

Lee Ufan in piazza San Marco

William Cortes Casarrubios

7 Agosto 2026

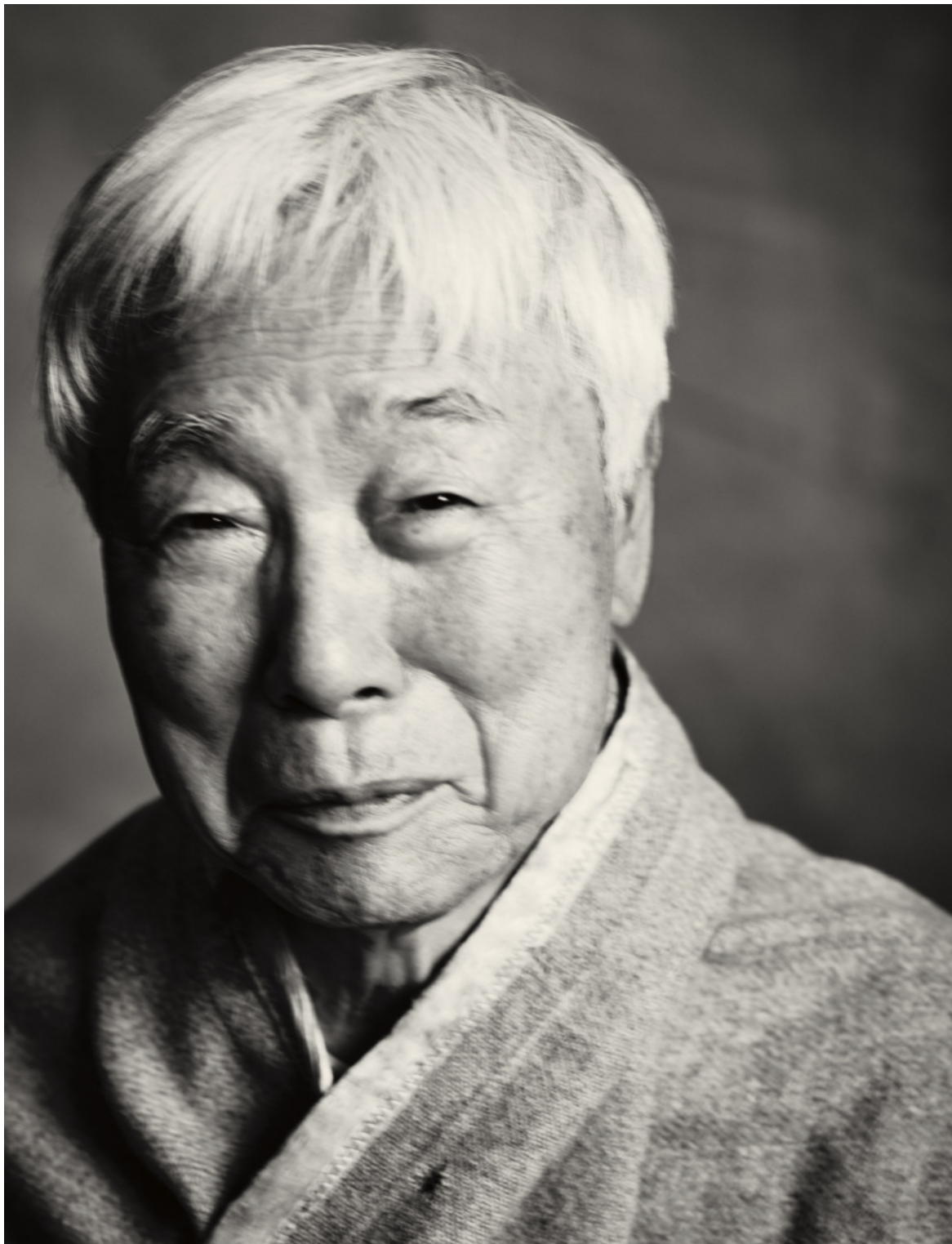
Lee Ufan ha finalmente una mostra personale a Venezia e si tiene negli spazi recentemente restaurati da David Chipperfield del San Marco Art Center (SMAC), una successione di otto sale nelle Procuratie Vecchie di Piazza San Marco, visitabile fino al 22 novembre 2026. Curata da Jessica Morgan, direttrice della Dia Art Foundation, la mostra traccia l'evoluzione del linguaggio di Lee attraverso sette decenni, con dipinti storici, opere recenti e installazioni *site specific*, ed è pensata anche come omaggio per i novant'anni dell'artista. È il primo riconoscimento di questo tipo che la città gli concede in oltre cinquant'anni di carriera. Di quest'attesa lunghissima esiste un documento preciso: «Deve davvero essere la Biennale di Venezia sopra tutte le altre». Così scriveva infatti Lee Ufan al collega Park Seo-bo alla fine di settembre del 1974, con la speranza di convincere la Korean Fine Arts Association a insistere per la presenza a Venezia di «uno o due artisti» coreani. La Biennale a cui pensava sarebbe stata l'edizione del 1976, dove avrebbe potuto esporre alcune realizzazioni della serie *From Point* e *From Line*, che nel corso degli anni Settanta lo avrebbero reso una delle voci più risonanti del panorama artistico giapponese e coreano. Quella lettera resta il documento di un ritardo non solo personale, ma storico: la Biennale ha infatti accolto l'arte coreana del secondo dopoguerra solo in un momento successivo e quasi sempre all'interno di iniziative collaterali. La mostra di oggi non è però soltanto la prima personale veneziana di Lee Ufan. È anche il risultato di una strategia culturale precisa, costruita negli ultimi anni intorno alla riscoperta internazionale degli artisti coreani attivi dagli anni Cinquanta in poi, che vale la pena mettere a fuoco prima ancora di entrare nelle sale.



Lee Ufan, *From Point*, 1982, Photo by Kei Miyajima © Lee Ufan/Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

A colmare un vuoto è stata innanzitutto la mostra *Dansaekhwa* del 2015 organizzata dalla Boghossian Foundation a Palazzo Contarini-Polignac, prima occasione in laguna per apprezzare le opere della cosiddetta *École de Seoul*. Questa fu fondata con nome francese da Park Seo-bo nel 1975 per indicare artisti coreani attivi in diverse parti del mondo che, in quegli anni, singolarmente e contemporaneamente, stavano sperimentando le possibilità della pittura monocromatica. Un nome che rafforzava un'identità coreana capace di unire artisti da Parigi fino a Tokyo. Tra questi, Lee Ufan occupava una posizione di

complessa comunione e scambio tra la Corea e il Giappone, dove aveva scelto di stabilirsi già nel 1956, a vent'anni. Lì strinse amicizia e sodalizio creativo con Sekine Nobuo e con gli artisti che avrebbero dato vita alla corrente Mono-ha, a cui Lee contribuì da protagonista fin dalla sua prima affermazione pubblica, un'intervista sulla rivista nipponica *Bijutsu techō* in cui moderava i discorsi programmatici dei suoi colleghi giapponesi. Il termine *mono* - "cose" - è lontano dal concetto materiale dell'oggetto come inteso, ad esempio, dal francese *objet*. Gli artisti Mono-ha erano interessati infatti al processo che rivela la struttura mediante la quale le "cose" manifestano la propria essenza a chi sappia attendere. È questa attesa - non la forma o il colore - il vero soggetto della pratica di Lee. Attento a privilegiare le "cose" piuttosto che i "concetti", ha sempre invitato a riflettere sul movimento della mano, sulle possibilità del gesto e sulla percezione dei fenomeni nel momento in cui si afferra la materia. Lee è interessato al piano percettivo del visitatore, sia nei confronti dell'opera pittorica che all'interno delle installazioni di più grandi dimensioni. «Il dialogo fra spazio dipinto e spazio non dipinto crea vibrazioni che si propagano in tutto l'ambiente circostante, formando così lo spazio pittorico. Questo fenomeno è una struttura organica, invisibile e silenziosa, ma percepibile fisicamente e capace di risuonare»: in poche righe di presentazione alla mostra veneziana Lee sintetizza la sua filosofia in modo lucido rivelando quanto il suo credo e la sua pratica artistica siano rimasti immuni da alterazioni nel corso degli anni.



Lee Ufan, 2025 © Paolo Roversi, Courtesy Pace Gallery.

Lee è del resto l'ultimo interprete ancora attivo di quella stagione coreana oggi al centro di una crescente riscoperta internazionale, con New York tra i suoi poli più vivaci. Gallerie come quella della coreano-americana Tina Kim a Chelsea e istituzioni governative di Seoul come il Ministero della Cultura e il Korea Arts Management Service hanno capito come valorizzare l'arte coreana al traino del fenomeno Hallyu, l'"onda" che ha investito la cultura popolare globale tramite cinema, musica e televisione. Questa strategia è apertamente riconosciuta da

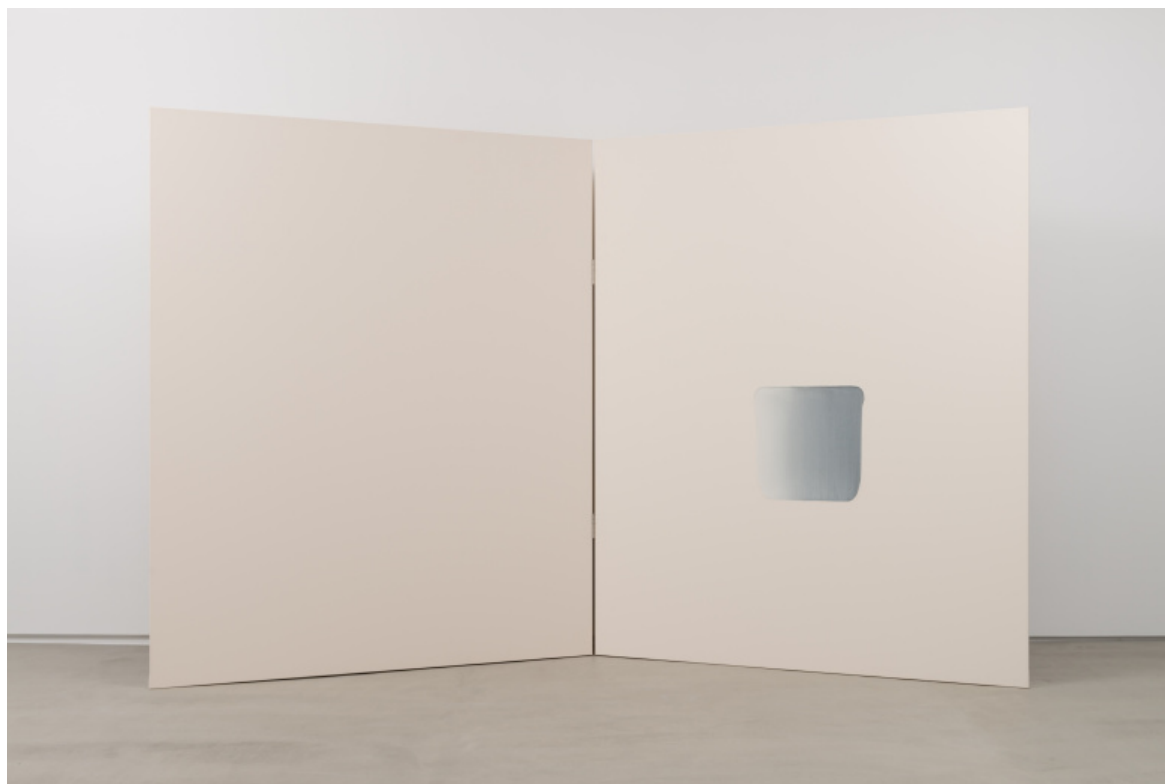
Chong Doryoun, tra i più importanti curatori coreani, attivo da anni a Hong Kong. Nel 2025, insieme a Yeon Shim-Chung della Hongik University, ha curato un volume fondamentale sulla Dansaekhwa che raccoglie i carteggi inediti, tradotti in inglese, tra Lee Ufan, Park Seo-bo, Kim Tschang-yeul e il maestro della generazione precedente Kim Whanki. Nella prefazione, Chong osserva come la recente fortuna di questi artisti «ha ricevuto un incentivo dall'ascesa globale della cultura popolare sud-coreana», sostenuta da «investimenti di capitale e da una mentalità progressista a livello governativo».



Lee Ufan, From Line, 1980, Photo by Kei Miyajima © Lee Ufan/ Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

In questa operazione di soft power va inserita anche la mostra alle Procuratie Vecchie. Non si tratta di un progetto antologico scientifico – l'esiguo numero di opere e l'assenza di un catalogo lo confermano – ma di un allestimento immersivo ed esperienziale. L'architettura creata da Chipperfield, una sequenza di ambienti di colore grigio chiaro illuminati dall'alto, appare come luogo ideale per far respirare le grandi tele di Lee e per ospitare le sue installazioni. Queste sono raramente visibili, specialmente in Europa, al di fuori delle "scatole" di cemento armato ideate con Tadao Ando per il museo monografico aperto nel 2010 a Naoshima. Si nota peraltro come il recente spazio dedicato all'autore che ha

aperto nel 2022 nel seicentesco Hotel Vernon di Arles – di nuovo con Ando – condivide la stessa logica dell'edificio storico svuotato e adattato che si può vedere a Venezia.



Lee Ufan, *Dialogue*, 2008, Photo by Nobutada Omote © Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris. Courtesy of SCAI THE BATHHOUSE.

Le opere sembrano “galleggiare” nelle sale, divise per decenni e cicli. I primi cinque ambienti seguono l'evoluzione pittorica di Lee. Si parte da *From Point* e *From Line*, le grandi tele degli anni Settanta che disponeva a pavimento per deporre il colore dall'alto con precisione, trattenendo il respiro a ogni pennellata, come se il controllo del gesto fosse già, in sé, una forma di misura del tempo. La tavolozza è rigorosa, dominata quasi sempre dal blu, colore che la dinastia Yi aveva ereditato dai Ming per farne la cromia prediletta dei propri capolavori in porcellana bianca, e che in Lee torna come memoria cromatica sotterranea, non come citazione. Le sale successive presentano i cicli *From Winds*, *With Winds* e la serie *Correspondance*, in cui i segni diventano obliqui e Lee inizia a studiare la densità variabile della pennellata. Il colore minerale è steso in più riprese: quello che appare come un unico gesto è il frutto di ritorni ciclici dell'artista sullo stesso frammento di tela, una fedeltà ostinata al medesimo punto che è già, in potenza, tutto il suo pensiero sull'essenza dell'atto del dipingere. Lo si avverte soprattutto sui grandi campi bianchi degli anni Novanta e Duemila, dove brevi tratti grigio-azzurri vibrano sotto la luce come piani precari, tracce in divenire sul bianco del supporto. Nei cicli più recenti, *Dialogue* e *Response*, Lee sembra aver raggiunto una stasi della propria ricerca. L'unico elemento davvero nuovo è

un'accentuazione del dato minerale nella pennellata che, nelle stesure rosso-brune, sorprende per la vicinanza all'effetto della porcellana bianca Joseon decorata con motivi floreali e di bambù tramite l'uso di ossido di ferro sottosmalto, la *cheolhwa baekja*.



Jessica Morgan, 2023 Photo by Gabriela Herman.

La sesta sala apre l'ultima sezione, dedicata a tre installazioni in dialogo con il luogo. Nella prima, un dipinto della serie *Response* è incastonato al centro di un

pavimento ricoperto di piccoli ciottoli di pietra: vuole essere nelle intenzioni un omaggio alla tradizione del pavimento battuto e musivo veneziano, e insieme una dichiarazione sulla dimensione spaziale della pittura. *Relatum-Infinity* (2022) – una piattaforma specchiante a pavimento divisa da un "portale" di due massi naturali – non si ricollega tanto a Piazza San Marco, che si intravede dalle finestre, quanto alle prime installazioni ambientali degli anni Settanta, ideate in Giappone con gli artisti Mono-ha. È qui che affiora il legame di Lee con la sua terra adottiva e il suo essere artista sospeso tra due mondi. Dalla capitale sudcoreana Lee Ufan veniva percepito come vicino stilisticamente all'*École de Seoul*, ma nelle prove artistiche ne restava ideologicamente distante, per via di una formazione profondamente radicata nel contesto culturale giapponese. Se però l'affermazione dei pittori coreani negli anni Settanta passò anche dal riconoscimento nei musei e nelle gallerie di Tokyo – in parte grazie al sostegno dello stesso Lee – lui, da espatriato, non condivideva del tutto con gli altri artisti suoi connazionali quel resistere quotidiano sotto il crescente autoritarismo del presidente Park Chung-hee. Quell'oppressione fu uno dei motori taciuti delle scelte monocromatiche radicali dei pittori della *Dansaekhwa*, quasi una protesta silenziosa.



Lee Ufan *Relatum* (formerly *Iron Field*), 1969/2019., Photo by Bill Jacobson Studio, New York. © Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris. Courtesy Dia Art Foundation, New York.

Il legame con l'identità coreana sopravviveva, però, sotterraneo. Lo si avverte con forza in *Relatum* (2026), riproposizione contemporanea di *Iron Field* del 1969: un fitto insieme di fili d'acciaio disposti in verticale su bancali di sabbia. Lee dice che il visitatore deve lasciarsi trasportare dall'immaginazione verso una nuova dimensione. Ed è difficile non essere condotti da questo "prato di ferro" verso i

campi di orzo della penisola coreana, così presenti nell'arte e nel cinema tradizionale. Ma qui l'attraversamento è impedito. La vegetazione è senza vita, una cortina invalicabile. Dal dopoguerra – che per la Corea coincide con la divisione del paese e la frattura mai sanata di una cultura millenaria – l'immaginario coreano è attraversato da metafore in cui il paesaggio della penisola è toccato dall'amarezza e dalla malinconia. È quella sensazione di "dolore ingiusto" racchiuso nella cultura coreana dal concetto di *han*. In questo senso, *Iron Field* di Lee Ufan trova un insolito parallelo nel film di Park Chan-wook *Joint Security Area* (2000), ambientato nella DMZ al confine tra le due Coree, in cui i campi, alla luce della luna, assumono bagliori metallici simili a quelli che la luce fa rimbalzare sulle baionette dei soldati.

In copertina, Lee Ufan, *From Winds*, 1986, Photo by Kei Miyajima © Lee Ufan/Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

