



Lee Ufan



Lorenzelli Arte Milano

Lee Ufan
anche il vuoto lavora

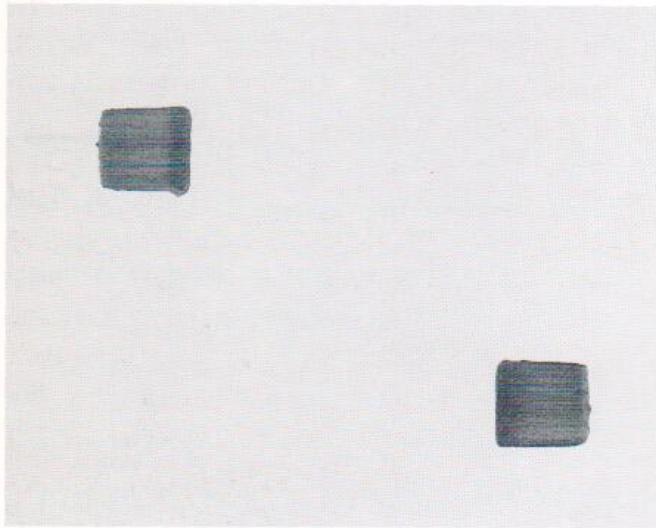
Lee Ufan
anche il vuoto lavora

Milano, Lorenzelli Arte
29 maggio 1997 - 5 luglio 1997

Fotografie:
Claudio Lini, Milano
Matteo Lorenzelli

Sommario / Table of contents

- 7 anche il vuoto lavora
Tommaso Trini
- 13 even empty space works
Tommaso Trini
- 31 Elenco delle opere
List of works
- 35 Nota biografica
Biographical note
- 39 Mostre personali
Solo exhibitions
- 41 Mostre collettive
Group exhibitions
- 42 Libri
Books
- 43 Collezioni pubbliche
Public collections



• n° 18/1997

My works are a gateway to infinity, a passage to infinity.

Infinity is not the space of a closed, shut-off image, but is rather an infinite realm that can be sensed through a relation with the external.

By placing a dot on a blank canvas, a painting elicits a vital infinite space, by placing a neutral steel panel between an undefined natural stone and mankind, a sculpture attempts to bridge between the territory of the natural and the infinite.

All of these works do not increase or expand upon my own ideas, rather they are "relatum" or clauses of relationship with the external that call forth the unknown.

In the true theory of the other, don't we open forth a new horizon of art when we take on the issue of a relationship with the external that surpasses the world of the human?

Lee Ufan

anche il vuoto lavora

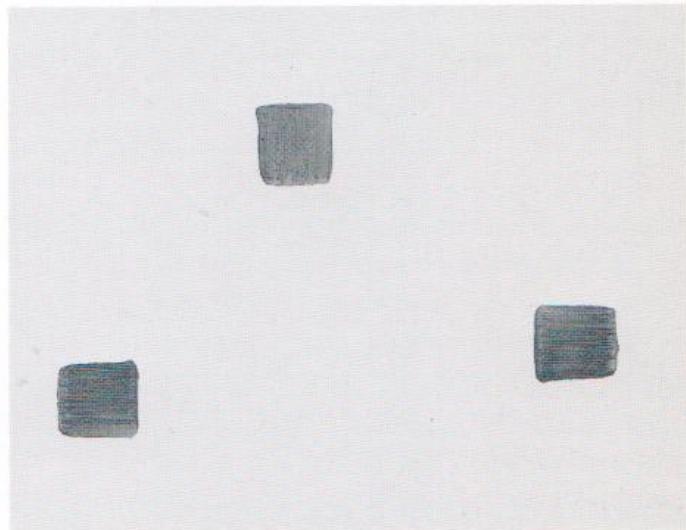
Tommaso Trini

La sua è un'arte di relazione. Scoprire rapporti mai visti tra una cosa e un'altra cosa è il coraggio dei sensi. È quel che lui fa di mestiere, un'esperienza estetica. Stabilire rapporti visibili o meno visibili tra l'uno e il tutto è proprio del sacro. Anche questo lui fa, un lavoro etico. Ciò di cui meno si occupa sono forse i rapporti tra l'Oriente e l'Occidente, nella cui crescente interazione reciproca questo artista si aggira e lavora da molti anni. Ammire l'opera di Lee Ufan perché rintraccia il vero sotto le illusioni che ogni relazione comporta. Quali relazioni, quali illusioni? Bisogna andare incontro all'opera ponendoci questo genere di domande. Non che sia difficile osservarla, pare anzi semplice: ma la semplicità dell'opera viene da molto lontano. E' subito evidente che ogni sua parte discende dal punto e dalla linea. Lo vediamo sulle tele e, con più lungo scrutinio, nelle installazioni. *Relatum* è (dal '68) il nome delle sculture che dipendono da un luogo fisico. I primi due cicli di pitture, *From Point* e *From Line*, recano anch'essi (dal '71) un nome che è un concetto. Ma nell'ambito della relatività culturale dei punti di vista, la loro percezione cambia e richiede continui aggiustamenti. A ovest, noi tendiamo a considerare la linea e il punto pitagorici come attributi dell'essere; mentre a est, loro preferiscono percepire le energie nel

senso del divenire e della dialettica (ciò che è inscritto nell'emblema nazionale della Corea del Sud, configurando lo yin e lo yang). L'arte di Lee Ufan si pone al centro di questo campo di relatività, come pure di altri, per rimetterli in questione. Le belle pitture e sculture che Lee realizza da oltre trent'anni manifestano una lieve motilità dei segni in posizione ieratica, apparendo sempre rarefatte e tuttavia corpose. Tali opere mostrano insieme le radici e le foglie di un organismo mentale che si modifica di ciclo in ciclo. Artista coreano di adozione giapponese, Lee Ufan ha fondato (nei secondi anni Sessanta, contemporaneamente all'Arte povera e alla Conceptual art) il gruppo giapponese Mono-ha con artisti e oggetti disposti a tappeto così determinati:

"In breve, essi hanno voluto trattenere al minimo l'espressione e per ciò stesso ottenere un massimo di interrelazione col mondo".

Per tracciare il vero, un'opera di relazione deve agire sovente con passi solitari. Nei *rela-*

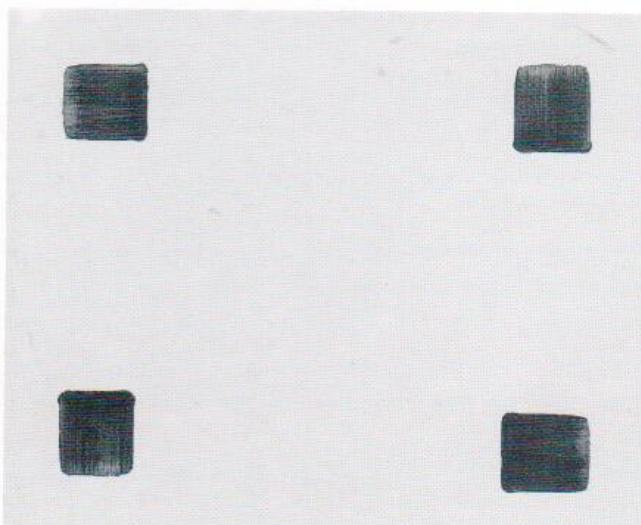


, n° 19/1997

tum sculturali di Lee il presupposto è lo spazio inteso come infinito, il cammino è il luogo in quanto correlato con l'oggetto (e l'artista). Non pochi scultori europei e americani condividono tali interessi topologici. Ma la topologia di Lee Ufan che attiva il senso più riposto di 'corrispondenza' e di 'risonanza' è solo di Lee Ufan, teso al problema dell'essere. Nei suoi solitari passi verso i temi di fondo, l'incontro con la Natura in quanto categoria, ma anche evento, ha preparato l'incontro con l'Altro:

Come aprire il dialogo con la Natura? E' su tale questione che la mia opera si è costituita. Una placca di ferro posta fra pietre funziona come un ponte. Per la sua neutralità, apre il passaggio verso la Natura. L'opera diventa un luogo di mediazione tra l'interiore e l'esteriore... di relazione fra astrazione e materialità.

Nel più recente ciclo di pitture (dal '92) l'esercizio analitico della relazione ha aperto il



n° 9/1995

campo più profondo della *Correspondance*, inaugurando anche la dialettica di un punto più largo e leggermente allungato in una linea. Un punto che ora è il Punto, ossia la presenza dell'essere e insieme del divenire, il segno macroscopico e più isolato di queste categorie. Nelle sculture vediamo solo una lastra di ferro tra una o più pietre, nient'altro; ma la prima è linea e le seconde sono punti;

mentre l'unione che lega il materiale feroso alla pietra, viene scissa dal fatto che la lastra è manufatta dall'uomo ma la pietra no. Così pure le pitture di 'corrispondenza' (come, del resto, i precedenti cicli *From Winds* dell'83 e *With Winds* dell'87) mettono in campo il fare e il non-fare dell'opera, nonché dell'artista, secondo questi vettori della ricerca:

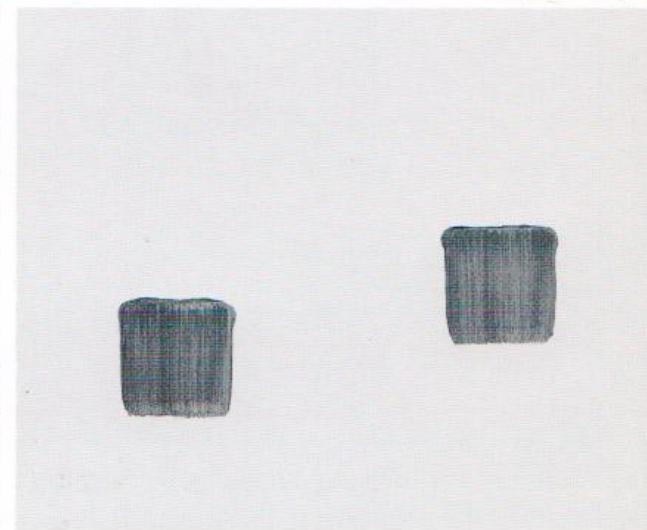
La mia problematica riguarda la relazione tra ciò che è dipinto e ciò che non è dipinto, tra ciò che è fatto e ciò che non è fatto. Io cerco di limitare la partecipazione dell'artista e di dare la parola alle parti intoccate [della tela, del ferro]. L'uomo o l'artista partecipa come punto. Deve rinunciare all'idea di fare tutto.

Molto del non detto che Lee Ufan sospende nell'esecuzione di sculture e pitture, poi rientra nei suoi testi, che sono un'altra forma della sua 'scrittura'. L'artista ha sempre accompagnato l'orientarsi delle sculture e dei cicli di pitture con scritti puntuali, che costituiscono un corpus metodologico di notevole rilievo. Non sono veri saggi, né statements apodittici. Evitano le "istruzioni per l'uso", abituali nei conceptual artists, nonché l'egopatia di quelli meno concettuali. La raffinatezza dell'analisi non esclude in loro un

certo humour narrativo. Ciò che li rende autorevoli è la testimonianza più la volontà d'insegnare. Di recente, la Lisson Gallery di Londra li ha raccolti in un libro, che ben si presta a una lettura filosofica. E tuttavia escono dalla speculazione sistematica e restano nei sentieri del meditare. Sono il camminare della mente nell'unità col corpo. Per un monoteista occidentale, più incline al catechismo oppure all'estasi, la meditazione tende a consumarsi nella contemplazione; può limitarsi a un trasloco. Per Lee Ufan, nato buddista, la meditazione è la via produttiva per comprendere che il sé è nel caos - ha detto - e per cancellarlo nella corrispondenza con l'altro da sé. Presumo che, in quanto artista, la sua mente miri altresì all'unità col corpo dell'opera. Se poi lui osservi qualche pratica religiosa, non l'ho indagato, né ciò riguarda l'arte. Per essersi preparato, Lee si è preparato: laurendosi in filosofia con una tesi su Husserl e Heidegger. Successivamente, ha ristretto le sue attenzioni alla "teoria dell'Altro" di Emmanuel Lévinas e al concetto di "topos" qualche è stato elaborato da Kitaro Nishida. Come ha confessato al quotidiano *Libération* di Parigi (in un'intervista limpida e intensa da cui ho tratto il grosso delle citazioni: le sue idee reggono bene i mass media), molto del dibattito filosofico contemporaneo l'annoia:

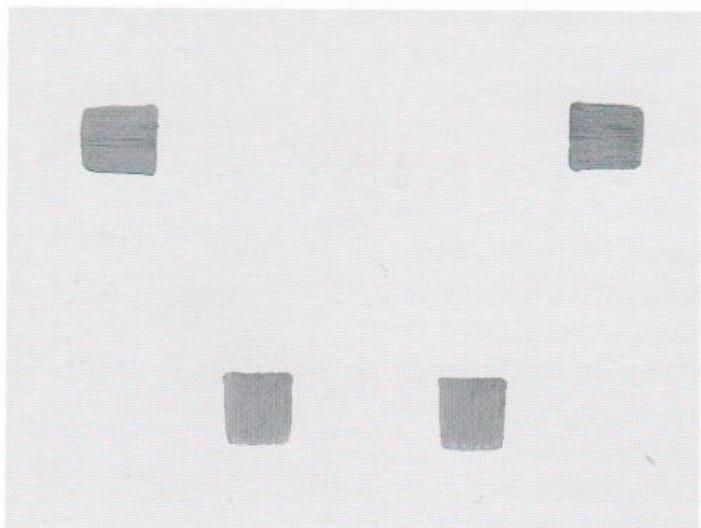
Lo sforzo di pensare è questo desiderio di raggiungere l'esistenza di una pietra, di un albero. La filosofia contemporanea non m'interessa molto, si applica troppo alla differenza minima e al gioco combinatorio che finiscono in niente.

Una visita a Kamakura ha aggiunto sole ed allegria alla mia conoscenza della sua opera. Là, abita l'artista con la famiglia in uno dei suoi studi, a due ore di treno da Tokyo. Non



n° 17/1997

c'è nulla di speciale nella vita quotidiana di un artista buddista - questo è incoraggiante.



Sembra proprio una giornata qualunque, molto attiva, colma di attenzioni; e dedicata agli ospiti, se ve ne sono. E' più silenziosa, forse. Come i giochi della figlioletta di Lee nel giardinetto verde dietro la casa piena di quadri. Meno stressante di certe mie giornate fin troppo speciali, quasi noiose. Che ne è del silenzio,

n° 20/1997 dunque, nell'arte di Lee

Ufan? L'avverto completo e compiuto nei *relatum* delle sculture, mentre nelle pitture già tambureggia finissimo, da lontano. Nel suo atelier non ci sono sculture, ma solo quadri, tanti quadri che escono nel corridoio. Si capisce perché. E' nei diversi luoghi delle installazioni che l'artista accoglie le pietre e realizza le lastre di ferro. Mentre il dipingere è una meditazione continua nel corso dei viaggi. Le grosse pietre che Lee considera le *rappresentanti* della natura, non il loro simbolo. Il silenzio dialoga con la pratica del vuoto e le relative nozioni:

Il silenzio nell'opera è il linguaggio del vuoto creato dall'intervento dell'artista. La vacuità, che corrisponde al vuoto materiale, non ha nulla a che vedere col silenzio. Quando l'artista stabilisce una relazione di corrispondenza con lo spazio vuoto, appare il vuoto che si rivela. Il vuoto non è lo spazio dove parla l'artista. E' il posto dove appaiono il viso e la voce dell'Altro, per il tramite dei tocchi dell'artista. Quando il tamburo suona, udiamo un suono che non appartiene né al suonatore né al tamburo. È questo terzo 'suono', la risonanza, che ci rivela cos'è il silenzio e cos'è il vuoto.

Per riunire Est e Ovest, ecco un buon tema d'avvio: la risonanza. Penso a un evento che riunisse tutti gli artisti moderni che hanno lavorato all'incontro fra l'Occidente e l'Oriente; e i poeti, gli architetti. Un breve viaggio a Kamakura può offrire altri echi. Già capitale imperiale medioevale, la città mantiene un equilibrio imperturbabile fra l'antico e il moderno. Kamakura è la città dai cento templi, shintoisti e buddisti. È lo sterminato mercato della produzione di perle, vere o coltivate. Attiva e trafficata, ma senza contra-

sti. La vacuità può essere materiale. Entri in un tempio shintoista e sei in un boschetto di bambù, nient'altro. La pie- nezza può essere spirituale.

Secondo Lee,

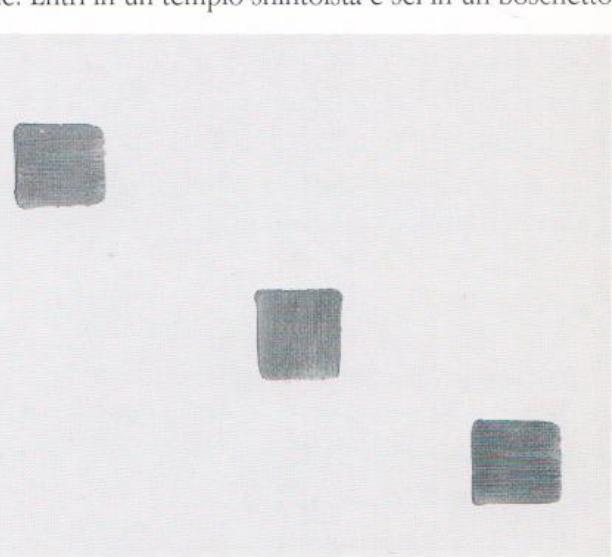
Colui che conosce comprende che è nel caos e si eclissa nella corrispondenza con l'esteriore. E' questa, la meditazione. Ora l'Occidente ha perso l'esteriorità e il valore del caos nel perseguire l'oggettività e la chiarezza. Per con-

tro, lo spirito di chiarezza manca all'Oriente che ha favorito il senso nascosto e l'indifferenziazione. In Occidente e in Oriente è tempo di ritrovare l'ambivalenza.

Quel che più mi affascina del lavoro e del pensiero di Lee Ufan, in questi ultimi tempi, è la sua lunga e particolare esperienza degli aspetti viventi delle forme, in quanto forme pertinenti alla vita dell'universo, nella correlazione tra vita e non vita. Non la forma è il suo problema, ma questa correlazione. Forme 'viventi'? Le 'forme della vita', tradurrei dal suo inglese. Il suo incontro con i punti e le linee in pittura è stato precoce, in parte atavico, coinvolgendo, con l'esercizio, anche la loro filosofia. La vita della forma sta nel pensiero che tende allo stato plastico e pittorico di una pietra o una tela. La coesione della sua pratica dell'arte, che è insieme teoria, e viceversa, che è pittura come scrittura, scultura come testo, poggia su riflessioni simili:

È stato detto che ogni cosa nell'universo comincia nei punti e ritorna ai punti. Un punto ne somma un altro per formare una linea... Se l'esistenza è un punto e la vita è una linea, allora io sono insieme punto e linea. Se le cose nell'universo non sono di mia produzione, allora i punti che creo non possono fare a meno di essere nuove forme della vita.

Leggo che dietro c'è anche l'autodisciplina del *nibonga*, la tradizionale pittura giapponese a inchiostro di china. Inoltre, nella sua infanzia coreana, Lee Ufan prendeva lezione di pittura dal vecchio maestro Tong-cho, che visitava la sua casa solo una volta all'anno. Era una lezione stagionale, in cui il maestro insegnava all'allievo che "tutte le



n° 8/1995

pitture sono fatte di punti e linee". In seguito, alle scuole superiori, lo studente è risalito all'atavica combinatoria dell'I-Ching, il libro delle mutazioni, mentre la lettura dei Sutra buddisti s'intensificava. Con le sue radici, l'arte di Lee protende certamente lo spirito delle convenzioni estetiche dell'Oriente; ma con il suo continuo viaggiare tra l'Asia e l'Europa le estende all'interazione con quelle dell'Occidente, di cui ha adottato non poco, sottoponendo alla critica le une e le altre. "Ogni punto o linea è un'efficiente riserva di energia, una forma purificata ed esaltata della vita", ha scritto in un altro suo passo, aggiungendo che sono fatti per interagire mediante la regolazione del loro respiro e ritmo.

"Qui Lee Ufan entra nel dominio della 'grazia del vivere'", ha commentato il critico Arata Tani. E' alla grazia del vivente che la sua opera va disponendosi da tempo. Oggi, sempre più visibile, un'opera importante sta circolando fra varie forme di vita e dell'essere più che fra est ed ovest. Il lavoro del vuoto è una componente sempre più visibile della sua arte, ovunque la incontriamo.

n° 12/1995

*Tommaso Trini
Milano, maggio 1997*

even empty space works

Tommaso Trini

His is an art of relationships. To discover relationships never before noticed between one thing and another calls for the courage of the senses. It is what he does as a job, it is an aesthetic experience. To establish visible or not-so-visible relationships between one thing and the whole is proper to the sacred. He does this, too: ethical work. What he is least occupied with seems to be the relationships between the East and the West, within whose increasing reciprocal interaction this artist has been moving and working for many years. I admire Lee Ufan's work, because it traces out the truth that underlies all relationships. What relationships, what illusions. One has to approach his work with that sort of question in mind. Not that it is difficult to observe it; it even looks simple; but the simplicity of the work comes from far off. It is immediately evident that every part of it derives from a point and a line. We can see it in his canvases, and on closer examination, in his installations. *Relatum* (since 1968) has been the name of sculptures that depend on a physical place. The first two cycles of paintings, *From Point* and *From Line*, (since 1971) also bear a name which is a concept. But in the context of the cultural relativity of points of view, their perception changes and calls for continual adjustments. In the West we tend to consider Pythagorean lines and points to be attributes of being; while in the East, they prefer to perceive energies in the sense of becoming and of dialectics (which is what, inscribed in the national emblem of South Korea, depicts yin and yang). The art of Lee Ufan is situated in the centre of this field of relativity, as well as others, in order to dispute them. The beautiful paintings and sculptures that Lee has been making for more than thirty years exhibit a slight motility of signs towards a hieratic position, and always seem to be at once rarefied and full-bodied. These works show both the roots and the leaves of a mental organism that changes from cycle to cycle.

A Korean artist of Japanese adoption, Lee Ufan (in the late sixties and together with Arte povera and Conceptual Art) founded the Japanese Mono-ha group with artists and with objects arranged as on a carpet in such a way as to "keep expression to a minimum and thereby get a maximum interrelation with the world".

To trace out the truth, a work of relation must often move alone. In Lee's sculptural *relatum* the premise is space in the sense of the infinite, the way is the place in so far as it is correlated with the object (and the artist). Quite a number of European and American sculptors share these topological interests. But the topology of Lee Ufan that brings into play the most secret sense of "correspondance" and of "resonance" is Lee Ufan's

alone, as he addresses the problem of being. In his solitary steps towards the basic themes, the meeting with Nature as a category, but also event, he has prepared the meeting with the Other:

How is one to open a dialogue with Nature? It is on this question that my work is founded. An iron plate placed between stones acts like a bridge. Being neutral, it opens the way to Nature. The work becomes a place of mediation between the interior and the exterior and of the relation between abstraction and materiality.

In his most recent cycle of paintings (since 1992) the analytic exercise of relations opened the deepest field of *Correspondence*, inaugurating also the dialectics of a wider and slightly lengthened point into a line. A point which is now The Point - that is, the presence of both being and becoming, the macroscopic and most isolated sign of these categories. In his sculptures we see only an iron plate between stones, nothing else. But the first one is line and the following ones are points; while the union that binds the iron to the stone is split by the fact that the plate is manufactured by man but not the stone. In a similar way, the paintings of "correspondance" (as, for that matter, the previous cycles *From Winds* of '83 and *With Winds* of '87) put forward the doing and non-doing of the work, as well as of the artist, according to these vectors of research:

My problems concern the relation between what is painted and what is not painted, between what is done and what is not done. I try to limit the participation of the artist and to resort to the untouched parts (of the canvas or iron). The man or artist participates like a point. He has to give up the idea of doing everything.

Much of the unspoken material that Lee Ufan suspends in the execution of sculptures and paintings, appears later in his texts, which are another form of his "writing". The artist has always added precise writings to the orientation of sculptures and cycles of paintings, writings that constitute a methodological body of considerable importance. They are not true essays, nor apodictical statements. They avoid the usual "user's manual" tone so common in conceptual artists, as well as the egotistic excess of the less conceptual ones. The refinement of the analysis does not exclude a certain narrative humor. What makes them authoritative is the testi-

mony plus the will to teach. Recently, the Lisson Gallery of London collected them in a book which lends itself very well to a philosophical reading. And yet they leave systematic speculation and remain in the paths of meditation. They are the movement of the mind in the unity of the body. For a western monotheist, more inclined to catechism or to ecstasy, meditation tends to be exercised in contemplation; it can be limited to a removal. For Lee Ufan, who was born a Buddhist, meditation is the productive way to understand that the self is in chaos – he said – and the way to cancel it in its correspondence with the other self. I presume that, as an artist, his mind aims just as much at a union with the body of the work. Whether he observed any religious practice, I have not investigated, but in any case this has nothing to do with his art. As for his preparation, Lee indeed prepared himself by taking his university degree in philosophy with a thesis on Husserl and Heidegger. Later, he focussed his attention on “Emmanuel Lévinas’s theory of the Other” and on the concept of “topos” as worked out by Kitaro Nishida. But, as he admitted to the daily *Libération* of Paris - in a clear and intense interview from which I drew most of these quotations (his ideas stand up well in the mass media) - most contemporary philosophy bores him:

The effort of thinking is this desire to attain the existence of a stone, of a tree. Contemporary philosophy is not very interesting; it is applied too much to minimum differences and combinative play, which get nowhere.

A visit to Kamakura added sunlight and cheer to my knowledge of his work. The artist lives there with his family in one of his studios, about two hours from Tokyo. There is nothing special in the daily life of a Buddhist artist - which is encouraging. It really seems to be a day like any other, very active, full of many little acts of kindness; and dedicated to the guests, if there are any. It is perhaps more silent. Like the games of Lee’s little daughter in the small green garden behing the house bursting with paintings. Much less stressing than certain days of mine which have been far too special, and almost boring. Where is silence, then, in the art of Lee Ufan? I can perceive it complete and finished in the *relatum* of his sculptures, while in his pictures one can detect its very faint drum beat from afar. In his atelier there are no sculptures, but only pictures; so many pictures, in fact, that they even invade the corridor. It is easy to see why. It is in the various places where the installations are kept that the artist puts his stones and creates his iron plates, while pain-

ting is a continuous meditation carried on in the course of his travelling. Lee considers those large stones the *representatives* of nature, not their symbol. Silence conducts a dialogue with the practice of emptiness and its relative notions:

Silence in a work is the language of empty space created by the operation of the artist. The emptiness, which corresponds to a material void, has nothing to do with silence. When the artist establishes a relation of correspondence with empty space, the emptiness becomes a revelation. The empty space is not the space where the artist speaks. It is the place where the face and the voice of the Other appear, through the artist's touch. When the drum beats, we hear a sound which belongs to neither the player nor the drum. It is this third "sound" its resonance, that tells us what silence is and what empty space is.

Tu reunite East and West, here is a good theme to start off with: resonance. I am thinking of an event which could reunite all modern artists who have worked on the meeting between the West and the East; including poets and architects. A short trip to Kamakura may offer other echoes. Once medieval imperial capital, the city retains its imperturbable equilibrium between the ancient and the modern. Kamakura is the city of a hundred Shintoist and Buddhist temples. It is the endless market for the production of pearls, both natural and cultivated. It is active and busy, but without conflicts. The emptiness may be material. If you enter a Shintoist temple, you are in a small bamboo wood, and nothing else. The fullness may be spiritual. According to Lee,

Anyone who knows understands that he is in chaos and he removes himself in his correspondence with the exterior. This is what meditation is. Now the West has lost the exterior nature and value of chaos in its pursuit of objectivity and clarity. On the other hand, the spirit of clarity is missing in the East, which has preferred hidden meaning and an undifferentiated outlook. In the West and in the East it is time to rediscover the value of ambivalence.

What I find most fascinating in Lee Ufan's work and thought in the last few years is his long and special experience with the living aspects of

forms, as forms pertinent to the life of the universe, in the correlation between life and non-life. His problem is not so much form as this correlation. "Living forms?" "Life-forms" I would translate it, to borrow his English. His meeting with points and lines in painting was early and partly atavistic, involving, with exercise, also their philosophy. The life of the form lies in the thought that tends towards the plastic and pictorial state of a stone or a canvas. The cohesion of his practice of art, which is at once theory and, vice versa, which is painting as writing, and sculpture as text, is based on similar reflections:

"It is said that everything in the universe begins in points and returns to points. One point summons another to form a line... If existence is a point and life is a line, then I am both point and line. If things in the universe are not my own production, then the points I create cannot help being new life-forms."

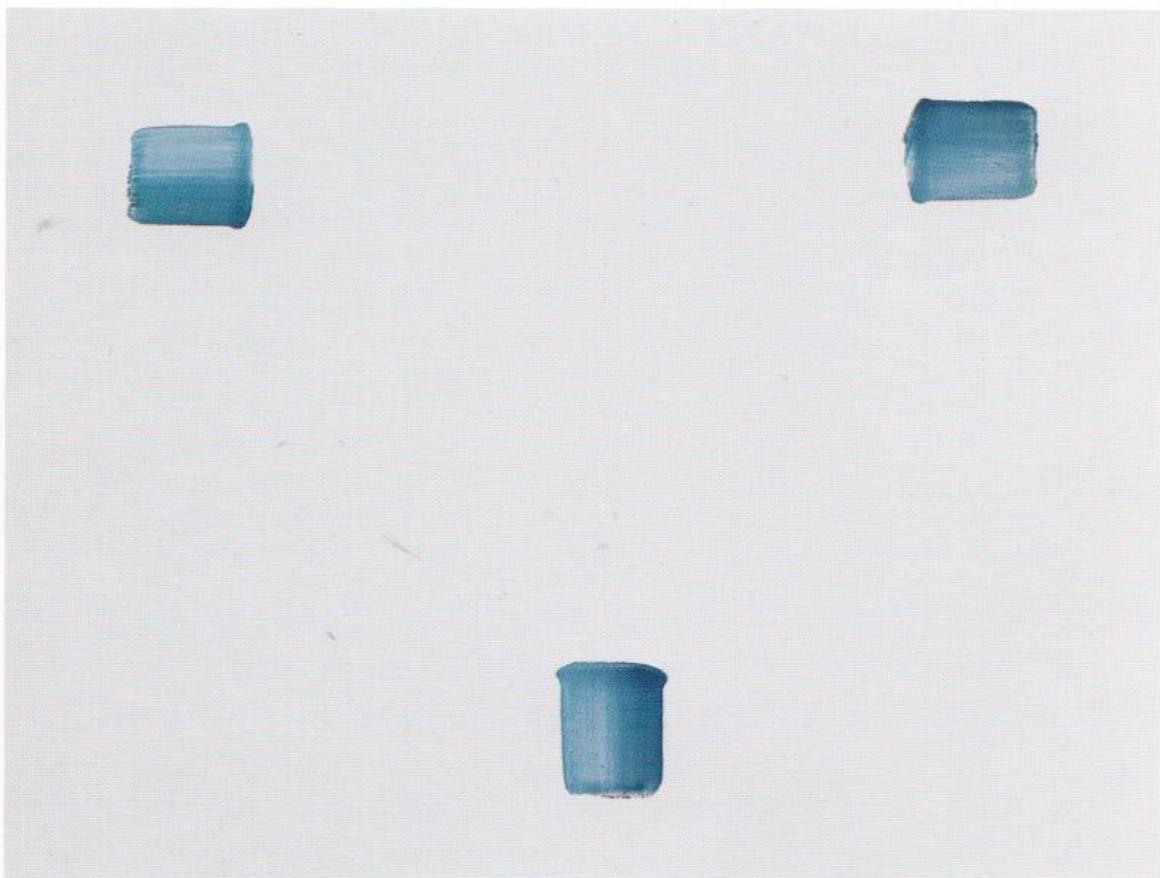
I read that behind this there is also the self-discipline of the *nibonga*, or traditional Japanese painting with Indian ink. Moreover, in his childhood in Korea, Lee Ufan took painting lessons from an old master, Tong-cho, who visited his house only once a year. It was a seasonable lesson, in which the master taught his pupil that "all paintings are made of points and lines". Later, in secondary school, the student turned to the atavistic interaction of I-Ching, the book of change, while his readings of the Buddhist Sutras grew more intense. With his roots, Lee's art certainly reaches out towards the spirit of the aesthetic conventions of the East; but with his continual travels between Asia and Europe he extends them to their interaction with those of the West, of which he has adopted quite a deal, albeit subjecting both to critical examination. "Every point or line is an efficient reservoir of energy, a purified and exalted life-form", he wrote in another passage, adding that they are made to interact through the regulation of their breath and rhythm.

Here Lee enters the realm of "living grace", commented critic Arata Tani. It is towards the grace of the living that his work has been tending for some time now. Today, increasingly visible is an important work which is circulating among the various forms of life and of being rather than between the East and West. The work of empty space is a more and more visible component of his art, wherever we encounter it.

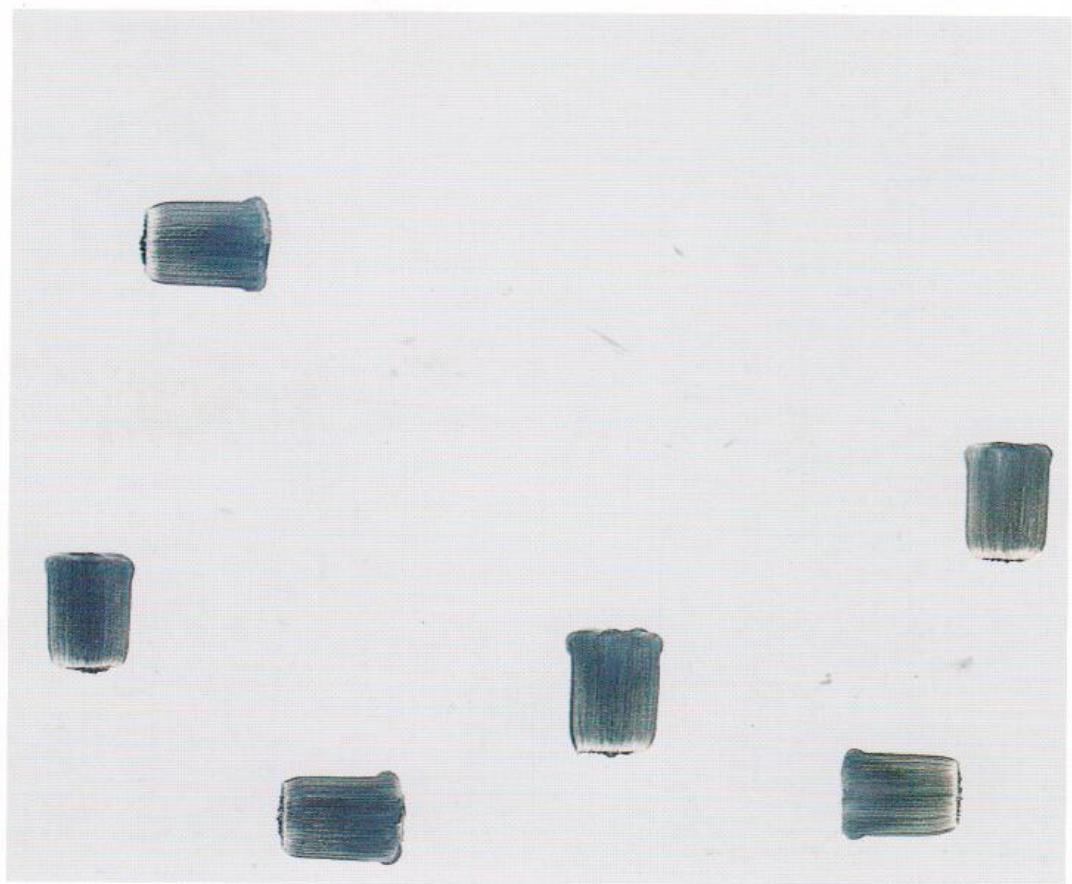
Milan, may 1997

Tommaso Trini

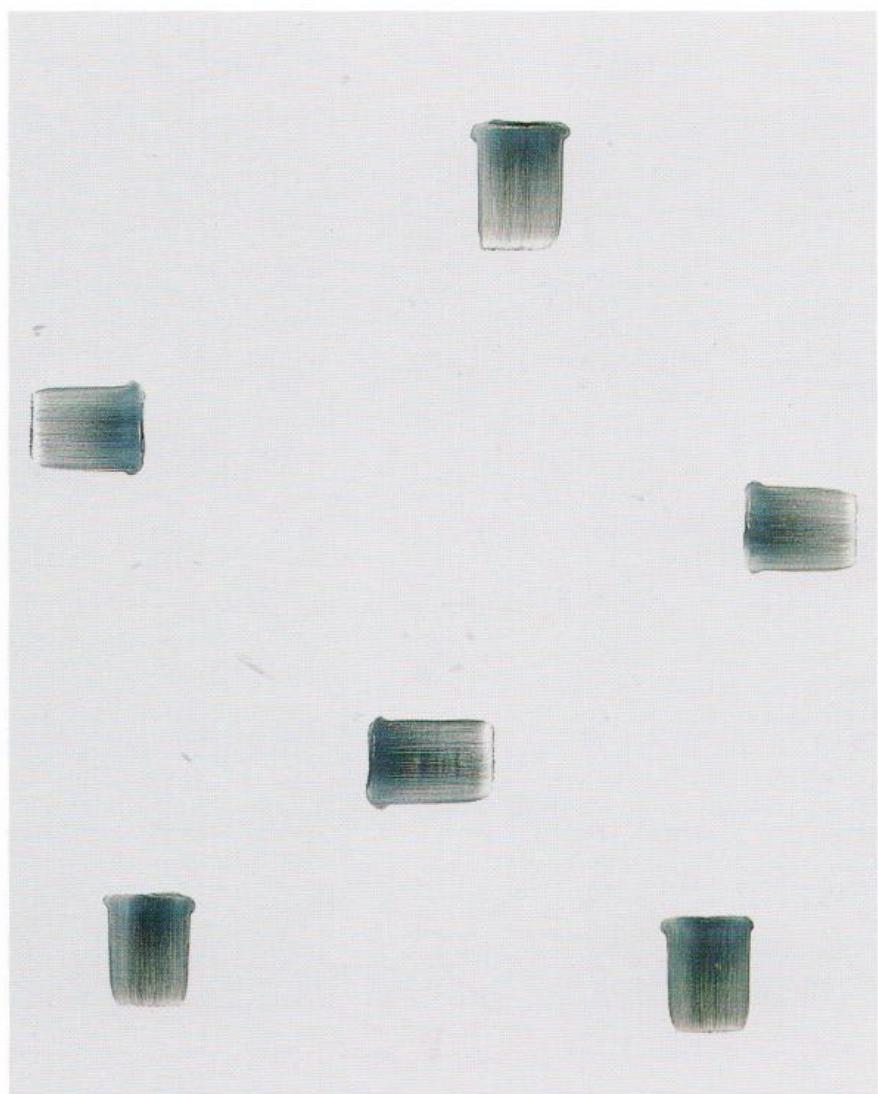
Opere / Works



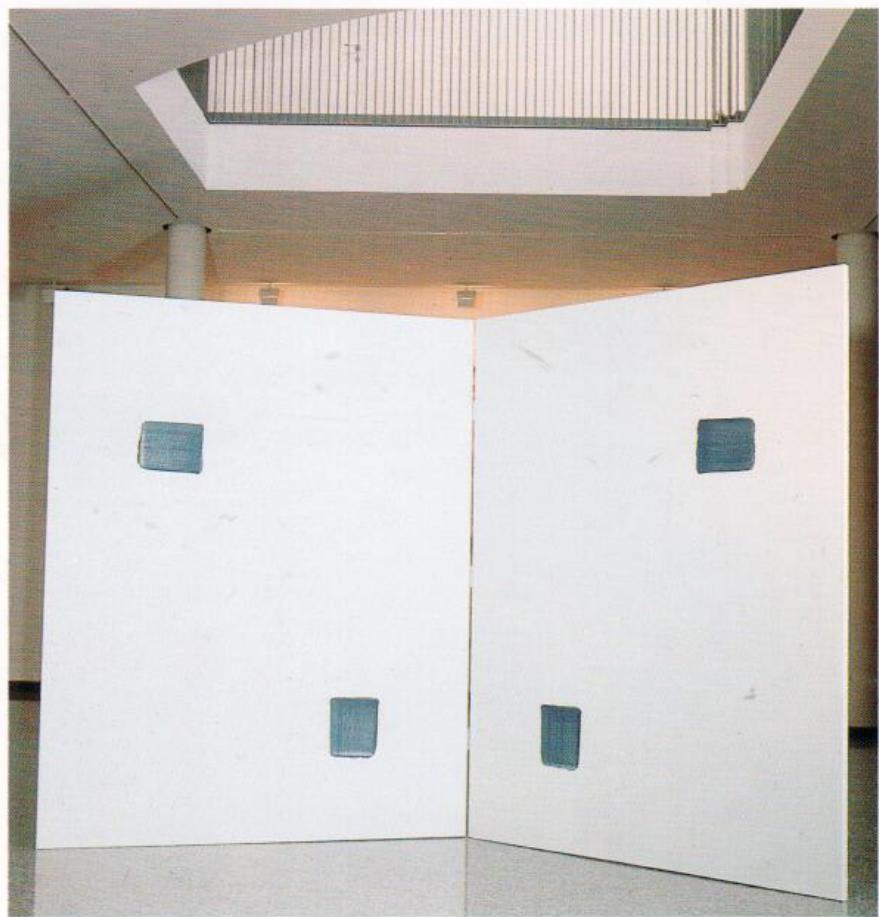
• n° 1/1993



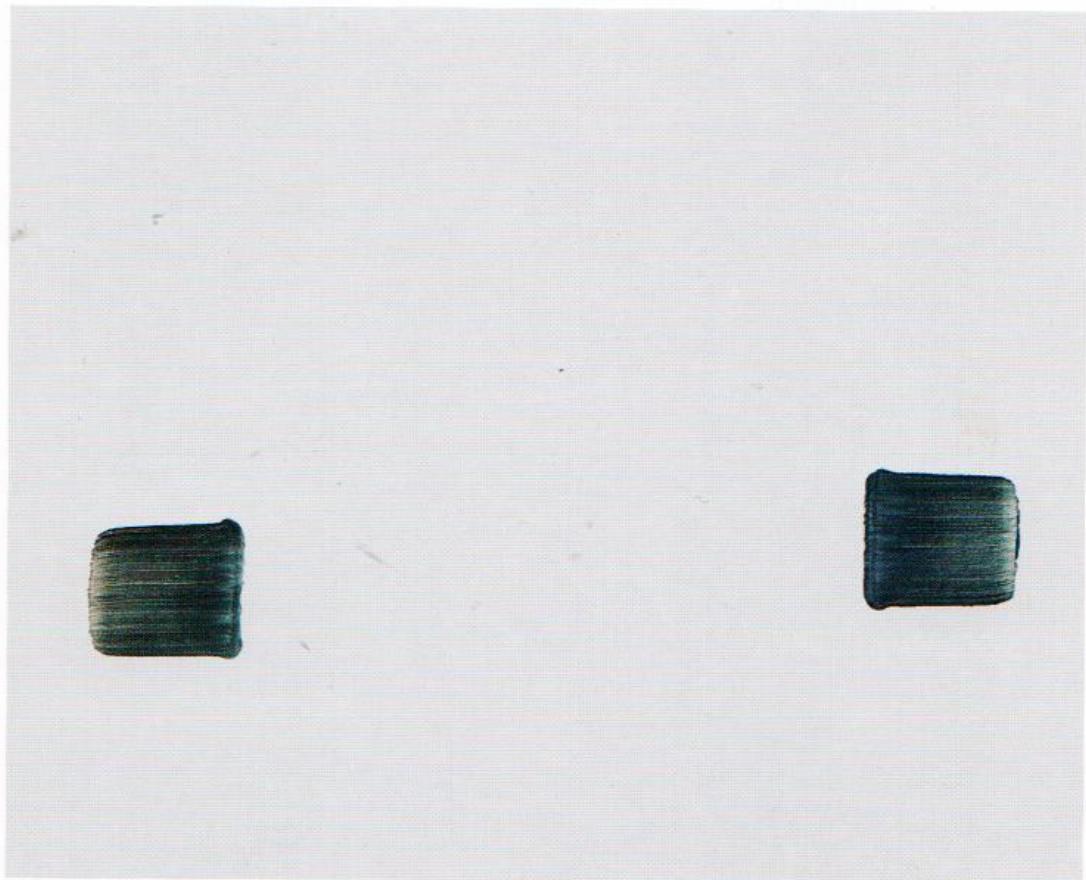
> n° 4/1994



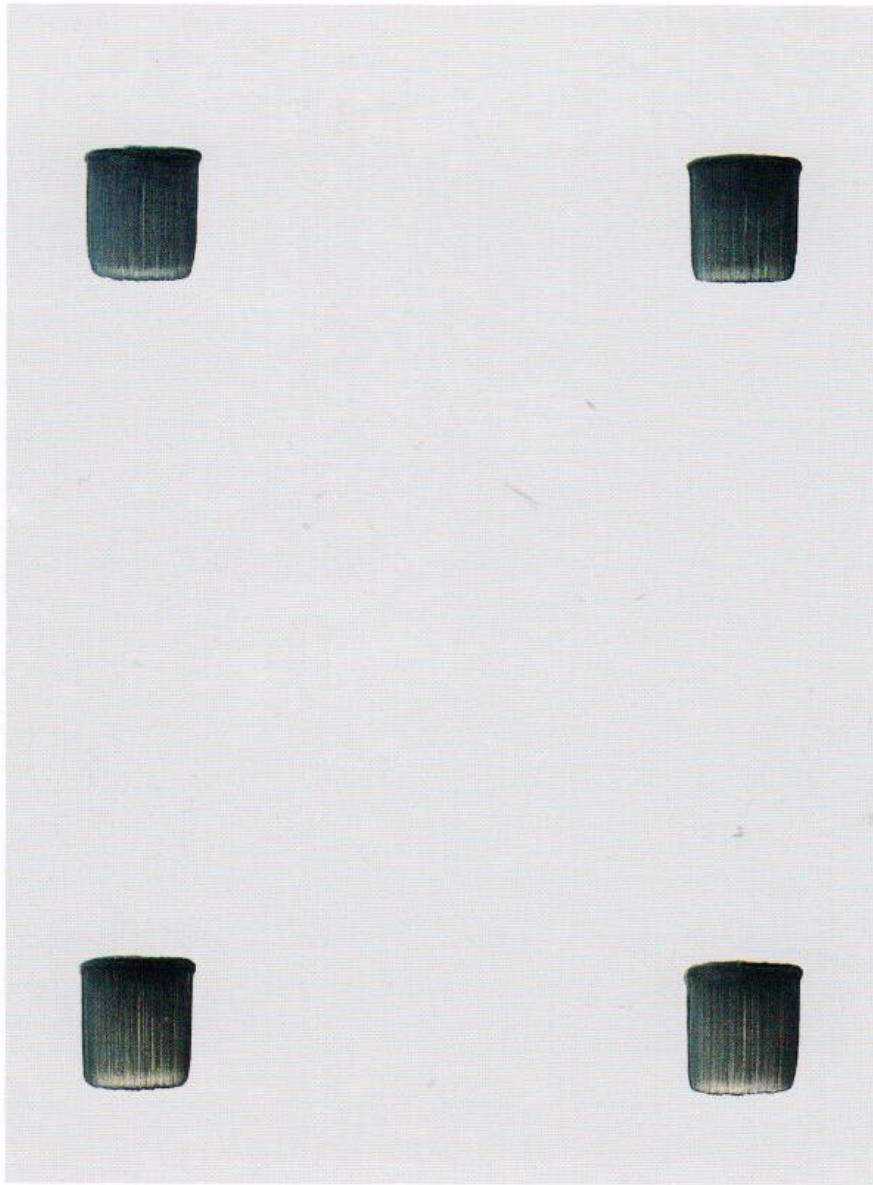
n° 6/1994



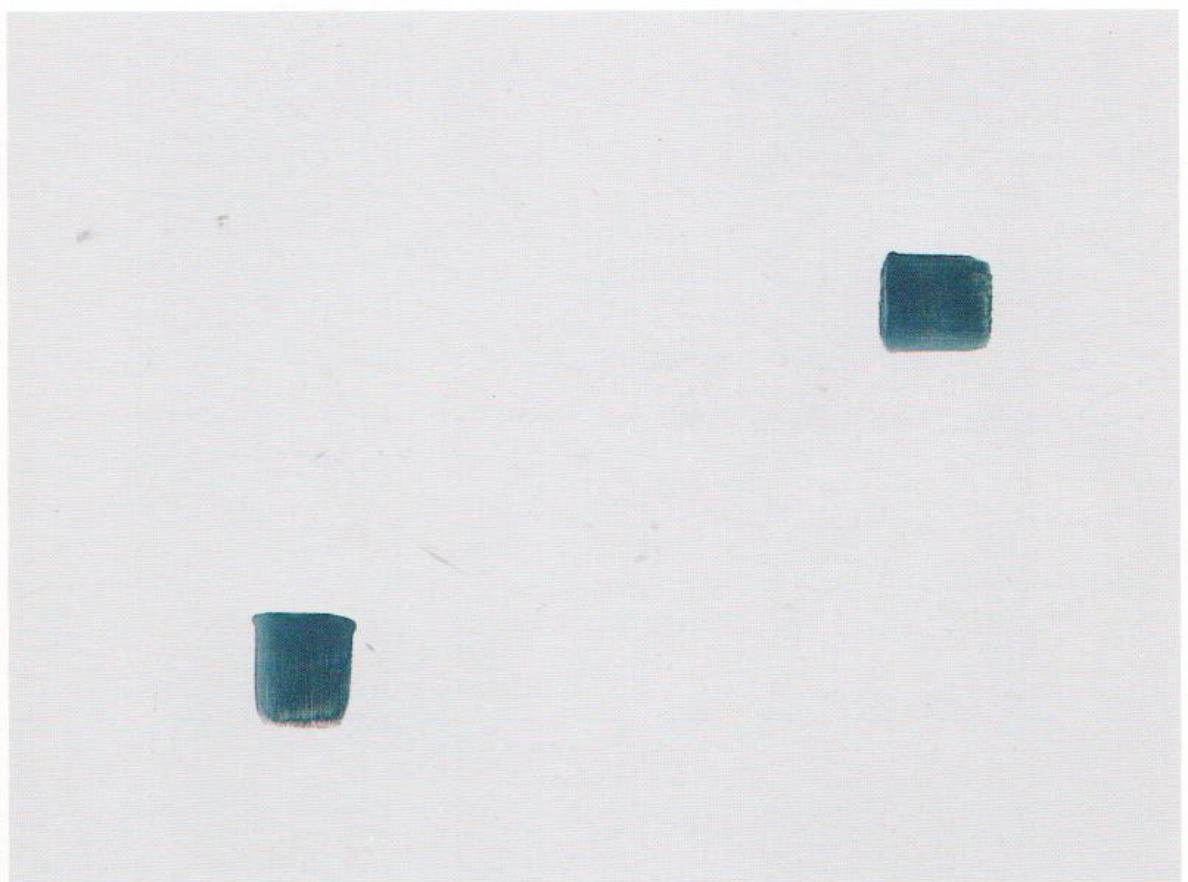
→ n° 7/1994



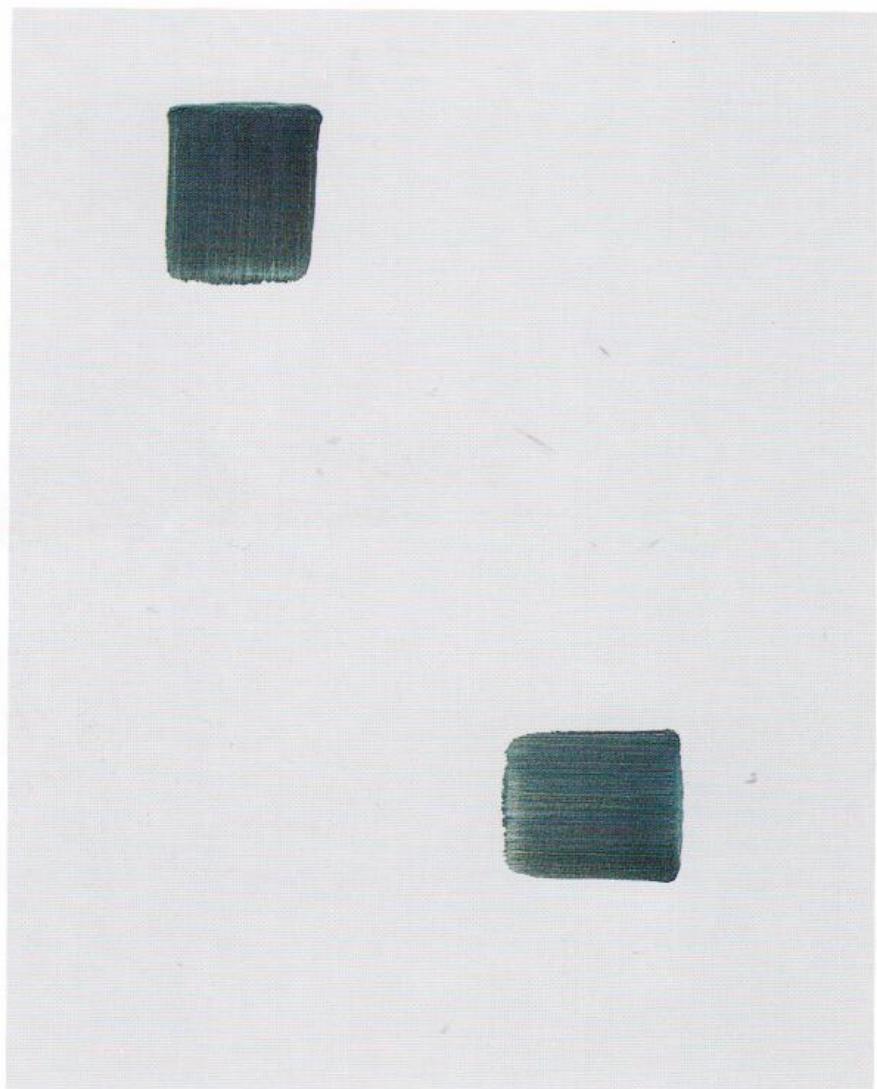
n° 10/1995



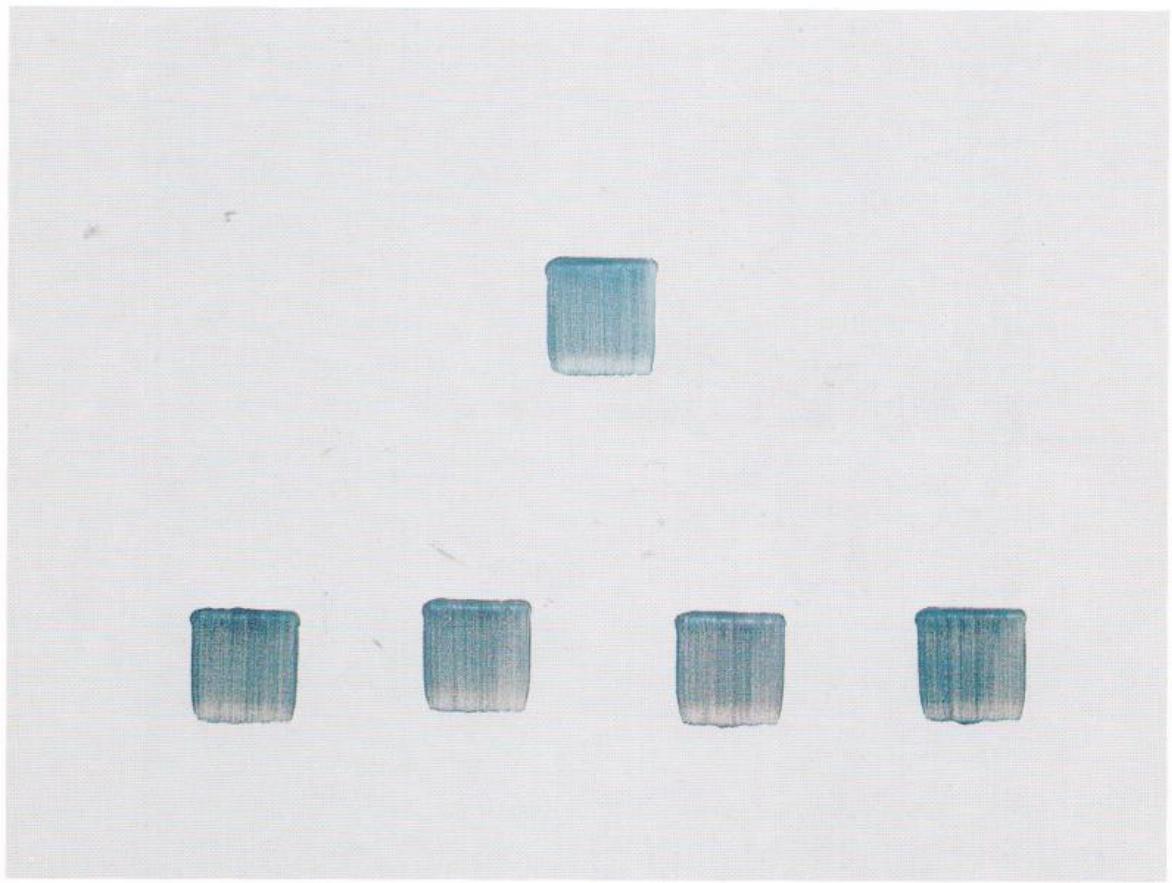
✓ n° 13/1995



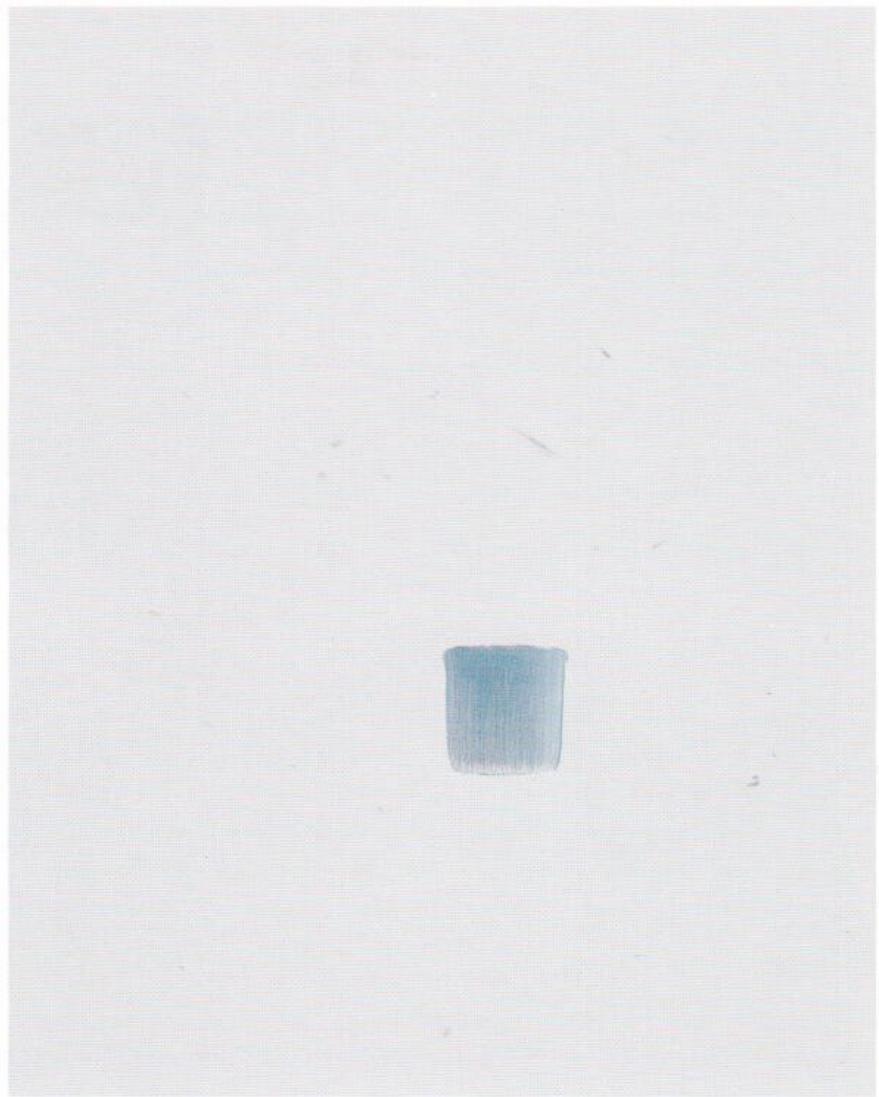
n° 14/1995



n° 16/1996



n° 21/1997



n° 22/1997

Elenco delle opere / List of works

- * 1. *correspondance*, 1993; cm. 222x290,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 2. *correspondance*, 1994; cm. 130x160,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 3. *correspondance*, 1994; cm. 130x160,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 4. *correspondance*, 1994; cm. 130x160,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 5. *correspondance*, 1994; cm. 130x160,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 6. *correspondance*, 1994; cm. 227x182,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 7. *correspondance*, 1994;
cm. 228x364 (due pezzi),
olio e pigmenti minerali su tela.
- 8. *correspondance*, 1995; cm. 73x92,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 9. *correspondance*, 1995; cm. 81x100,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 10. *correspondance*, 1995; cm. 130x162,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 11. *correspondance*, 1995; cm. 182x228,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 12. *correspondance*, 1995; cm. 195x146,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 13. *correspondance*, 1995; cm. 195x146,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 14. *correspondance*, 1995; cm. 222x290,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 15. *correspondance*, 1995; cm. 228x182,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 16. *correspondance*, 1996; cm. 162x130,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 17. *correspondance*, 1997; cm. 60x73,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 18. *correspondance*, 1997; cm. 73x92,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 19. *correspondance*, 1997; cm. 89x116,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 20. *correspondance*, 1997; cm. 97x130,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 21. *correspondance*, 1997; cm. 97x130,
olio e pigmenti minerali su tela.
- * 22. *correspondance*, 1997; cm. 228x192,
olio e pigmenti minerali su tela.

Nota biografica

1936

Nasce in Corea

1956

Interrompe gli studi alla Seoul National University e si trasferisce in Giappone

1961

Si laurea alla Nihon University,
Dipartimento di Filosofia, Tokyo

1969

Vince il premio per lo scritto
“From Object to Being”

1990

Cultural Decoration, Repubblica della Corea

1991

Cavaliere dell'Ordine delle Arti e delle Lettere,
Repubblica Francese

1973-1991

Professore alla Tama Art University di Tokyo

1994

Premio Japan Cultural Design, Tokyo

Biographical note

1936

Born in Korea

1956

Interrupted studies at Seoul National University
and came to Japan

1961

Graduated from Nihon University,
Department of Philosophy, Tokyo

1969

Awarded prize for critical writing
"From Object to Being"

1990

Cultural Decoration, Republic of Korea

1991

Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres,
Republique Francaise

1973-1991

Professor of Tama Art University, Tokyo

1994

Japan Cultural Design Prize, Tokyo

Mostre personali selezionate / Selected solo exhibitions

1970

'74 Tamura Gallery, Tokyo, Japan

1973

'77, '80, '83, '86, '89, '93, '96 Tokyo Gallery,
Tokyo, Japan

1975

'77, '80 Galerie Eric Fabre, Paris, France

1976

'78, '89, '95 Galerie m. Bochum, Germany

1978

'84, '87, '90, '94, '97 Hyondae Gallery,
Seoul, Korea

1978

Dusseldorf Kunsthalle, Dusseldorf, Germany

1978

Louisiana Museum of Modern Art, Denmark

1980

Marl Sculpture Museum, Germany

1982

Studio Marconi, Milano, Italy

1984

'86, '89, '92, '95 Galerie de Paris, Paris, France

1985

'90, '93 Kamakura Gallery, Tokyo, Japan

1988

The Museum of Fine Art, Gifu, Japan

1988

Padiglione D'Arte Contemporanea, Milano, Italy

1991

'97 Lorenzelli Arte, Milano, Italy

1991

Hara Museum ARC, Japan

1993

The Museum of Modern Art, Kamakura, Japan

1994

Fondazione Mudima, Milano, Italy

1994

The National Museum of Contemporary Art,
Seoul, Korea

1995

Stadtisches Museum, Leverkusen, Germany

1996

Lisson Gallery, London, England

Mostre collettive selezionate / Selected group exhibitions

1968

Contemporary Art of Korea,
The National Museum of Modern Art,
Tokyo, Japan

1969

The 5th Contemporary Art Exhibition of Japan,
Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo, Japan

1969

'73, Sao Paulo Biennal, Sao Paulo, Brasil

1970

Aspects of New Japanese Art,
The National Museum of Modern Art, Tokyo

1971

7th Paris Biennal, Paris, France

1974

Japan Traditional Gegenwart,
Stadtische Kunsthalle, Dusseldorf, Germany

1975

3rd Triennial India,
National Academy of Art, India

1976

2nd Sydney Biennal, Sidney, Australia

1977

13th Contemporary Art Exhibition of Japan,
Awarded prize of The National Museum of
Modern Art, Tokyo

Kassel Documenta 6, Kassel, Germany

1978

Z.B. Sculpture, Stadtische Galerie im
Stadelschen Kunstinstitut, Frankfurt, Germany

Focus 78, Centre Culturel du Marais, Paris

1979

1st Henry Moore Grand Prize Exhibition,
Hakone Open-Air Museum, Awarded
Superlative Prize, Kanagawa, Japan

1980

Skulptur im 20 Jhrbundert, Basel, Switzerland

1982

Meister der Zeichnung,
Kunsthalle Nurnberg, Germany

Material Gets Art, National Galerie,

Berlin, Germany

Japanese Contemporary Art Exhibition,
Camden Arts Center, London, England

1983

ARS 83 Helsinki, Finland

M. Kawabata, Lee Ufan and Y. Saito Exhibition
Juda Rowan Gallery, London, England

1984

Wiesbadener Skulpturentage,
Wiesbaden, Germany

1985

40 Years of Japanese Contemporary Art,
Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo, Japan

1986-1987

Le Japon des Avant-Gardes,
Centre Georges Pompidou, Paris, France

1987

Mono-ha and Post-Mono-ha,
The Seibu Museum of Art, Tokyo, Japan

1988

Mono-ha, Museo Laboratorio di Arte
Contemporanea, Roma, Italy

1989

Croisement de Signes, Institut du Monde Arabe,
Paris, France

Japan 1989,

Museum van Hedendaagse Kunst,
Gent, Belgium

Effets de Miroir, Bibliotèque Louis Aragon,
Il de-France, Cholisy, France

1990

Blau, Heidelberger Kunstverein,
Heidelberg, Germany

1991-92

Aspects of Contemporary Japanese Art,
The Santa Monica Museum of Art,
Portland Art Museum, U.S.A.

Museo Rufino Tamayo, Mexico City, Mexico

1992

Contemporary Art from Korea,
Tate Gallery, Liverpool, England

Avanguardie Giapponesi degli anni 70,
Galleria d'Arte Moderna, Bologna, Italy

1994

Japanese Contemporary Art,
Guggenheim's Soho Museum, New York

1995

Asiana, Venezia, Italy

1996

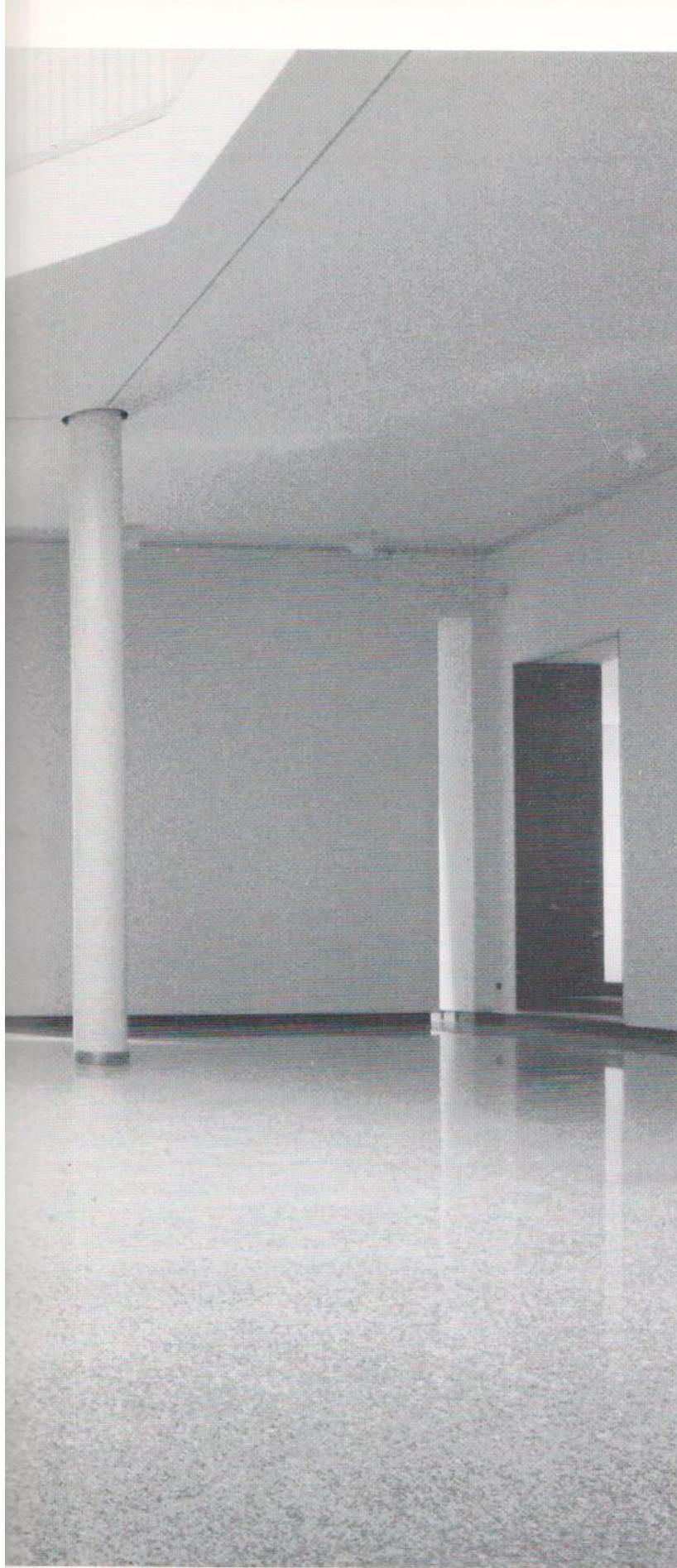
Japon 1970, Mono-ba,
Musée d'Art Moderne, St. Etienne, France
Small Truths, John Hansard Gallery, England
Projects, Total Museum of Contemporary Art,
Seoul, Korea

"The Search for Encounter",
Tabata Shoten, Tokyo, 1971
"The Printworks of Lee Ufan 1970-1986",
Shirota Gallery, Tokyo, 1986
"The Works of Lee Ufan",
Bijutsu Shuppansha, Tokyo, 1986
"Time Flicker",
Ozawa Shoten, Tokyo, 1988
"The works of Lee Ufan",
Toshi Shuppan, Tokyo, 1993
"Lee Ufan",
Lisson Gallery, London, 1996

Collezioni pubbliche / Public collections

Berlin National Galerie, Berlin, Germany	Tate Gallery, London, England
The Brooklyn Museum, New York, U.S.A.	The Museum of Fine Art, Gifu, Japan
Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, France.	Hoam Art Museum, Seoul, Korea
Krollre-Muller Rijksmuseum, Otterloo, Holland	Stuttgart Stadts Galerie, Stuttgart, Germany
Le Musee de Sculpture en Plein Air, Paris, France	Fukuoka Museum of Art, Fukuoka, Japan
The Museum of Modern Art, New York, U.S.A.	Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japan
Sao Paulo Art Library, Sao Paulo, Brazil	Ohara Museum of Art, Kurashiki, Japan
Sonia Henle-Niels Onstad Museum, Oslo, Norway	Setagaya Art Museum, Tokyo, Japan
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden, Germany	Sezon Museum of Modern Art, Nagano, Japan
Stadt Nurnberg Kunsthalle, Nurnberg, Germany	Total Contemporary Museum, Seoul, Korea
Stadtisches Kunstmuseum Bonn, Bonn, Germany	The Museum of Modern Art, Toyama, Japan
The National Museum of Modern Art, Seoul, Korea	
Hakone Open-Air Museum, Kanagawa, Japan	
Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan	
The National Museum of Modern Art, Tokyo, Japan	
The National Museum of Modern Art, Kyoto, Japan	
The National Museum of Art, Osaka, Japan	
Galerie Nationale de Prague, Czechoslovakia	
Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo, Japan	
Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia	
Stadtisches Museum Leverkusen, Germany	
Kunstsammlungen der Ruhr-Universitat Bochum, Germany	
Toyota Municipal Museum of Art, Toyota, Japan	





Andolfatto
Aricò
Azuma
Barbanti
Bartolini
Berrocal
Bill
Bonfanti
Caponnetto
Cardenas
Casagrande
Castellani
Charchoune
Ciussi
Cutrone
Della Torre
Dewasne
Dorazio
Ferber
Ferrari
Festa
Fruhtrunk
Goodwin
Gorin
Griffa
Grignani
Groom
Hossiason
Indiana
Jenkins
Kacere
Kemeny
Lee Ufan
Legnaghi
Licini
Magnelli
Mansouroff
Matino
Music
Nangeroni
Nigro
Noël
Pasmore
Pedersen
Peire
Pierluca
Poliakoff
Pulga
Radice
Savelli
Schneider
Soldati
Tavernari
Viani
Wyckaert



Lorenzelli Arte
corso Buenos Aires 2
20124 Milano
telefono 02/201914
fax 02/29401316

