: A Fine Line: Style or Philosophy? (June 24, 2011)

Connect With Us on Twitter

Follow @nytimesarts for arts and entertainment news.



Arts Twitter List: Critics, Reporters and Editors

Arts & Entertainment Guide

A sortable calendar of noteworthy cultural events in the New York region, selected by Times critics.

[Go to Event Listings >](#)

[Enlarge This Image](#)



G. R. Christos/Pace Gallery, NY

Lee Ufan's "Relatum — silence b" (2008) features stone.

IF an artist is going to create an installation for a major museum show using only an industrial steel plate and a rock, then the rock had better be just right.

So it was that Lee Ufan was standing in a freezing rain early this spring, carefully culling stones in a large field divided by a muddy driveway at a garden center on the East End of Long Island. He studied huge gray 1,400-pound boulders that had to be moved by forklift. He bent down to gaze at brownish medium-size stones, turning them over to examine them as if they were precious diamonds.

Mr. Lee, and the half-dozen helpers and associates with him, had spent the previous day picking out these rocks from a nearby quarry, and were now at work on the second cut, with the goal of finding 52 that were fit for the Guggenheim Museum exhibition "[Lee](#)

[Ufan: Marking Infinity.](#)" which opened on Friday, his 75th birthday. It will be the first large retrospective of his work in the United States.

There was something of the shaman in the spry Mr. Lee as he tried to understand the purpose of each rock. When excited by an idea of how to use one, he would start running across the field to give directions or share his thoughts with a member of his team.

"He can see things we can't see," said Alexandra Munroe, the Guggenheim curator who organized the exhibition and who was

RECOMMEND

TWITTER

LINKEDIN

SIGN IN TO E-MAIL

PRINT

SINGLE PAGE

REPRINTS

SHARE

spending several days with him on the hunt. "When his antennae go up, it's wonderful to behold. And I've never seen this kind of energy coming off him."

But a "Chorus Line" moment was imminent; not all the assembled stones were going to make it. One, a taupe beauty with whitish veins that, when slick with rain, had the quality of milk stirred into coffee, was bothering Mr. Lee.

He walked over to it and stared at it. It had various paper labels taped to it, printed with its vital statistics and the work it was being considered for: "Relatum," formerly "Situation" (1971), a series of three stretched canvases on the floor, each topped by a single stone.

Mr. Lee, who was born in Korea and now lives in Kamakura, Japan, shook his head.

"The presence of this rock is weak," he declared in Japanese. (Two members of his entourage were translating.) Someone behind him yelled, "He's changing stones!" A large X in blue masking tape was applied to the rock.

"It's a funny thing," Mr. Lee said later that day. "There is no good or bad stone. It just depends on where it's going to be placed. But I have a concept in mind, and I know it when I see it. Making the selection of the rock — that is art."

"Marking Infinity" features Mr. Lee's paintings and drawings too, but he is best known for the continuing and frequently rock-filled series in which every work, like the series as a whole, is called "Relatum."

Twenty-seven pieces from the series are being shown at the Guggenheim, and most of those have been "re-enacted," in Ms. Munroe's word, with new materials; the others are existing works on loan.

"The point of the work is to bring together nature and industrial society," Mr. Lee said as he continued to move among the stones. He was referring to pieces like "Relatum — silence b" (2008), in which a rock sits on the floor in front of a steel plate leaning against a wall.

"The viewer is to experience the tension between the rock and the steel plate."

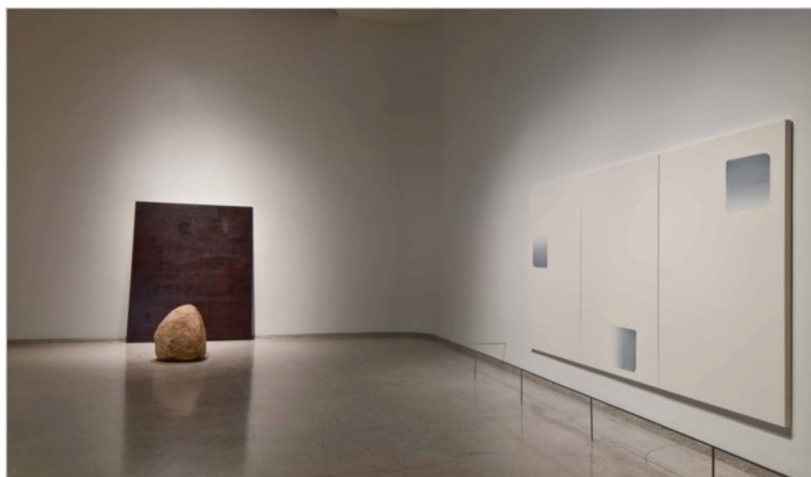
He has made his mark by simplifying and distilling his ideas, using as few elements as the conventions of showing art will allow. The works require a commitment of contemplation; they do not reach out and grab the viewer right away.

"At first they looked casual and unintended and without interest for me," said the sculptor Richard Serra, who first encountered them in the late 1970s when he and Mr. Lee shared a gallery in Germany.

"They're passive," added Mr. Serra, who is famous for his own mammoth steel constructions. "But I walked by them every day for months, and over time they became much more meaningful to me than some works that intend so hard to elicit a response. You could think these objects always existed together. They're timeless in that way."

ART REVIEW | 'LEE UFAN: MARKING INFINITY'

A Fine Line: Style or Philosophy?



David Heald/Solomon R. Guggenheim Foundation

Lee Ufan: Marking Infinity, a retrospective at the Guggenheim Museum that is the first North American museum exhibition for Mr. Lee, includes "Relatum - silence b" (2008), left, and "Dialogue" (2007).

By KEN JOHNSON

Published: June 23, 2011

For the hot, tired and frazzled masses, the Guggenheim Museum offers an oasis of cool serenity this summer. "Marking Infinity," a five-decade retrospective of the art of Lee Ufan, fills the museum rotunda and two side galleries with about 90 works in a Zen-Minimalist, be-here-now vein.

Mr. Lee, 75, is an aesthetic distiller. He boils two- and three-dimensional art down to formal and conceptual essences. Sculptures consist of ordinary, pumpkin-size boulders juxtaposed with sheets and slabs of dark, glossy steel. Paintings made of wide brush strokes executed in gridded order on raw canvas exemplify tension between action and restraint.

A much published philosopher as well as an artist who divides his time between Japan and Paris, Mr. Lee has enjoyed considerable recognition in Europe and in the Far East. Last year the [Lee Ufan Museum](#), a building designed by [Tadao Ando](#), opened on the island of Naoshima, Japan.

But Mr. Lee's reputation has not extended to the United States. This exhibition, his first in a North American museum, gives a sense of why. His art is impeccably elegant, but in its always near-perfect composure, it teeters between art and décor.

His sculptures call to mind those of Richard Serra, but shy away from the brute physicality of Mr. Serra's works; his paintings invite comparison to those of Robert Ryman, but are less pragmatically inventive. In its modernization of classical Asian gestures, his work is more suavely stylish

[Enlarge This Image](#)

National Museum of Modern Art, Kyoto
"From Line," a 1977 work, is an example of Mr. Lee's making the brush stroke his primary device over the last four decades.

than philosophically or spiritually illuminating.

It is interesting to learn, then, from the well-written catalog essay by Alexandra Munroe, who organized the show and is the Guggenheim's curator of Asian art, what a turbulent environment of art and politics Mr. Lee came out of. He was born in Japanese-occupied Korea in 1936. He studied painting in Seoul and philosophy in Japan, where he moved in 1956.

Steeped in the phenomenology of [Merleau-Ponty](#) and [Heidegger](#) and in Marxist politics, he became an active participant in the countercultural upheavals of the 1960s. At the end of the decade he was co-founder of an antitraditionalist movement called [Mono-ha](#), which roughly translates as "school of things."

Examples of Mr. Lee's Mono-ha works here have an enigmatic, wry wit. A piece from 1969 called "Relatum" (Mr. Lee has used this word in the titles of most of his three-dimensional works) makes his concerns explicit. A length of rubber ribbon marked in centimeters like a tape measure is partly stretched and held down by three stones. A stretchy ruler will give false measurements, but are not all human-made measuring devices similarly fallible? Here was a parable for a time when authoritative representations of truth seemed increasingly unreliable to youthful rebels everywhere.

A work from 1971 consisting of seven found boulders, each resting on a simple square cushion on the floor, foreshadows Mr. Lee's solution. The pillows add a certain anthropomorphic humor, as if the stones were incarnations of the legendary [Seven Sages of the Bamboo Grove](#), whose minds expanded beyond human limits to embrace geological time. But more important, the seven rocks prompt meditation on our unmediated experience of things in time and space.

The problem is that in a museum setting it is next to impossible to experience stones unclothed by cultural, symbolic associations. We have seen too many rocks used as landscape ornaments and read too many poems about them. Looking at a "Relatum" from 2008, in which a boulder is placed in front of an 80-inch-tall steel plate that leans against the wall, the juxtaposition of nature and culture is too familiar, too formulaic, to be revelatory.

In paintings from the last four decades, Mr. Lee has made the brush stroke his primary device, often to optically gripping and lyrical effect. In the '70s he pursued two approaches, always using just one color per canvas — usually blue, red or black.

In one series he used a paint-loaded brush to make horizontal rows of squarish marks one after another, each paler than its predecessor, as the paint was used up. He thereby created gridded fields of staccato patterning.

In other paintings he used wide brushes to make long, vertical stripes, dark at the top and fading toward the bottom. They give the impression of stockade fencing obscured near the ground by low-lying fog.

In the '80s Mr. Lee loosened up his strokes and began to produce airy, monochrome compositions in a kind of Abstract Expressionist style driven not by emotional angst but by delight in existential flux. This period culminates at the end of the decade in canvases densely covered by squiggly gray marks that are among the exhibition's most compelling.

From the mid-'90s on, Mr. Lee pared down his paintings, arriving four years ago at a particular modular form: an oversize brush stroke shaped like a slice of bread and fading from black to pale gray. He uses this device to punctuate sparingly large, otherwise blank, off-white canvases. Here, as with the stone and steel works, preciousness trumps phenomenology.

But something different and more exciting happens in a site-specific work that ends the show. In an approximately square room, Mr. Lee painted one of his gray-black modules directly on each of three walls. A surprising tension between the materiality of the paint and an illusion of space arises. The modules become like television screens or airplane windows, affording views of indefinite, possibly infinite space beyond the museum walls. It makes for a fine wedding of the real and the metaphysical.

"Lee Ufan: Marking Infinity," runs through Sept. 28 at the Guggenheim Museum, 1071 Fifth Avenue, at 89th Street; (212) 423-3500, guggenheim.org.

A version of this review appeared in print on June 24, 2011, on page C33 of the New York edition with the headline: A Fine Line: Style or Philosophy?.

Squeezing Essence From a Stone

By TED LOOS

BRIDGEHAMPTON, N.Y.

IF an artist is going to create an installation for a major museum show using only an industrial steel plate and a rock, then the rock had better be just right.

So it was that Lee Ufan was standing in a freezing rain early this spring, carefully culling stones in a large field divided by a muddy driveway at a garden center on the East End of Long Island. He studied huge gray 1,400-pound boulders that had to be moved by forklift. He bent down to gaze at brownish medium-size stones, turning them over to examine them as if they were precious diamonds.

Mr. Lee, and the half-dozen helpers and associates with him, had spent the previous day picking out these rocks from a nearby quarry, and were now at work on the second cut, with the goal of finding 52 that were fit for the Guggenheim Museum exhibition “Lee Ufan: Marking Infinity,” which opened on Friday, his 75th birthday. It will be the first large retrospective of his work in the United States.

There was something of the shaman in the spry Mr. Lee as he tried to understand the purpose of each rock. When excited by an idea of how to use one, he would start running across the field to give directions or share his thoughts with a member of his team.

“He can see things we can’t see,” said Alexandra Munroe, the Guggenheim curator who organized the exhibition and who was spending several days with him on the hunt. “When his antennae go up, it’s wonderful to behold. And I’ve never seen this kind of energy coming off him.”

But a “Chorus Line” moment was imminent; not all the assembled stones were going to make it. One, a taupe beauty with whitish veins that, when slick with rain, had the quality of milk stirred into coffee, was bothering Mr. Lee.

He walked over to it and stared at it. It had various paper labels taped to it, printed with its vital statistics and the work it was being considered for: “Relatum,” former (1971), a series of three stretched canvases on the floor, each topped by a si

Mr. Lee, who was born in Korea and now lives in Kamakura, Japan, shook l



“The presence of this rock is weak,” he declared in Japanese. (Two members of his entourage were translating.) Someone behind him yelled, “He’s changing stones!” A large X in blue masking tape was applied to the rock.

“It’s a funny thing,” Mr. Lee said later that day. “There is no good or bad stone. It just depends on where it’s going to be placed. But I have a concept in mind, and I know it when I see it. Making the selection of the rock — that is art.”

“Marking Infinity” features Mr. Lee’s paintings and drawings too, but he is best known for the continuing and frequently rock-filled series in which every work, like the series as a whole, is called “Relatum.” Twenty-seven pieces from the series are being shown at the Guggenheim, and most of those have been “re-enacted,” in Ms. Munroe’s word, with new materials; the others are existing works on loan.

“The point of the work is to bring together nature and industrial society,” Mr. Lee said as he continued to move among the stones. He was referring to pieces like “Relatum — silence b” (2008), in which a rock sits on the floor in front of a steel plate leaning against a wall. “The viewer is to experience the tension between the rock and the steel plate.”

He has made his mark by simplifying and distilling his ideas, using as few elements as the conventions of showing art will allow. The works require a commitment of contemplation; they do not reach out and grab the viewer right away.

“At first they looked casual and unintended and without interest for me,” said the sculptor Richard Serra, who first encountered them in the late 1970s when he and Mr. Lee shared a gallery in Germany.

“They’re passive,” added Mr. Serra, who is famous for his own mammoth steel constructions. “But I walked by them every day for months, and over time they became much more meaningful to me than some works that intend so hard to elicit a response. You could think these objects always existed together. They’re timeless in that way.”

Especially with re-enacted works Mr. Lee will sometimes change the positioning of materials from that in previous shows, depending on the exhibition space and his mood — an approach that Ms. Munroe called “iterative.”

“The work is never complete, because there is no perfection or completeness,” Mr. Lee said. “Maybe it’s because I’m Asian. One day I’ll be happy with it, and the next day I’ll want the museum to change it.”

As the name of the series suggests, it’s the interplay of the elements that counts more than details of their size or positioning. “Lee always says that his works are not things in space but things that activate space,” Ms. Munroe said.

Mr. Lee's "Relatum" series bears the strong stamp of the Minimalism and Conceptualism movements of the 1960s and '70s. A philosopher and the author of 17 books, he was a prime theorist of the Tokyo-based *Mono-ha* (School of Things) movement of the same era. He said that the original purpose of *Mono-ha* was to "combine what is made with what is not made," bringing together man-made materials and objects with natural ones, like the rocks, to animate the space between them in a kind of performance.

Mr. Lee's quarrying and culling expeditions generally last from two to five days if he's re-enacting "Relatum" works for a large exhibition. He aims to capture local flavor wherever he is, even if the differences among the stones in question wouldn't be appreciable to the untrained eye.

"The rocks in Tuscany, France or England are all different and a reflection of that place," he said. "The Hamptons is a great area for rocks. It's my fourth time coming here."

As the rain continued, Mr. Lee and his museum entourage realized that they had to return to the quarry for one more stone. Once back in the rock pit, he started scrambling up a pile of boulders.

"I grew up in the countryside of southern Korea, and there were a lot of slippery rocks along the riverbed," he said, explaining his surefootedness. "I have been doing this a long time. Of course I have slipped and fallen, but that is part of the process."

He pointed to a big gray rock too big for him to carry; it was pulled out by two quarry employees. "When the stones are too natural looking, I'm averse to that," he said. "They should be natural but neutral."

This is the paradox of the rock quest: Mr. Lee spends a lot of time looking for rocks that don't really stand out at all.

"It can't be a singular rock," he said. "It has to be able to be interchanged with other rocks."

His strict selectivity did not keep Mr. Lee from a certain anthropomorphic empathy as he went back to finish culling. When the forklift lowered one boulder and cracked it in the process, a furrow passed over his brow. "They have insulted the rock by cracking it," he said, asking the workers to be more careful.

Perhaps even the tan rock that lost its big break early on had potential for a future work. Mr. Lee said he was considering setting it aside: "I feel badly when a rock is rejected."