

LEE Kangso, Throwing Sculpture (Sculpture au Jet)

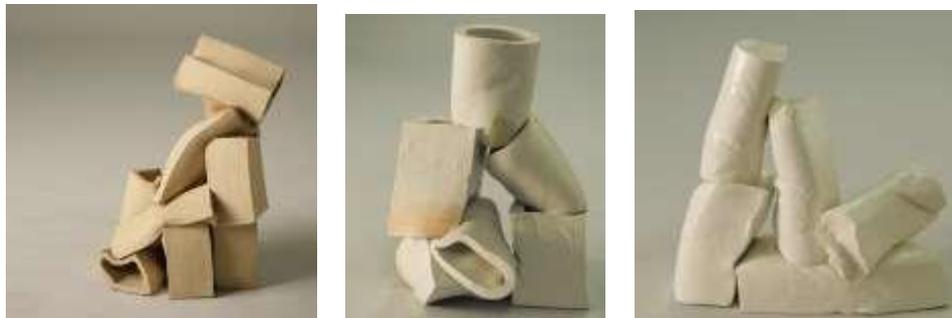
SIM Eunlog / Chercheuse au MetaLab, critique d'art



Les œuvres exposées

À travers l'acte de jeter, LEE Kangso s'engage dans la déformation de formes en argile carrées ou cylindriques, issues du malaxeur. Ce processus entraîne parfois des ruptures, mais constitue sa collection de « Throwing Sculpture/Sculptures au Jet ». LEE Kangso s'est consacré depuis longtemps à la maîtrise de « Throwing art/Art au Jet ». Tout au long de l'histoire de l'humanité, la terre (le sol) a été comparée à une mère nourricière, et la terre entretient une proximité chérie, au point qu'elle est même considérée comme une substance ayant créé l'humanité elle-même. Pour cette raison, l'argile en art est traitée avec grande attention. À propos, qu'est-ce qui motive LEE Kangso à jeter l'argile? Avant de chercher une réponse à cette question, je vous invite cordialement à explorer son œuvre distinctive, connue sous le nom de « Throwing Sculpture / Sculpture au Jet »

Throwing Sculpture/Sculpture au Jet



Les sculptures de LEE Kangso présentent des aspects nonchalants et simples. Cependant, la compétence de toucher les émotions du spectateur avec cette nonchalance, tout en faisant appel à la complexité à travers la simplicité, implique la gestion de nombreuses difficultés avec une persévérance remarquable. Les outils et équipements nécessaires à ce processus sont nombreux. Son atelier, semblable à une « usine », est équipé d'un malaxeur, d'un four, et même d'une petite grue. L'artiste place l'argile dans le malaxeur et procède à « jeter » les formes carrées ou cylindriques qui émergent du malaxeur. Bien sûr, la forme initiale de l'argile devient parfois déformée, ce qui entraîne des fractures, des cassures ou des fissures. Cela affecte non seulement l'argile initialement jetée, mais occasionne également la déformation et la perte d'intégrité des pièces ultérieures. Les tâches traditionnelles de collecte et de raffinage de la terre avec de l'eau ont peut-être été évitées, mais il reste encore beaucoup de travail à faire. La sculpture, par nature, réagit de manière sensible aux techniques de façonnage, de formation, à l'environnement, à l'état physique de l'artiste et aux matériaux céramiques. Après avoir subi un processus de séchage pour éliminer l'eau plastique résiduelle, elle est soumise au vernissage après la première cuisson au biscuit. Selon les caractéristiques de chaque œuvre d'art, la glaçure appropriée est choisie parmi des options telles que les glaçures transparentes, opaques, brillantes ou mates. De plus, en fonction du type d'argile, l'artiste opte pour une glaçure à haute température (effectuée à 1230 - 1370 °C) ou à température moyenne (à 1120 - 1190 °C) avant la cuisson. ¹ Le choix entre la cuisson au biscuit et la cuisson de la glaçure peut alors

¹ En fonction de la température de cuisson, les types sont divisés en faïence (600°C), poterie (900-1 000°C), grès (supérieur à 1 100°C) et porcelaine (1 300-1 350°C). Habituellement, la cuisson de la *terracotta* est réalisée à basse température (environ 650° C - 1 000° C) sans passer par le processus du vernissage.

être fait en conséquence.

Lors de ma première rencontre avec sa « Sculpture au Jet » solide et épaisse, j'étais profondément émerveillée que la texture originale de la lumière complexe et sensible (processus de séchage) et du feu (cuisson) avait été préservée intacte. Cette préservation est particulièrement impressionnante, car les formes d'argile classiques ont tendance à développer des fissures ou des fractures dans le four, surtout lorsque des impuretés sont mélangées, que des bulles d'air s'infiltrent ou que l'épaisseur ne correspond pas au processus de cuisson. Une anecdote circule au sujet d'un potier bien connu, épuisé par la nature capricieuse du feu, qui grimpa sur une colline pour pousser un cri du cœur. En apprenant cette histoire, un artiste potier plaisante même en disant : « En haut de la montagne, il y a un four réservé à ceux qui veulent pleurer toutes les larmes de son corps. » Ce récit met en avant la tâche difficile d'apaiser la nature imprévisible du feu. De plus, les morceaux épais d'argile compliquent la phase de séchage. LEE Kangso déclare : « Étant donné que l'humidité à l'intérieur des mottons d'argile s'évapore, la forme est susceptible de se fissurer. Par conséquent, pour conserver la forme souhaitée, j'ai dû compter sur des techniques traditionnelles telles que le plâtre, le bronze et la fonte, des années 1980 à 2003 ». Heureusement, à partir de 2003, une méthode a été développée qui permet même aux mottons d'argile épais de subir un processus de séchage afin d'être traités avec des techniques céramiques. Actuellement, il réalise ses créations en lançant des mottons d'argile, avec un grand sens de la liberté. Ainsi, collaborer avec la nature (la lumière, le feu, l'argile) s'avère être une tâche difficile. L'artiste a la liberté de jeter l'argile. Cependant, une fois jetée, l'artiste est à son tour jeté par les interactions de la lumière (pendant le séchage) et du feu (pendant la cuisson).



LEE Kangso mélange généralement différents types de terre provenant de provinces coréennes telles que Sancheong et Gyeongju, ainsi que de l'argile appropriée pour la création de porcelaine blanche.

Il a réalisé de nombreuses expériences visant à générer des « couleurs » en ce qui concerne la texture de l'argile, les combinaisons et les techniques de cuisson.

Lorsque la terre de Gyeongju, souvent utilisée pour créer de grandes jarres ou des briques coréennes, est cuite à 1050 °C, elle prend les teintes rougeâtres typiques de la *terracotta*. À mesure que la température augmente, sa couleur évolue vers une teinte proche du chocolat. Le processus de cuisson de la terre de Sancheong à 1230 °C pendant 30 à 35 heures entraîne diverses transformations, dont l'apparition de la couleur naturelle de la terre (ocre jaune).

Sa compréhension de la langue de la nature s'approfondit, et il visualise une diversité d'histoires issues de la nature à partager avec nous.



Certaines œuvres de LEE Kangso ne parviennent pas à dissimuler la noblesse et l'élégance inhérentes de la porcelaine blanche.

« Il m'arrive parfois de travailler l'argile pour créer de la porcelaine blanche traditionnelle, en utilisant des types d'argile tels que *ball clay* (argile sédimentaire kaolinite), le kaolin ou la chamotte provenant de Chine. Après avoir fait sécher l'argile, j'applique la glaçure (transparente ou translucide) avant de la soumettre à une cuisson à des températures variant de 1230 à 1270 °C pendant 30 à 35 heures».

J'ai posé une question à l'artiste concernant le terme « kaolin » parmi les types d'argile qu'il avait mentionnés précédemment, afin de confirmer son origine. Sa réponse, « Kaolin de Jingdezhen, en Chine », m'a véritablement étonnée. Cette information est d'autant plus remarquable car très peu d'artistes coréens optent pour l'argile de kaolin de Jingdezhen dans leurs œuvres. Comme l'a souligné à maintes reprises son ami et collègue artiste, SIM Moonseup, le choix de la « matière » revêt une importance primordiale dans la création de l'essence globale de la sculpture. Chaque aspect dépend de la texture de l'argile, un facteur qui guide le processus créatif ultérieur, y compris les décisions concernant la technique de vernissage et la température optimale de cuisson. Il est raisonnable de dire

que LEE Kangso a eu la chance d'avoir la possibilité d'acquérir une quantité substantielle de kaolin auparavant. En parlant des avantages du kaolin, sa consistance est adhésive et ferme, avec des niveaux minimes de sodium, de magnésium, de calcium et de potassium, mais une teneur significative en aluminium. Lors de la cuisson, son aspect devient encore plus blanc et plus lisse que la carnation représentée dans la peinture de François Boucher de Vénus, présentant une touche de teinte blanc-bleuté. Ce qui est étonnant, c'est qu'une lueur naturelle émane de l'intérieur et se propage vers l'extérieur. La poterie possède un large éventail de luminosité, allant d'une brillance rugueuse à une élégance raffinée. Cependant, de temps en temps, la nature refuse d'accepter cet état rugueux tel qu'il est, ajoutant ainsi une brillance que l'on qualifie de « temps ». Historiquement, la qualité exceptionnelle du kaolin limitait son application uniquement à la famille royale, le qualifiant de « Eoto », signifiant « terre impériale ». Le terme « kaolin » puise ses origines dans la substance elle-même, et ses différents noms prennent forme de différentes manières, tels que « or blanc » et « terre énigmatique ». Le gouvernement chinois continue d'interdire l'exportation de leur produit natif, le kaolin. Par conséquent, si l'on souhaite réaliser une pièce en utilisant du kaolin de Jingdezhen, il est nécessaire de s'y rendre, de rester sur place pendant un certain temps jusqu'à la réalisation du travail, puis de la ramener chez soi. De plus, même classée comme une « glaçure haute température », l'utilisation de kaolin nécessite une cuisson à un minimum de 1300 °C, contrairement aux 1250 °C standard pour les compositions d'argile typiques. Cela souligne à quel point le processus de cuisson pénètre dans l'œuvre, aboutissant à une palette distincte imprégnée de nuances profondes qui émet une radiance subtile et profonde.

La technique sculpturale du « jet » n'était pas soudainement projetée depuis les airs à partir de rien, mais ce qui avait été constamment inhérent à la phase initiale de travail de l'artiste était incorporé dans sa sculpture de manière naturelle. Examinons maintenant chaque étape de ce processus.

Du dessin au jet (throwing)



D'une île 99042, 1999, 162,6x132,3 cm, acrylique sur toile

Le vide 09148, 2009, 162x130 cm, acrylique sur toile



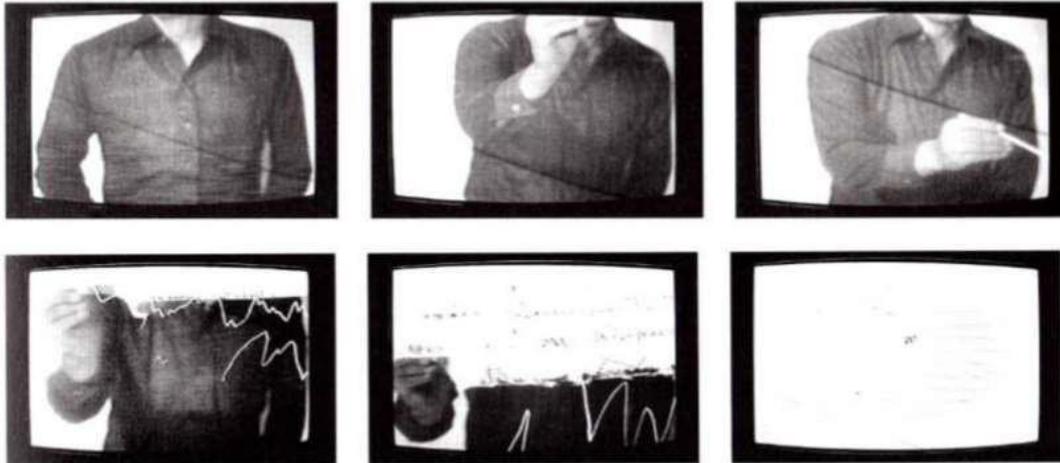
L'essence des créations de LEE Kangsoo trouve ses racines dans l'esthétique de la calligraphie et de la peinture orientale. Depuis sa jeunesse, il a été plongé dans un environnement artistique façonné par les enseignements artistiques de son grand-père en calligraphie et son admiration pour la grâce de la peinture orientale. La calligraphie elle-même renferme des éléments semblables à une performance, perceptibles à divers égards. Notamment, ses performances de calligraphie inspirées de l'Orient prennent vie à travers des efforts tels que la recreation d'œuvres renommées comme le <Lanting Xu> de Wang Xizhi et la création d'inscriptions complexes sur les poteaux de faîtage en bois des bâtiments traditionnelles coréennes, les hanok. LEE Kang-soo l'a transformé en une performance influencée par l'Occident, tout en reflétant le contexte sociopolitique prédominant. Le concept spatial

inhérent à la calligraphie et à la peinture orientale diverge des conventions occidentales. Pour illustrer, considérez un novice tentant de représenter l'une des Quatre Plantes Gracieuses (prunier, orchidée, chrysanthème et bambou) pour la première fois. Dans ce cas, on accorde une plus grande importance à la création de la profondeur spatiale qu'aux feuilles d'orchidée rendues à l'encre. Ces désignations nobles, telles que Bong-an, Sang-an et Pa-bong-an, font référence aux zones résultant de la douce superposition des feuilles d'orchidée. Dans les œuvres du peintre chinois Bada Shanren, un « poisson » solitaire émerge, tandis que les ondulations de l'eau semblent déferler abondamment. Le débordement semble s'étendre au-delà du cadre du papier hanji, atteignant même les murs adjacents. La calligraphie et la peinture orientale sont basées sur les mêmes matériaux et principes, écho à l'ancienne croyance selon laquelle « les lettres et les peintures partagent une origine ou un corps commun ». Dans les œuvres de LEE Kangso, allant du dessin à la Peinture au Jet, les entités qui ont été « jetées » ou « projetées » trouvent leur demeure dans cet espace particulier. Sa sculpture au jet incarne une sorte de « masse des espaces vacants (vides) », évoquant l'espace que l'on retrouve dans la calligraphie et les représentations des Quatre Plantes Gracieuses en peinture. C'est là que les espaces vacants (vierges) dans la peinture de paysage (Sansuhwa) sont unifiés et accumulés. Plongeons encore plus profondément dans l'essence de cet espace vacant (vierge).

Throwing installation (Installations au jet) et performance

À ma connaissance, LEE Kangso est le premier artiste à s'engager dans l'Art au Jet. Cela me conduit à spéculer que même dans l'Antiquité, les gens pratiquaient peut-être l'Art au Jet. Je mentionne soudainement les anciens car l'acte de lancer était. « un acte essentiel pour leur survie ». Cet « acte de survie » évolue ensuite en « un acte ludique » pour finalement se transformer en « un acte artistique ». Le mot grec pour « lancer/jeter » est « βάλλω (bállo) ». Le terme anglais « throw » ne provient pas du grec, mais trouve son origine dans le moyen anglais « þrawan » et l'ancien allemand « thrawana ». Il y a environ 2 millions d'années, l'espèce initiale entièrement bipède, Homo erectus, a acquis la capacité de lancer des objets à des vitesses significatives, marquant ainsi une avancée notable dans l'histoire d'Homo sapiens. Cette évolution s'est révélée cruciale pour leur survie, car elle leur a permis de chasser en lançant et de se protéger contre les prédateurs. De plus, le « lancer / jeter » s'est transformé en une source de jeux et de divertissements. Cette évolution a donné naissance à divers sports et jeux, notamment le lancer du javelot, le lancer du disque, le lancer du marteau et le lancer du poids. Le lancer était également utilisé dans des rituels religieux. Cependant, il est surprenant que cette action importante de lancer n'ait pas été représentée sous forme artistique jusqu'à récemment.

Aujourd'hui, après environs 2 millions d'années, LEE Kangso a enfin commencé cette action. De plus, dans son interprétation de l'Art au Jet, les phases complètes du lancer humain, englobant « la survie », « le jeu (le divertissement) » et même « le sublime », sont exposées séquentiellement.



Peinture 78-1, 1977, vidéo, 30 minutes - Seule le vide demeure là où l'existence avait été effacée.



Le vide, 1971, plâtre, peinture, roseaux, 1000 x 1200 x 250 cm.

Dans l'acte de « lancer / jeter », le mode d'existence change complètement en fonction de « qui (sujet) lance quoi (objet) ». Lorsqu'une autre entité me « jette » dans le monde, l'acte prend une qualité passive de « lancer », où je suis lancé brusquement, indépendamment de ma volonté. En revanche, lorsque « je » me propulse « moi-même » vers la potentialité de l'existence, l'action se transforme en un processus actif de « projection ».

La plupart des œuvres du début de la carrière de LEE Kangso, caractérisées par son exceptionnelle perspicacité critique, ont pour but de présenter les êtres qui avaient été jetés au niveau existentiel. Dans <Painting 78-1>, l'existence (l'artiste lui-même) et le lieu (le langage) de l'existence sont effacés par un pigment blanc. Les célèbres mots de Michel Foucault, « Tout comme un visage

dessiné sur le sable est rapidement emporté par les vagues, un être humain s'efface », ² trouvent une résonance parallèle au sein de son œuvre. Cette concordance aboutit à l'effacement d'une figure humaine, représentative d'un être rationnel engagé dans la discussion sur le métadiscours. Partant de la « section supérieure », emblématique de l'esprit rationnel logé dans la tête, jusqu'à la « section inférieure », le cœur comme le symbole émotionnel, tous les aspects sont effacés. Simultanément, même le métadiscours (rédigé par l'artiste) se dissipe. Tout ce qui reste, ce sont des vestiges de l'existence, se manifestant sous la forme d'une étendue blanche vacante. Avec le temps, ces vides se rassemblent et s'accumulent, se rallumant finalement en tant qu'entité collective, la Sculpture au Jet ou Throwing Sculpture.

Dans l'œuvre intitulée <Painting 78-1>, l'ego sceptique de Descartes est déconstruit, tandis que dans <Les Roseaux>, l'ego pensant devient fossilisé. Un être humain, appelé « un roseau pensant » par Pascal, ne fossilise pas seulement toutes les choses que l'on voit à travers son langage, les points de vue centrés sur l'humain (l'anthropocentrisme, la perspective basée sur l'ego, etc.), les préjugés, mais il devient aussi auto-fossilisé.



Sans titre, 1971. Exposé dans « Un nouveau système ».



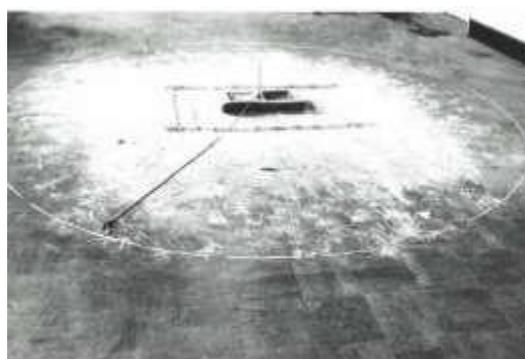
Gulbi (Poisson séché). 1972/2018/ L'œuvre d'installation exposées lors de la 3e Association d'Avant-Garde en 1972.

² Michel Foucault, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Editions Gallimard, 1966.



L'œuvre intitulée « Sans titre (1971) », exposée dans l'exposition « Sincheje (Un nouveau système) », présente une représentation directe d'une figure humaine dans un état d'être jetée, faisant écho à l'atmosphère sombre de cette époque. Cette représentation est réalisée à l'aide d'éléments visuels tels qu'une boîte noire évoquant l'imagerie funéraire et un cadre vide symbolisant la mort de la peinture. Lorsqu'un être humain naît, il est instantanément confronté à la condition d'être jeté dans un monde qu'il n'a pas choisi. Cet état d'être « jeté (Geworfenheit) » joue un rôle fondamental dans la formation de notre existence. Cette notion est analogue à l'ADN mis en avant par Dawkins. D'un point de vue génétique, nous sommes « jetés » dans le monde. En réalité, nos caractéristiques physiques, notre état de santé, et même nos inclinations comportementales spécifiques sont significativement façonnées par nos gènes. Tant les êtres humains que les objets se retrouvent lancés et mal préparés dans leur entrée dans ce monde. Confrontés à cette réalité abrupte, les humains naviguent en s'engageant dans des conversations en apparence futiles enracinées dans des empreintes ou des souvenirs passés. L'œuvre intitulée « Disparition, Taverne » capture l'essence qui s'estompe des êtres humains modernes, mêlant l'environnement à des éléments de « bavardage insignifiant (Das Gerede) », de curiosité (Die Neugier) et d'ambiguïté (Die Zweideutigkeit) ». ³ Une fois que ceux qui sont lancés dans les routines de la vie quotidienne sont partis, il ne reste que des vestiges gravés sur les tables et les chaises.

³ Martin Heidegger *Sein und Zeit*, Fünftes Kapitel § § 28-38.



Peinture (Événement 77-2): Après avoir appliqué de la peinture sur son corps [à gauche], seules de légères indications d'avoir essuyé avec un chiffon en coton sont restées [à droite].

Sans titre 75031: Pendant trois jours, un coq attaché à un poteau se déplace librement [à gauche], laissant derrière lui seulement quelques marques d'empreintes blanches [à droite] (Biennale de Paris, 1975).

L'entité lancée (jetée) de cette manière s'efforce désespérément de se projeter en avant. Dans l'œuvre d'art intitulée « Sans titre 75031 (Le coq) » présentée à la Biennale de Paris, un coq [étant lancé] avec une corde attachée à sa patte crée de multiples marques, cherchant à dépasser ses limites inhérentes [pour la projection] au sein des contraintes existantes. Sartre considérait la manière d'existence humaine comme un « projet ». Ce concept implique de se propulser « vers (pro) » l'avenir au moyen d'un « lancer (ject/jacere) ». Ce mouvement en avant est lié à un objectif particulier ou « telos » qui sert d'orientation directrice pour l'individu.⁴ En revanche, dans le concept de « jeter », ce

⁴ Cf. Selon Dawkins, les gènes utilisent diverses tactiques dans la poursuite de leur « telos ». Cela reflète l'alignement similaire entre l'existence et l'action observé dans la notion de « projection ». En façonnant les caractéristiques et le comportement des êtres vivants, les gènes élaborent des « projets » visant à favoriser leur réplication. Alors que le cadre philosophique de Heidegger se concentre sur les rencontres subjectives et la construction de la signification, la théorie de Dawkins tourne autour de mécanismes biologiques objectifs. Ces approches méthodologiques contrastées offrent des points de vue distincts sur notre compréhension et notre interprétation des aspects fondamentaux de l'existence et de la signification.

telos inhérent est absent. Par conséquent, « l'histoire évolutive du lancer » passe d'être « une lance », à « une balle », pour finalement évoluer en « un soi ».



Sans titre, 912227, 53,7 x 107,3 x 10,2 cm, 1991, bronze

Heidegger affirme que les êtres humains font l'expérience à la fois d'être « lancés » tout en s'engageant également dans une « projection autonome (le lancer) ». LEE Kangso capture habilement les vestiges de ces profondes collisions. Cela inclut l'espace vacant laissé derrière lui dans une taverne après le départ de tous les clients, les empreintes laissées par les mouvements restreints d'un coq, et les traces laissées par l'essuyage suite à la peinture corporelle de l'artiste. La sculpture intitulée « Sans titre 912227 » capture vivement l'essence des œuvres d'installation et des performances. Elle représente un carré en bronze représentant le monde donné, à partir duquel un bateau est récemment parti. Ce qui reste, c'est « la trace », une marque extérieurement convexe. Ces traces (espace, espace blanc), autrefois une visualisation du « mouvement dynamique » plutôt que de « l'immobilité », sont maintenant ramenées à la vie grâce aux peintures au jet (Throwing Painting) et sculptures au jet (Throwing Sculpture) de l'artiste.

Peinture au Jet / Throwing Painting

Au début des années 1970, LEE Kangso s'est profondément impliqué dans les installations, les performances et les œuvres orientées processus. Cependant, à partir de 1975, il est passé à la peinture plate, et plus tard, en 1980, il a commencé à travailler sur des sculptures. Ce changement de focus n'indiquait pas nécessairement un arrêt complet de ses efforts artistiques précédents; plutôt, il a transformé la manière dont il exprimait ses idées à travers les médiums de la peinture et de la sculpture. Les conséquences de la Première et de la Seconde Guerre mondiale ont eu un impact profond sur le monde de l'art, conduisant à l'émergence d'expressions artistiques incarnant à la fois des vérités immuables, souvent appelées « logos », ainsi que des « gestes » dynamiques et finis. Parallèlement à cela, de nouvelles formes artistiques ont émergé, notamment la peinture par égouttement (Dripping

painting), la peinture par dribble (Dribbling painting), la peinture par coulée (Pouring painting), les styles d'imprégnation (Soak-stain styles) et la peinture en champs de couleur (Color field painting). Ces formes étaient accompagnées de performances et d'art médiatique orientés vers la capture du mouvement. Lorsque l'évolution de l'art par égouttement (Dripping art) a progressé vers la la peinture en champs de couleur (Color field painting), le sens du mouvement a commencé à être plus intériorisé au sein de l'œuvre. Cependant, pour LEE Kangso, l'adoption du concept de « gestes » de l'art occidental n'était pas essentielle. Cela s'explique par le fait que les propres gestes⁵ de l'artiste étaient naturellement évidents dans la calligraphie et la peinture lettrée, où l'accent est mis sur la capture de l'énergie vivante et de la vitalité. LEE Kangso estime que « la calligraphie ressemble davantage à la sculpture qu'à la peinture, car elle prend des formes spatiales et tridimensionnelles ». En conséquence, la calligraphie est réalisée avec des traits équilibrés de gauche à droite et des traits verticaux. Cette dévotion à la réalisation de traits spécifiques est une quête de toute une vie pour les calligraphes. De manière intéressante, un style d'écriture cursive rappelant la calligraphie peut également être observé dans les œuvres de Zeng Fanzhi, un artiste contemporain chinois talentueux né en 1964. Lorsque je lui ai demandé la signification de cette œuvre, l'artiste m'a répondu: « Elles n'ont aucun contenu particulier, et elles ne sont pas destinées à être des lettres. Au lieu de cela, ce sont mon imitation des gestes de mon ancien mentor, un calligraphe de renom connu pour son écriture cursive. » L'artiste a étendu ce style distinctif comme une recommandation pour moi aussi à explorer. L'écriture énigmatique utilisée dans l'alphabet occidental, comme elle est présente dans les œuvres de divers artistes occidentaux tels que Cy Twombly (1928-2011), est également associée à ces expressions gestuelles.

⁵ Même à l'époque actuelle, lors de l'apprentissage de la calligraphie, LEE Kangso porte davantage son attention sur la technique d'utilisation des caractères, c'est-à-dire sur la bonne utilisation du pinceau, plutôt que de plonger dans la signification de chaque caractère individuel. Par exemple, il se concentre sur le raffinement de divers gestes (compétences calligraphiques) tels que « Jangduhomi », qui transmet l'idée que « Lorsque vous mettez le début en ordre et terminez la fin, la force se manifeste dans les mots », « Musubulchuk », suggérant « Une fois que vous commencez un trait, vous devez le terminer », « Muwangbulsu », impliquant « Une fois que vous avancez dans un trait, vous devez revenir au point d'origine », « Hyeonchimsuro », indiquant « Vous devez équilibrer les traits entre acuité et douceur », et « Ilpasamjeol », signifiant « Vous mettez constamment l'accent sur la dynamique et la vivacité dans les traits ».



Sans titre 91182, 1991, 218,2x333,3 cm, huile sur toile



Sérénité 16102, 2016, 360x310 cm, acrylique sur toile

Pendant le processus de création d'une peinture, LEE Kangso commence en utilisant un pinceau large de manière spontanée, dépourvue de tout but ou intention spécifiques. S'appuyant sur ses expériences étendues, ses souvenirs et sa discipline artistique, ses marques sont faites de manière subconsciente. Cette approche lui permet d'être pleinement ouvert au monde extérieur et de communiquer avec lui. LEE Kangso devient le premier admirateur de sa propre œuvre. À l'occasion, il conserve le style original de la peinture ou incorpore subtilement ses interprétations personnelles à l'aide d'un pinceau plus petit. Par exemple, si la peinture évoque des images de nuages, il pourrait ajouter une forme semblable à une maison. Si l'image ressemble à des vagues, il pourrait esquisser un « bateau vide »⁶ avec des touches rugueuses. La forme du bateau vide et sans propriétaire est représentée avec la plus grande simplicité, utilisant des lignes minimales. La fragilité du bateau est évidente, comme s'il pouvait être submergé par l'étreinte de la mer à tout instant. En fait, il semble déjà avoir sombré sous les vagues. L'équilibre écologique de la Terre fonctionne par cycles, la phase de circulation étant semblable à un état de « vide ». Selon la perspective de Laozi, le concept de « vide » agit à la fois comme l'essence du « Tao » et comme la vitalité qui anime l'univers. Ce « vide » est le moteur derrière les cycles naturels, soutenant le rythme de l'existence humaine et de la civilisation. Lorsque les individus établissent fermement leurs propres limites et s'isolent de la communication ouverte, des problèmes surviennent, conduisant à des tragédies. De cette manière, ses peintures capturent une énergie intense et non intentionnelle transmise par des traits audacieux d'un pinceau de

⁶ Cela se trouve en lien avec la description d'un « bateau vide » dans <Les Chapitres Extérieurs (外篇)> de Zhuangzi.

grande taille, juxtaposés à un contraste flou. Cette forme est constituée de plusieurs lignes, semblant prêtes à se dissiper avec un coup de vent. Ainsi, au sein d'une seule toile, deux contrastes dramatiques coexistent. Cette juxtaposition évoque les différents aspects de la nature et de l'humanité, explorant l'interaction entre la composition génétique et la détermination humaine, ainsi que la dynamique entre le climat et l'écosystème. Ce sont des êtres jetés. En même temps, ce sont des entités et des objets qui exécutent leur propre projection à l'aide de coups de pinceau minimes et délicats. Le mouvement vigoureux représenté pourrait symboliser une situation dominée par les préoccupations climatiques actuelles. Son œuvre représente les concepts de « être jeté » et de « projeter ». Dans une pièce intitulée « Serenité 16102 », il y a un spectre qui mélange des éléments de dessin à des performances et des sculptures « au jet / throwing sculptures). Une forme de canard légère ressemble à un dessin, tandis que dans « Sans titre 75031 », les marques d'un large coup de pinceau ressemblent aux empreintes blanches d'un coq. Si chaque instance d'un coup de pinceau audacieux s'étendant depuis la toile devait être jetée, cela pourrait représenter l'une de ses créations sculpturales récentes. Le concept de « Throwing Painting / Peinture au Jet » trouve son origine dans ses précédentes œuvres d'installation et performances, évoluant progressivement vers la notion de « Throwing Sculpture / Sculpture au Jet ».

Perspectives de « Throwing Art / Art au Jet »



[À gauche] Une sculpture exposée dans l'atelier de LEE Kangso ; [À droite] Une pièce inspirée d'un hanok également située dans l'atelier de LEE Kangso, s'inspirant du pavillon Shimsujeong dans le village de Yangju, à Gyeongju. Ce pavillon offre des vues panoramiques dans trois directions : devant, à gauche et à droite. L'œuvre d'art à gauche reproduit l'imagerie de ce pavillon.

Il existe différentes façons d'interpréter les créations de LEE Kangso, mais cet article adopte le point de vue du « Throwing / jeter ». L'œuvre d'art à gauche est une sculpture expansive placée dans son atelier, tandis que celle à droite est intégrée à sa collection inspirée des hanok dans son atelier. Son motif de conception puise son inspiration dans le pavillon Shimsujeong dans le village de Yangju, à Gyeongju. Dans le passé, nos ancêtres résidaient dans des structures entourées de quatre murs. Ils

sortaient fréquemment sur des pavillons ouverts sur trois ou quatre côtés, ce qui leur permettait d'apprécier des vues panoramiques dans plusieurs directions. À travers Shimsujeong, LEE Kangso communique le concept que « trois ou plusieurs perspectives » coexistent simultanément.

Comme indiqué dans le <Tao Te Ching>, un texte très influent dans la culture orientale, en considérant que « toutes choses naissent de trois », la notion de « trois perspectives » incarne plusieurs points de vue.⁷ Ce concept se trouve reflété dans l'œuvre d'art à gauche, servant de reproduction à ce même principe. Le pavillon Shimsujeong et la sculpture qui en est inspirée illustrent tous deux l'interconnexion entre « la nature » et « les êtres humains » ainsi que l'attitude adoptée envers leur union. En contemplant le pavillon et la sculpture, nous pouvons emprunter le paysage environnant et devenir partie intégrante d'un paysage.⁸ Le concept d'« emprunter un paysage » signifie littéralement l'action d'emprunter un paysage sans perturber la nature. En ce qui concerne la notion de « devenir partie intégrante d'un paysage », mon interprétation pourrait différer de sa connotation architecturale. Par conséquent, je le comprends personnellement de manière assez littérale, englobant l'idée de « devenir une composante intégrale du paysage », y compris son existence inhérente. Similaires aux objets représentés dans les peintures de LEE Kangso, ces objets s'intègrent délicatement dans le paysage, devenant essentiellement une partie intrinsèque de celui-ci. Étant donné que la nature possède diverses facettes, il est important d'observer et de s'engager avec elle à travers de multiples points de vue. Néanmoins, il est tout aussi crucial de reconnaître les limites définies par les « cadres de fenêtre » et les « cadres de porte », comme mentionné dans le concept d'« emprunter un paysage ». Cela implique de reconnaître les contraintes épistémologiques inhérentes à la perception humaine.

⁷ Avoir trois points de vue est un défi. Cependant, une fois que ces trois perspectives établies sont en place, le monde s'ouvre à une multitude de points de vue. Ce concept puise ses racines dans les enseignements du < Tao Te Ching >, qui fait écho à l'idée que « Toutes choses naissent de trois ». Les enseignements de Laozi dans le <Tao Te Ching>, chapitre 42, expriment: « Le Tao donne naissance à l'Un, l'Un engendre le Deux, le Deux engendre le Trois. Finalement, le Trois engendre l'ensemble de l'existence ». Dans cette perspective, l'Un est à l'origine du qi (énergie), le Deux comprend le yin et le yang, et le Trois génère toutes choses tout en créant l'harmonie.

⁸ « Emprunter un paysage (借景) » et « devenir partie intégrante d'un paysage (自景) » sont des stratégies couramment utilisées dans les domaines du jardinage et de l'architecture. « Emprunter un paysage » implique l'utilisation du paysage extérieur visible à travers les fenêtres ou les portes d'une maison, l'intégrant efficacement à l'aménagement du jardin. « Devenir partie intégrante d'un paysage », par exemple, est une méthode par laquelle un jardin intègre un étang artificiel et un pont en pierre. Cette disposition délibérée vise à amplifier le sentiment d'harmonie et de cohérence avec l'environnement naturel qui l'entoure.



Sérénité 18214, 2018, 112 x 145 cm, Acrylique sur toile

Devenir-13097, 2013, Céramique_41,5x57x19 cm.

Heidegger considère la vie des êtres humains comme « un processus dans lequel une entité jetée subit une projection ». Les œuvres d'installation et les performances de LEE Kangso nous permettent d'observer ce sens de l'existence jetée dans le monde. Dans ses peintures, il révèle la possibilité de projection au sein de ces circonstances jetées. Dans l'œuvre sculpturale intitulée « Shimsujeong », LEE Kangso explore l'interaction entre les idées d' « emprunter un paysage » et de « devenir partie intégrante d'un paysage ». Cependant, la distinction entre ces concepts ainsi que le contraste entre « être jeté » et « projeter » sont essentiellement une question de division logique. Notre position se situe simplement au sein d'un « écart », d'un « espace » et d'un « vide (espace blanc) ». Depuis le début, LEE Kangso a développé une fixation pour certains éléments qui ne sont généralement pas sujets à l'obsession, tels que l' « écart », l' « espace » et l' « espace blanc ». <Sérénité 18214> est interprété comme une congruence entre l'espace vide préexistant et l'espace vide à venir. Alternativement, cela pourrait établir une connexion entre l'espace vacant qui subsiste et l'espace vide bientôt révélé. Ces vides jouent un rôle crucial dans sa Throwing Sculpture / Sculpture au Jet. Analogues à une peinture de paysage, à l'instar de « Sansuhwa », où les espaces entre les montagnes et l'eau sont perçus comme des « masses vides » qui se rassemblent et s'accablent... ◆