

Forming the Monochrome Masters of Dansaekhwa

Mar 21 — May 23, 2026 | Paris, Matignon

Almine Rech Paris, Matignon a le plaisir d'annoncer une exposition collective mettant à l'honneur les figures majeures du mouvement Dansaekhwa. L'exposition est organisée pour célébrer le 140^e anniversaire des relations diplomatiques et de l'amitié entre la France et la Corée (1886-2026). Présentant des œuvres de Ha Chong-Hyun, Lee Ufan, Park Seo-Bo, Yun Hyong-keun et Chung Sang-Hwa, elle sera visible du 21 mars au 23 mai 2026.

Le *dansaekhwa* doit en partie sa célébrité à la place particulière qu'il occupe dans l'histoire de la scène artistique en Corée du Sud. Dès la seconde moitié des années 1950, une poignée d'artistes novateurs s'engage dans un processus rapide de rattrapage des avant-gardes occidentales. Leur rupture avec l'académisme constitue l'un des actes fondateurs de l'art contemporain dans la péninsule. Toutefois, l'inspiration qu'ils puisent dans l'art informel et l'expressionnisme abstrait les amène à n'être souvent perçus que comme les épigones de mouvements internationaux préexistants. Il faut attendre les années 1960 et, surtout, 1970 pour que se développent des tendances interprétées comme transcrivant en peinture une sensibilité et une esthétique proprement coréennes. Plusieurs artistes, dont certains avaient déjà avec éclat participé aux bouleversements des années 1950, s'éloignent de l'abstraction gestuelle pour concevoir de nouvelles propositions picturales marquées par un goût pour l'épure, la répétition et des processus créatifs parfois longs et complexes. Ces peintres ne constituent pas un groupe organisé et revendiqué comme tel, mais leurs productions présentent suffisamment de convergences pour qu'ils soient considérés comme les fers de lance d'un nouveau mouvement : le *dansaekhwa*, c'est-à-dire littéralement la « peinture monochrome ». Cette dénomination, en partie impropre au regard des œuvres, s'impose en raison de l'usage parcimonieux des couleurs et de la réduction des moyens.

Ces recherches entretiennent des liens évidents avec le minimalisme, alors en plein essor aux États-Unis. Un tel rapprochement a alimenté un débat relatif à leur interprétation comme déclinaisons locales d'un mouvement international ou créations autochtones actualisant une esthétique héritée de l'époque du Joseon (1392-1910). Les emprunts à la scène artistique occidentale sont indéniables, ne serait-ce que par le recours à une peinture de chevalet abstraite. Toutefois, l'assimilation poussée de l'art américain et européen, entamée dans les années 1950, permet aux artistes coréens d'exprimer une voix propre, sur une base dorénavant commune. Ainsi, les œuvres produites dans la péninsule se distinguent autant du goût pour les contrastes puissants, les couleurs vives et la lisibilité des formes de la plupart des minimalistes américains que de la tendance à la déconstruction de la peinture opérée par des groupes comme Supports-Surfaces. D'une part, la composition et la force des effets visuels importent moins aux artistes coréens que la mise en place de protocoles régissant des formes d'interactions nouvelles avec les outils et les matériaux. D'autre part, celles-ci, bien qu'elles rompent avec des habitudes techniques antérieures, s'inscrivent encore en partie dans une acception traditionnelle de la peinture, aboutissant à ce que Lee Yil (1932-1997), éminent critique d'art, a appelé une « peinture non picturale ».

Ha Chong-hyun (né en 1935) et Chung Sang-Hwa (né en 1932) produisent ainsi des toiles tendues sur châssis, mais nient le statut d'image bidimensionnelle des œuvres pour en souligner la dimension processuelle et la matérialité. Ha Chong-hyun applique par le revers de la toile sa peinture et presse sur celle-ci jusqu'à la faire passer à travers les mailles du tissu. Chung Sang-Hwa, quant à lui, plie son support pour obtenir un quadrillage au sein duquel il pose, arrache et réapplique sans cesse des couches de peinture. On retrouve ce goût de la répétition chez Park Seo-Bo (1931-2023), qui recouvre sa peinture encore humide de tracés au crayon, et Lee Ufan (né en 1936) qui, dans sa série *From point*, réitère un même geste rythmé par l'épuisement progressif de la charge du pinceau. Cette approche méthodique s'accompagne de la critique par Lee Ufan de son statut d'auteur, qu'il perçoit comme une incompréhension occidentale, les œuvres relevant moins, pour lui, d'un acte démiurgique que d'une rencontre avec le support au moyen des pinceaux. Lee Ufan a également souligné la manière dont l'espace, thème central de son travail offrant une large place au vide et structuré par le concept de relation, est compris en des termes différents en Asie et en Occident. Ces rappels paraissent d'autant plus nécessaires que le *dansaekhwa* s'avère aisément interprétable selon des catégories occultant son ancrage dans une tradition extrême-orientale. Les œuvres de Yun Hyongkeun (1928-2007) peuvent aisément être appréhendées comme de simples compositions abstraites géométriques sans saisir l'importance, pour l'artiste, de l'interaction entre le support et la peinture diluée à la térébenthine ou le caractère signifiant des pigments. La terre d'ombre et l'outremer, pensés comme des symboles respectifs de la terre et de la mer, évoquent en effet le binôme « montagne et eau », à la base de la peinture de paysage en Asie orientale.

Ces potentiels malentendus facilitent l'exportation en-dehors de la péninsule des œuvres relevant du *dansaekhwa*. Celles-ci satisfont par ailleurs une aspiration, devenue courante dans les pays développés, pour une forme de spiritualité et de simplicité. Elles ont donc naturellement fait l'objet d'un très intense travail de revalorisation institutionnelle et commerciale, dans les années 2010, au point d'être aujourd'hui la principale vitrine de l'art coréen contemporain. En outre, l'autonomie des recherches artistiques affirmée par les peintres du *dansaekhwa* a amené ce dernier à être considéré comme apolitique. Plusieurs membres importants de ce mouvement ont ainsi pu effectuer de très belles carrières institutionnelles. Tout en continuant à peindre, ils ont formé la génération suivante, qui a parfois contribué à faire perdurer leur esthétique et leurs principes. C'est là l'une des autres raisons majeures du succès du *dansaekhwa*, parvenu à conserver, pendant plus d'un demi-siècle, son dynamisme et sa fécondité, entretenus et enrichis, jusqu'à aujourd'hui, par de nouveaux acteurs et de nouvelles propositions.

— Mael Bellec, conservateur en chef responsable des collections chinoises et coréennes, Musée Cernuschi