

Lee Ufan, ou le POINT



MUSÉE GUGGENHEIM, NEW YORK.
DU 26 JUIN AU 28 SEPTEMBRE 2011.

Lee Ufan : Marking Infinity.

Curator : Alexandra Munroe, Sandhini Poddar et Nancy Lim.

INFIme Du monde

ENTRETIEN AVEC HENRI-FRANÇOIS DEBAILLEUX

Relatum (formerly Language).
1971/2011, coussins, pierres et lumière,
dimensions variables selon l'installation.
Collection privée.





Henri-François Debailleux | Intitulée *Marking Infinity*, cette exposition qui réunit une centaine d'œuvres étalées sur près de 50 ans de création est votre première rétrospective dans un musée nord-américain. Comment avez-vous abordé cet espace, certes magnifique, mais très difficile du musée Guggenheim ?

Lee Ufan | Lorsque l'on m'a proposé d'occuper également toute la rampe en spirale, en plus des salles déjà choisies, j'étais contrarié. La première maquette que j'avais préparée il y a déjà plus d'un an n'avait plus de sens. En outre, les espaces irréguliers de cette rampe, avec un sol en pente, des murs courbes, sans beaucoup de recul et donc évidemment très différents du *white cube* auquel on est habitué, me tracassaient beaucoup. Mais petit à petit, à force de me promener dans cette rotonde, de m'en imprégner, j'ai fini par me sentir bien. Ce challenge m'a obligé à avoir plus d'idées, à sortir du concept, somme toute assez classique, que je m'étais fixé initialement. Finalement, les œuvres semblent avoir trouvé leur place et je pense même que l'accrochage en offre une nouvelle lecture et génère des correspondances inattendues.

HFD | Qu'apporte justement cette présentation inédite de votre travail ?

LU | Dans un espace plus traditionnel, on voit clairement les œuvres, on en comprend parfaitement le concept, mais comme elles sont bien posées, bien accrochées, elles ont sans doute moins de vivacité, d'activité. Là, avec la pente, se crée un déséquilibre qui donne une instabilité intéressante. Celle-ci est d'ailleurs encore augmentée par le fait que nous marchons en montant ou en descendant. Le spectateur ressent physiquement cette différence, son corps bouge autrement, il voit les œuvres mais éga-

Relatum (formerly System A) (arrière-plan).
1969/2011, acier et coton, environ 170 x 160 x 150 cm
(dimensions variables selon l'installation).
Hiroshima City Museum of Contemporary Art.

Relatum (formerly System A) (arrière-plan droite).
1968/1994, acier inoxydable, 100 pièces,
0,1 x 4 x 200 cm chacune ; environ 2 x 330 x 330 cm.
Courtesy Kamakura Gallery, Kanagawa, Japon.

Relatum (formerly System A) (arrière-plan gauche).
1979/2011, acier et coton, environ 20 x 500 x 350 cm.
Collection de l'artiste, Kamakura, Japon.

lement l'architecture. Et si, dans un *white cube*, c'est d'abord le rapport entre sa pensée et l'œuvre qui prédomine, là, il y a donc en plus un rapport entre le corps et l'œuvre. Tout cela crée une belle dynamique et même un nouvel équilibre. Je trouve enfin très intéressante la superposition des œuvres que l'on découvre d'un étage à l'autre, ce qui crée entre elles des relations inédites et des perspectives nouvelles.

HFD | Vous parlez de relation, et justement, vous avez toujours dit que ce qui vous importait était le concept de *relatum*, de lien, de correspondance entre des univers *a priori* opposés, comme le fait et le non-fait, l'intérieur et l'extérieur... →

Ci-contre : *Dialogue*. 2009/11, acier et coton, deux plaques, 200 x 1,5 x 400 cm chacune, deux pierres, environ 70 cm de hauteur chacune.
Courtesy Kukje Gallery, Seoul.



LU Dans l'art moderne, chaque artiste défend sa propre problématique. La mienne repose précisément sur la relation entre le peint et le non-peint, entre le fait et le non-fait. On a très longtemps considéré comme art, ce qui apparaissait comme une expression, ce qui était travaillé. La toile a été remplie jusqu'à l'*all-over*. Pour ma part, j'ai choisi, en peinture, de ne toucher qu'une partie de la toile, et en sculpture, de laisser libre l'espace entre une pierre et une plaque de fer. J'essaie de limiter la participation de l'artiste et de laisser parler les zones intouchées. L'artiste participe en tant que point, il doit renoncer à l'idée de tout faire. Je veux être en relation avec la plus grande part du monde par le biais d'une intervention minimale, mais intense, concentrée. C'est la raison pour laquelle j'ai pris le parti contraire des expressions basées sur l'expansion de la conscience du soi. Ce qui m'importe ce n'est pas l'expression du moi, c'est d'entrer en relation avec le monde extérieur par l'intermédiaire de mon corps. Et l'œuvre est le lieu de cette rencontre avec le monde extérieur.

HFD Qu'en est-il du vide et du plein ?

LU Le vide est effectivement la problématique centrale de mon travail. Mais pas le vide en général. Je m'intéresse à un vide particulier, celui qui est mis en rapport avec le plein. Pour moi, le vide est l'espace qui se crée par l'interférence ou par l'interpénétration entre ce qui est fait et ce qui n'est pas fait. C'est l'espace qui se crée dans la rencontre, dans la réciprocité. Pris dans ce sens, le vide n'est ni totalement ma production, ni la vacuité objective.

Relatum-silence b (gauche).

2008, acier et plaque en pierre, 280 x 226 x 1 cm, pierre, environ 80 cm de haut. Courtesy the Pace Gallery, New York, and Blum & Poe, Los Angeles.

Dialogue (droite).

2007, pigment minéral et huile sur toile, trois panneaux, 227 x 1 450 cm chacun, 227 x 450 cm pour l'ensemble. Collection de la famille Ovitz, Los Angeles.



HFD | Qu'est-ce qui vous a conduit à toujours pratiquer en même temps la peinture et la sculpture ?

LU | La peinture ne me suffit pas pour aborder les trois dimensions et la sculpture ne me permet pas de résoudre les problèmes d'ordre bidimensionnels. Pour moi, les deux disciplines sont complémentaires. La première traite du plan et la seconde du volume. Depuis quelques années, mon travail en peinture consiste à faire un ou plusieurs points sur la toile. Le geste de peindre naît dans la correspondance entre la toile et moi. Il est double, ambivalent, au sens où Merleau-Ponty parlait de l'« ambivalence » de l'action. Dans mes sculptures, l'espace et la matière s'interpénètrent et sont le résultat de ma pensée et de mon geste. Ils ne sont ni totalement objectifs, ni tout à fait abstraits.

Dialogue-space.

2011, acrylique sur mur,

dimensions variables selon l'installation.

HFD | Vous jouez beaucoup sur la matière, la rugosité de la pierre et l'aspect lisse de l'acier pour les sculptures, toile vierge et grain de la marque que vous appelez pour les peintures. Quel sens donnez-vous à ces oppositions ?

LU | La pierre est le représentant, et non le symbole, de la nature. Or, comment ouvrir le dialogue avec la nature. C'est sur cette question que ma problématique s'est constituée. La pierre et le fer viennent tous les deux de la nature, à la différence près que la première correspond à la nature sauvage et le second à la nature apprivoisée. Une plaque de fer placée entre des pierres fonctionne comme un pont. Par son apparente neutralité, elle ouvre le passage vers la nature. L'œuvre devient un lieu de méditation entre l'intérieur et l'extérieur. Pour continuer dans ce registre, le lisse indique l'abstrait et le travail de l'homme tandis que la rugosité d'une pierre renvoie au brut, au monde sans l'humain. La confrontation de matières opposées tend ainsi à souligner la relation entre abstraction et matérialité. →





Ci-dessus : Lee Ufan making *Dialogue-space*.
2011.

Ci-contre : Lee Ufan cassant une vitre en verre pour *Relatum*
(formerly *Phenomena and Perception B*). 1968/2011.

HFD | Quelle valeur donnez-vous à l'espace ?

LU | Pour moi, l'espace signifie l'infini. L'art moderne s'est beaucoup intéressé à l'objectivité représentée, au monde du fait, aux êtres finis. Or je pense que l'espace s'ouvre et que l'infini se manifeste quand le monde du fait, autrement dit le monde de l'objet, entre en relation avec le monde du non-fait. En ce sens, l'espace est un lieu en tant que *relatum*. L'objet dépend du lieu et le lieu a besoin de l'objet pour se révéler. Et ce qui m'intéresse, c'est d'étudier la relation topologique entre le lieu et l'objet.

HFD | Dans cette rétrospective, toute une salle est logiquement consacrée au *Mono-ha*, ce mouvement artistique japonais dont avez été le leader à la fin des années 1960 et le début des années 1970. Avec le recul, quel regard portez-vous sur cette période de votre travail ?

LU | Le *Mono-ha* me rappelle cette époque où ma démarche artistique, comme celle de mes confrères, consistait alors à aller contre la surproduction. Je

m'efforçais de réduire la production, d'aller vers la non-fabrication, de militer pour l'économie de moyens. Comme on peut le voir avec cette œuvre composée d'une pierre avec son ombre réelle et une fausse ombre dessinée sur le sol, je tenais à créer un rapport entre l'objet et la lumière, la réalité et la non-réalité. Dans le contexte économique et politique de l'époque, je pense que le *Mono-ha*, avec ses critiques de la pensée productive de la société industrielle, a joué un rôle important dans l'art contemporain.

HFD | Quel est votre réaction face à cette exposition qui ressemble à une consécration ?

LU | Comme je ne suis ni narcissique ni mégalomane, cela m'intimide et me fait peur. Je me demande en effet si c'est bien moi qui ai réalisé tout cela et je m'inquiète de ce que je vais bien pouvoir répondre si l'on me pose des questions sur des œuvres anciennes. Le temps s'est écoulé, je ne suis sans doute pas dans le même état d'esprit que lorsque que je les ai réalisées. Je ne suis plus le même qu'il y a 50 ans. ■



LEE UFAN EN QUELQUES LIGNES

Né en Corée en 1936

Vit et travaille à Tokyo, New York, Séoul et Paris

Après des études universitaires le prédestinant à l'écriture, Lee Ufan décide de se consacrer aux arts plastiques à la fin des années 1960, alors qu'un vent d'euphorie contestataire balaie le monde occidental et oriental. En 1968, il fonde au Japon le mouvement *Mono-ha* – littéralement, l'École des choses – et développe en compagnie de Nobuo Sekine, Kishio Suga, Katsuro Yoshida, Katsuhiko Narita, Shingo Honda et Susumu Koshimizu un art minimal rejetant le recours au symbolisme afin de privilégier l'immédiateté de la perception esthétique. Contrairement à ses homologues occidentaux de Support-Surface et de l'Arte Povera, l'approche minimaliste de l'artiste se caractérise par cette volonté d'intervenir le moins possible sur les éléments qu'il sélectionne afin de ne pas les dépouiller de leur force vibratoire et expressive. Réalisant peintures et sculptures, il s'attache à questionner la relation spatiale entre l'œuvre, son environnement et son public, donnant naissance à des sortes de all-over zen, empreints de mysticisme oriental. Ses œuvres ont été présentées à l'occasion de la Biennale de Paris en 1971, à celle de Sydney en 1976, à la Documenta de Kassel en 1977, et à la Biennale de Venise en 2011. Artiste reconnu à l'échelle internationale, de nombreuses rétrospectives lui ont été consacrées, dont celles à la Galerie nationale du Jeu de Paume en 1997 et au musée Guggenheim de New York en 2011.