

**SEUNG
SOO
BAEK**

SEUNGSOO BAEK

LOUIS & SACK



ITINÉRAIRE D'UN SCULPTEUR ÉVEILLÉ

—
texte par

Dr. Arnaud Bertrand

Archéologue, conservateur des
collections Chine ancienne et Corée
Musée national des arts asiatiques - Guimet



CONTENU

—
AMICUS EST ALTER EGO

—
DEVENIR VACUITÉ

—
UN MODELEUR À BUSAN

—
“L’HOMME SANS TÊTE” : UN ÉTUDIANT À PARIS

—
GUDMAR OLOVSON, UN NOUVEAU MENTOR

—
UNE PSYCHANALYSE DU VIDE

—
POLYSTYRÈNE, MATIÈRE DE TRANSMISSION

—
UN ÉTAT DE SUSPENSION EN PARTAGE



— AMICUS EST ALTER EGO

Bien trop souvent, on réduit les artistes venus d'Asie à leur seule appartenance nationale, comme s'il était impossible d'apprécier leurs œuvres autrement qu'à travers le prisme de leur pays d'origine. Lorsque Lee Ufan, chef de file du mouvement *Mono-ha*, fit don en 2001 d'une importante collection de peintures *Minhwa* au musée Guimet, des œuvres oniriques de l'époque Joseon qu'il avait patiemment préservées par intérêt pour ce patrimoine méconnu, ce geste n'entretenait pourtant que peu de lien avec sa propre pratique d'artiste. Ce phénomène d'assignation nationale n'est d'ailleurs pas propre aux artistes asiatiques contemporains. Léonard de Vinci, que l'on associe presque exclusivement à l'Italie, termina pourtant sa vie en France, où il influença durablement l'art de cour et la pensée humaniste. De même, Le Greco, né en Crète, formé à Venise et à Rome avant de s'établir à Tolède, fut longtemps célébré comme un peintre "espagnol", effaçant ainsi les dimensions byzantine et méditerranéenne de son art. Réduire un artiste à sa nation, c'est oublier que l'histoire de l'art s'est toujours écrite dans le mouvement, dans les déplacements, dans les inspirations multiples.

Seungsoo Baek est avant tout un sculpteur, dont le parcours de Busan à Paris, et ses sources d'inspirations multiples, ne peuvent se contraindre à un prisme qu'il soit coréen, ou français d'ailleurs. Pour approcher au plus juste son état d'esprit, ou plutôt ses états d'esprit successifs, qui le conduisent du modelage figuratif à l'abstraction de la couleur et de la ligne, il me fallait entreprendre un chemin personnel analogue. Mes rapports à l'art contemporain, en particulier coréen, se limitent à ma fonction de conservateur des départements de la Chine ancienne et de la Corée au musée national des arts asiatiques – Guimet. Les œuvres dont j'ai la charge n'appartiennent que rarement au présent. Mais en tant qu'archéologue, formé au terrain entre l'Asie centrale et la Corée, mon travail, c'est de reconstituer toute performance matérielle de l'humanité, quel que soit le temps, quelle que soit la civilisation, sans critère du beau, un archéologue, donc, au sens le plus scientifique du terme¹.

Il m'aura suffi d'une première rencontre pour comprendre pourquoi les fondatrices de la galerie Louis & Sack avaient jugé bon de nous mettre en relation, convaincues qu'une alchimie allait s'opérer. Ce n'était pas dans nos fonctions que cela allait se jouer, mais dans un parcours, dans une philosophie de l'existence. Il n'y avait plus de Corée, plus de Guimet, plus de barrières ni de frontières : seulement deux amis discutant autour d'un univers artistique, épris d'une même volonté de se comprendre et de dialoguer autour d'œuvres résolument uniques par la profondeur d'esprit de son créateur.

¹ Philippe Bruneau et Pierre-Yves Balut, "Positions", Ramage, Fascicule 1, 1982, p. 3-33.







— DEVENIR VACUITÉ

Libéré de ces “fonctions” que la société nous impose, il restait à en ôter une troisième, la plus difficile bien sûr : l’ego, plus exactement *mon propre ego*, qui devient inévitablement un frein à la compréhension de ses œuvres. Mais comment faire ? Comment appréhender une œuvre en l’appréciant simplement pour ce qu’elle est, ou en acceptant ce qu’elle nous donne ? Dans *Psychologie du transfert* de Carl Jung, l’abandon du soi passe par la confrontation à ce qui est refoulé : une dissolution du moi “social” pour accéder à l’être plus vaste et indivisible qu’il nomme *le Soi*. Grand lecteur des traditions orientales, Jung publia en 1935 une préface au *Bardo Thödol* (Livre des morts tibétain), lequel “[...] ne parle pas seulement de la mort physique, mais de la mort du moi. Ce qui meurt ici, c’est l’attachement au moi conscient, afin qu’émerge la totalité de l’être.” Dans *“Mystiques et Magiciens du Tibet”*, Alexandra David-Néel, qui vécut longuement parmi les lamas du Tibet, rappelait que ce livre n’est pas un texte funéraire, mais un guide pour les vivants : il enseigne à “mourir avant de mourir”, à dissoudre les formes illusoire pour reconnaître la lumière de la conscience². La référence à cet ouvrage n’est pas anodine. Dans le saint des saints de l’atelier de création de Seungsoo au cœur du 15^e arrondissement de Paris, sur l’une des étagères de sa bibliothèque-monde personnelle, on le trouvera sous sa version en coréen.

² Alexandra David-Néel, *Mystiques et Magiciens du Tibet*, France, Édition Plon, 1929.



Pour comprendre l’existence, il faut avoir le courage d’absorber le chaos, de redevenir un avec la création, de repartir du néant. Et si, pour Émile Cioran, la “conscience de la mort” revient à voir le monde comme la “monotonie d’un cimetière”, pour Seungsoo, le détachement du “soi” est le chemin pour redevenir un “bébé éveillé”, qui peut voir le monde sans juger, innocent de tout jugement, de toute éducation, préservé de toutes normes sociales. Cette approche, empreinte de bouddhisme, est omniprésente dans les objets de savoir qui entourent l’artiste notamment le “Sūtra du Diamant” ou “De la perfection de la sagesse”. Texte fondateur de l’école Chan en Chine, Seon en Corée 선, et Zen au Japon, transmis par l’Asie centrale au cours du 4^{ème} siècle de notre ère, et de loin le plus copié au monde, son thème central est la “vacuité” et la dissolution de l’ego : “Celui qui voit que toutes les formes sont vides, voit le Bouddha.” Le détachement de toute identité fixe eut une importance décisive dans le développement de la calligraphie et de la statuaire au cours du Silla unifié et, de la formation d’une première unification péninsulaire sous le Goryeo. Voilà sans doute ce qui explique aussi la présence d’un petit *bodhisattva* pensant en bronze doré, placé sur la table de travail de Seungsoo, dont la grâce des traits, le sourire esquissé de celui qui aide les autres à briser le cycle des réincarnations, devient une source d’espoir.

Quel meilleur chemin pour se détacher de la forme et des désirs, que de passer plus de trente années à modeler la vie ? Voilà la voie que Seungsoo prendra pour arriver à ce qu’il est devenu aujourd’hui, un “bébé éveillé”, un chemin qui dura plus de 40 ans et dont il faut maintenant revenir à la genèse.



UN MODELEUR À BUSAN

Le travail d'apprentissage débute à Busan, seconde plus grande ville de Corée du Sud, située entre la montagne et la mer, une position hautement propice à la géomancie confucéenne qualifiée de "ville du souffle" par les artistes. Après dix années de pratique du dessin, âgé d'une vingtaine d'années, Seungsoo entre à l'Université des beaux-arts de Kyungnam. Là, choisissant la sculpture plutôt que la peinture, sous le regard attentif de son maître, il se concentre sur le corps humain. Ses modèles sont multiples.

En travaillant la *Pietà* de Michel-Ange (1498-1499, basilique Saint-Pierre de Rome), il explore la souffrance intérieure d'une Vierge Marie paisible, au silence suspendu, tenant sur ses genoux le corps du Christ après la crucifixion. Seungsoo s'intéresse alors à une forme universelle d'expression que la sculpture peut figer en trois dimensions : une énergie plastique pure qu'il retrouve dans les œuvres de Rodin, en particulier *Le Baiser*. Il sculpte Paolo, personnage de *La Divine Comédie* de Dante, mais c'est dans la posture dynamique de Francesca, cambrée, tendue entre désir et douleur, que s'exprime la véritable intensité dramatique du couple, avec l'annonce de la mort imminente dans l'étreinte de son alter-ego, Paolo. Le mouvement contrarié du torse, la ligne courbe du corps et le déséquilibre maîtrisé rappellent directement la sculpture de Rodin, où la forme semble naître d'un élan intérieur.

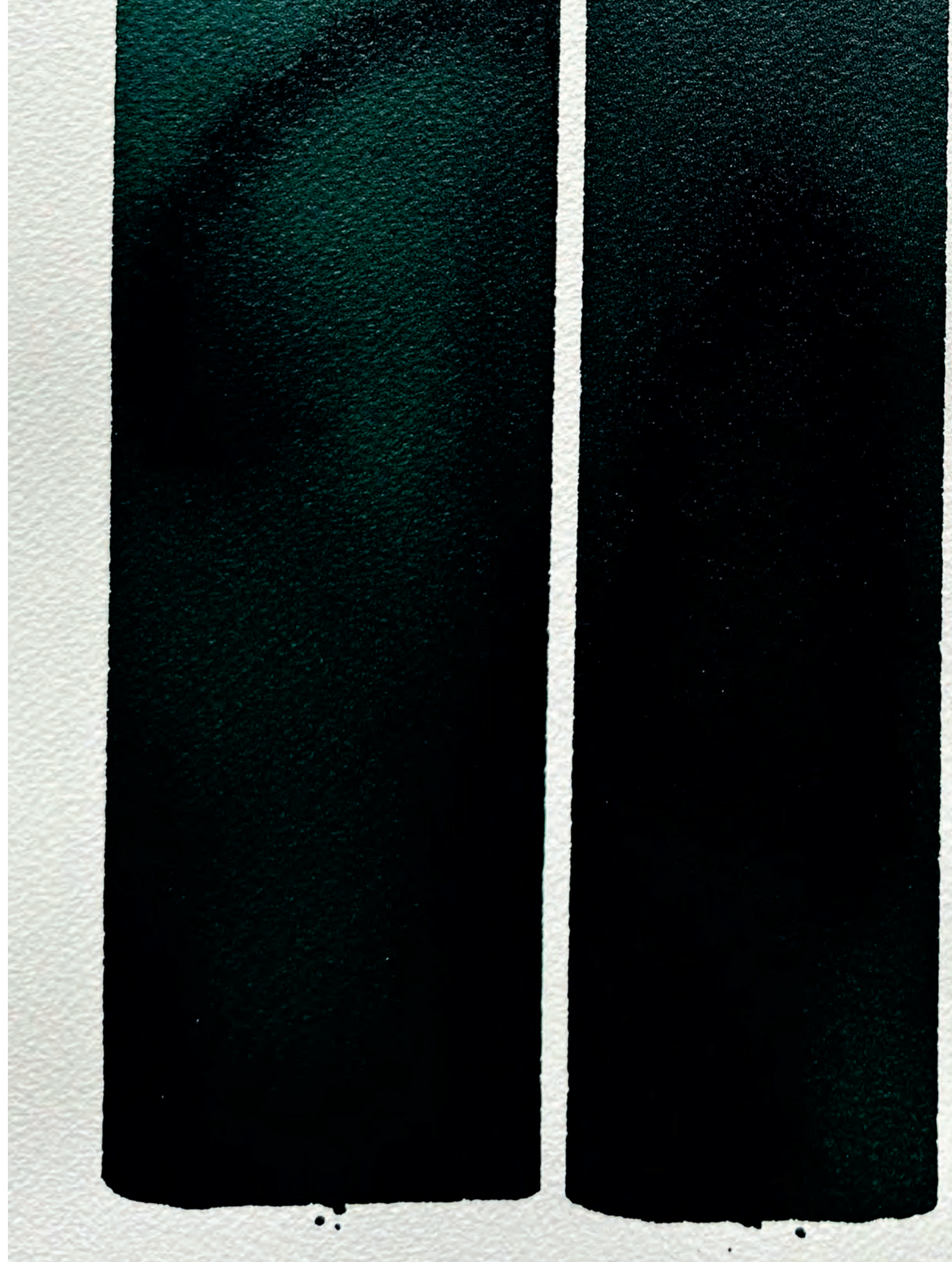
De ses inspirations, il semble retenir non la sensualité brute, mais cette manière d'habiter la matière par la fragilité du désir, d'y inscrire la douceur du geste, la courbe d'un souffle ; une tension doublée d'une fascination profonde pour le corps féminin, à la fois sujet d'étude, de mystère et de révélation. Telle Ève aux Portes de l'Enfer de Rodin (aimer n'est-ce pas risquer le précipice ?), le corps féminin est un territoire d'émotion universelle, où se rencontrent la vie et la mort, la volupté et la pudeur. Seungsoo ne cherche pas la perfection anatomique, mais l'instant où le corps devient émotion.

Pour exprimer celle-ci, il n'y a pas d'autre voie que de la ressentir. L'empathie de Seungsoo, qu'il suffit de rencontrer une fois pour la ressentir, est pour lui, une condition essentielle à la justesse des sens. "Je désire le désir de l'autre" (Lacan), une phrase qui revient souvent dans les échanges que nous avons eus à propos de cette époque. Les sens de l'autre certes, mais ceux de Seungsoo sont plus puissants encore. Pleurer face à un miroir pour découvrir l'effet des larmes sur la peau, stigmates de la douleur ; vivre d'un cœur brisé ; faire le deuil d'un père absent – ressentir la douleur, c'est prendre conscience de l'existence, et donc accepter d'en faire partie. Un portrait de l'artiste, réalisé par un ami, révèle ce qu'il était alors : un buste d'argile, les cheveux courts, les épaules musclées, et un seul œil ouvert sur le monde (**fig. 1**). Cela me fait penser à Zatoïchi, samouraï né de la plume du romancier Kan Shimozawa en 1948, immortalisé par Takeshi Kitano en 2003, qui choisit de se faire passer pour aveugle afin de combattre et de voir le monde tel qu'il est, non tel que nos yeux le perçoivent. À travers lui, s'exprime un thème central du bouddhisme Seon ou Zen : "Ne pas voir les formes pour percevoir l'essence."

C'est tout près de son université, au cœur de la cité de Changwon, qu'il présentera ses premières œuvres entre 2002 et 2005. Premier port construit de toutes pièces après la Seconde Guerre mondiale, Changwon est devenu un lieu majeur de l'art contemporain sculptural, terre natale d'artistes dont on retraçait déjà, à cette époque, les rétrospectives. C'est le cas notamment de Moon Shin 문신 (1922-1995), lequel avec "Towards the Universe" s'intéresse à l'effet de symétrie, d'équilibre dans l'univers, en créant un vide central³. Ce concept-série est le fruit d'un temps de vie à Paris dans les années 1960, là où du figuratif il passa à l'abstraction.

Seungsoo, à sa manière, et sans qu'il soit nécessaire de tisser des liens directs, emprunte un chemin analogue, en quittant la Corée du Sud en 2006 pour Paris. Ce départ marque un nouveau chapitre, une quête interne de l'équilibre, et avec elle un autre rapport au réel.

³ Moon Shin, Towards the Universe, Exhibition - Seoul, South Korea 2022



“L’HOMME SANS TÊTE” : UN ÉTUDIANT À PARIS

Onzième puissance économique mondiale, la Corée du Sud n’est plus, en 2006, ce qu’elle était vingt ans plus tôt, à la sortie des crises politiques. Nouvel eldorado du business (160 entreprises françaises y sont installées), en route vers l’essor d’une vague culturelle qui touchera tous les secteurs du divertissement (film, gastronomie, mode, musique), en cet anniversaire des 120 ans des relations diplomatiques avec la France, près de 70 000 Coréens apprennent le français en Corée, et plus de 6 000 étudiants coréens poursuivent des études en France, parmi lesquels Seungsoo. En 2007, il s’inscrira en licence d’arts plastiques de Paris 1, au centre Saint-Charles de la Sorbonne.

En travaillant le modelage, une image de ses années d’apprentissage en Corée du Sud lui revient : celle de la “Vénus” de Willendorf (**fig. 2**). Découverte en 1908 en Autriche, haute d’à peine onze centimètres, cette sculpture datée d’environ 25 000 ans av. J.-C. est considérée comme la première représentation connue du corps humain. En ces temps reculés, ainsi que l’expliquait le Professeur Jean-Paul Demoule, archéologue spécialiste du Proche-Orient ancien, avant que l’agriculture ne marque une dévolution de notre espèce, autour de l’an 9000 av. J.-C., forçant les regroupements, les hiérarchies, les luttes de classes, et la fragilité face à la nature, le Paléolithique fut un temps d’équilibre, d’évolution véritable de l’humanité. “Revenons à la nature : c’est là que tout est bon”, disait Rousseau⁴. De ce temps où cette vénus fut produite, on ignore tout de “sa” société, elle échappe à toute projection ethnique, sociale ou esthétique. Cette effigie n’obéit à aucun canon classique, elle est abstraite avant l’abstraction, sans visage, sans regard, sans posture codée, la forme universelle de la femme, peut-être le symbole premier de la fécondité.

D’ailleurs, par habitude moderne, dans la tradition gréco-latine, on désigne cette effigie du paléolithique sous le nom de “Vénus”, cela vient directement de l’incarnation de la beauté d’une femme des cultes méditerranéens de l’Antiquité. Les femmes au ventre et à la poitrine généreuse n’incaruaient pas seulement la beauté : elles étaient perçues comme des intermédiaires de fécondité, capables de transmettre, en les touchant, la vie par leur seule présence. Le corps est passage pour la vie.

⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l’éducation*, 1762.



“L’Homme sans tête” de Seungsoo, œuvre présentée pour la fin de sa deuxième année de licence, puis à l’Association des Jeunes Artistes Coréens en 2007, est le résultat de cette étude d’un premier invisible, de l’archétype de la vie, qui se trouve être situé entre la poitrine et son ventre (**fig. 3**). Déjà dans les années 1990, ses œuvres incluait des séries de trois ou de six “poitrines”, en plâtre. Ce centre du corps, entre le cœur et le ventre, correspond symboliquement à ce que certaines traditions, de l’Antiquité à la Renaissance, ont figuré par la forme du cône de pin : symbole d’union entre la matière et l’esprit, entre la graine et la lumière. Chez les Assyriens, le cône bénissait la vie ; chez les Grecs, il ornait le thyrsos de Dionysos, emblème d’ivresse vitale ; chez Descartes enfin, la glande pinéale, ainsi nommée pour sa forme, fut considérée comme le siège de l’âme, ce point d’équilibre où le corps rejoint la pensée. Dans le Bouddhisme, il se situe dans le troisième œil, au milieu des deux autres.

Dans l’esprit de Seungsoo, la vie passe par l’effacement d’une projection du visible, afin de retrouver l’essence derrière la forme. Ainsi faudrait-il comprendre “L’Homme sans tête”, au sens “Humain”, sans genre ? Une sculpture qui se pourrait être le retour à l’indivisible, quand l’homme et la femme ne font qu’un avec l’Univers.

GUDMAR OLOVSON, UN NOUVEAU MENTOR

Mais il faut continuer à apprendre, à s'ouvrir à d'autres modèles, à travailler la forme et à désapprendre le passé. Une seconde vie débute alors avec le sculpteur Gudmar Olovson (1936-2017). La rencontre est presque fortuite, semblable à celle d'un ami d'enfance croisé à l'autre bout du monde. Un jour, Seungsoo frappe à la porte d'un atelier du 15^e arrondissement, celui où il travaille encore aujourd'hui, intrigué par les sculptures inachevées qui sommeillent sous le préau. Trop curieux pour passer son chemin, il sonne. Gudmar l'accueille, il lui montre ses croquis. Le lendemain, Olovson le rappelle : Seungsoo se met à travailler sous son regard bienveillant. Nous sommes toujours en 2007, l'année même où Gudmar, artiste accompli, est honoré d'une rétrospective complète à la Monnaie de Paris. On rappellera qu'il fut sollicité par des figures politiques, religieuses et royales de premier rang, Jean-Paul II, le roi de Suède Carl XVI Gustaf, Charles de Gaulle, Georges Pompidou, Jacques Chirac, pour la réalisation de leurs portraits.

Finalement, cette période marque chez Seungsoo un retour au figuratif, comme à ses premiers apprentissages en Corée. Il explore la torsion du corps, l'expression de l'émotion. On trouvera un buste de petite fille, proche de *la Petite chatelaine* de Camille Claudel, qui inspirera "La petite sirène" de Gudmar, lui-même un passionné de Rodin, une jeune fille aux yeux déjà trop ouverts sur le mystère éternel, un "enfant adulte" pour reprendre les termes de Jean-Jacques Rousseau. Mais Gudmar lui apporte alors un enseignement décisif : la fusion entre l'abstraction et le réel, dont il est devenu maître auprès de Jean Carton et Paul Cornet, à son arrivée à Paris en 1963. Olovson s'est toujours nourri des passions humaines et de la beauté de la nature, en témoigne son "Ève révoltée" exposée au Grand Palais en 1973, produisant plus de deux cents sculptures originales, en particulier en bronze. Parmi elles, "Les Deux Arbres", symbole d'amour et d'unité, deux corps ne faisant qu'un, dont l'une des versions est inaugurée en 1994 sur la petite île du lac Supérieur du Bois de Boulogne, là où voguent les barques des amoureux parisiens (fig. 4).



Telle la figure sculptée sur la proue d'un drakkar, Olovson inscrit Seungsoo dans une nouvelle dimension : celle d'occuper l'espace au sein duquel l'œuvre prend vie. "La Colombe", symbole de paix, se dresse comme un repère pour les marins de l'archipel suédois du Bohuslän, propriété de l'actrice Ingrid Bergman, amie de l'artiste et icône des films d'Hitchcock et Rossellini. Sur la Côte d'Azur, "J'aime les Nuages" et "La Concorde" se dressent fièrement depuis 2015 sur la promenade du front de mer de Cagnes-sur-Mer. Cette pratique ouvre Seungsoo à une nouvelle dimension, inspirée notamment par les œuvres d'Antony Gormley, "L'Ange du nord" notamment, autre figure majeure qui le fascine. Comme lui, il interroge la position de l'être humain face à la nature et au cosmos, cherchant à faire de l'espace de l'art un lieu de devenir, où de nouveaux comportements, pensées et sentiments peuvent surgir.

Laisser le spectateur habiter l'œuvre, ne faire qu'un avec elle, et s'y oublier... Voilà le point central d'une pensée essentielle chez Seungsoo ; pensée qui se met en branle en cette année de deuil, 2017.

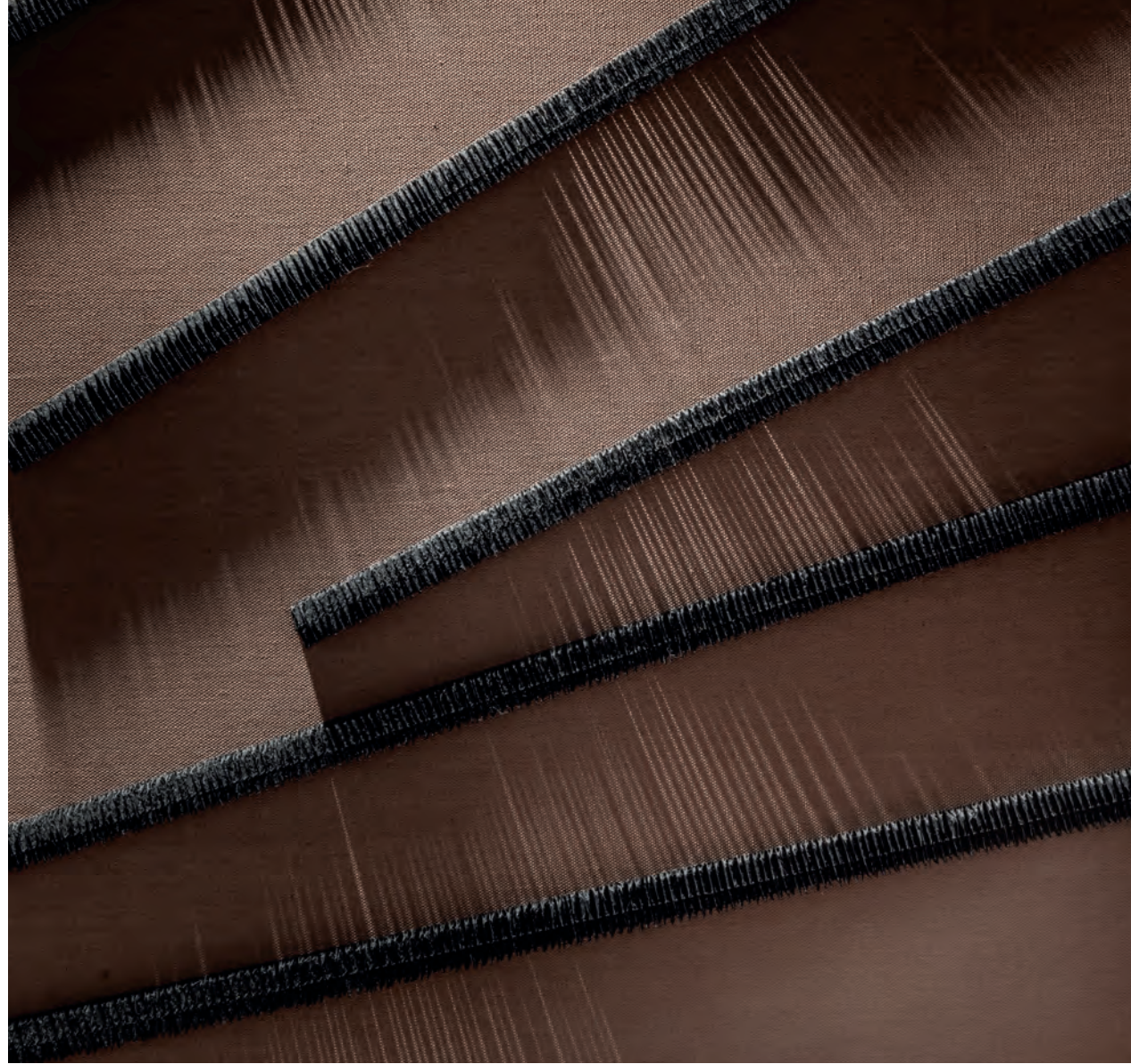


UNE PSYCHANALYSE DU VIDE

Dans l'esprit du Jeet Kune Do (截拳道), philosophie centrale de la pratique martiale de Bruce Lee, empreint de taoïsme, se trouve un point central dans ce qu'est l'apprentissage. "Empty your mind. Be formless, shapeless, like water. You put water into a cup, it becomes the cup. You put water into a bottle, it becomes the bottle. Be water, my friend."⁵ Le pratiquant, en combat comme en art, passe la première moitié de sa vie à apprendre par cœur, travailler le geste, à répéter, à copier ses modèles, à écouter son maître. Puis, à l'âge de la maturité, il faut désapprendre : oublier les acquis pour laisser s'exprimer le geste, dépouillé de toute conscience. Pour Seungsoo, cette seconde phase de l'existence s'est ouverte vers quarante ans : il dit avoir alors ressenti le basculement. Tout ce qui précède n'était que l'étude et la quête des désirs de la vie, une étape nécessaire, à laquelle, je crois, chacun de nous peut se reconnaître.

⁵ "Be water, my friend", provient d'une interview télévisée de 1971, réalisée par le journaliste Pierre Burton, au Pierre Burton Show (CBC Television, Canada).





Le décès de Gudmar à 81 ans en 2017 marque ce pivot de l'existence : "Ce fut un choc immense. Je me suis alors demandé : Qu'ai-je fait jusqu'ici ? Qu'ai-je produit au nom de l'art ? Où suis-je, et où vais-je?." Rien n'est plus pareil. Vivant orphelin dans l'antre de son ancien maître, son buste en argile toujours présent aujourd'hui, comme observateur silencieux, une troisième renaissance débute, ou pour reprendre un concept hindou, il faut accepter la destruction du monde par Shiva. C'est la quête du retour au vide, au cri du bébé, de qui nous sommes avant la formation d'un ego, d'un caractère, d'une personnalité nourrie de la société qui nous forme, du regard de nos parents, de nos amis, de nos amours, de nos enfants.

Ni homme, ni femme, ni fille, ni garçon, le deuil impose d'expirer le plein, de redevenir vacuité. Ce retour à l'indivisible, à l'être un, marque la centralité de l'auto-psychanalyse de Seungsoo. Dans nos échanges, il évoque une fascination – commune pour nous deux je dois-dire, pour les deux divinités cosmogoniques chinoises, Fuxi, et Nüwa, respectivement premier souverain légendaire de Chine et sa sœur puînée ; leurs corps, en partie supérieure, s'étreignent tandis que leurs queues s'enlacent en partie inférieure. Fuxi tient une équerre dans sa main gauche, Nüwa un compas dans sa main droite, symboles de la reconstitution du monde après le déluge, qui sont représentés dès la Chine ancienne. Lors de l'exposition consacrée à l'Empire des Tang au musée Guimet en 2024, pour laquelle j'étais co-commissaire, j'ai présenté une peinture sur chanvre provenant du cimetière d'Astana (Turfan, Xinjiang). On y voit ces deux divinités, fixées au plafond des chambres funéraires par des chevilles en bois, le visage tourné vers le sol ; certaines étaient placées auprès des défunts. Les proches exprimaient ainsi leur souhait que l'âme s'envole vers le ciel et que le yin et le yang se nourrissent mutuellement, assurant la renaissance du défunt (**fig. 5**).

Voilà qui nous amène à un passage plusieurs fois cité par Seungsoo, celui de Thomas : "Jésus vit des petits enfants qui tétaient. Il dit à ses disciples : Ces petits sont semblables à ceux qui entreront dans le Royaume. Ses disciples lui demandèrent : Alors c'est seulement en étant enfant qu'on peut entrer dans le Royaume ? Jésus répondit : Quand vous ferez du deux un, de l'intérieur comme de l'extérieur, de l'extérieur comme de l'intérieur, du haut comme du bas ; quand vous ferez de l'homme et de la femme un seul être, de telle sorte que l'homme ne soit plus homme et la femme ne soit plus femme... alors vous entrerez dans le Royaume."⁶ Je suis convaincu maintenant que c'est ce "royaume" que cherche Seungsoo à atteindre, par la matière, réconciliant l'harmonie silencieuse entre tout ce qui nous entoure : esprit et forme, homme et femme, visible et invisible, jour et nuit, galerie et artiste, conservateur et artiste.

Mais quelle matière ? Comment trouver le medium pour que la création permette d'aborder cette question ? Plus d'argile, de plâtre, plus de pierre, ou de marbre, il faut trouver une matière simple, non noble, une matière sans importance.

⁶ Évangile selon Thomas, logion 22

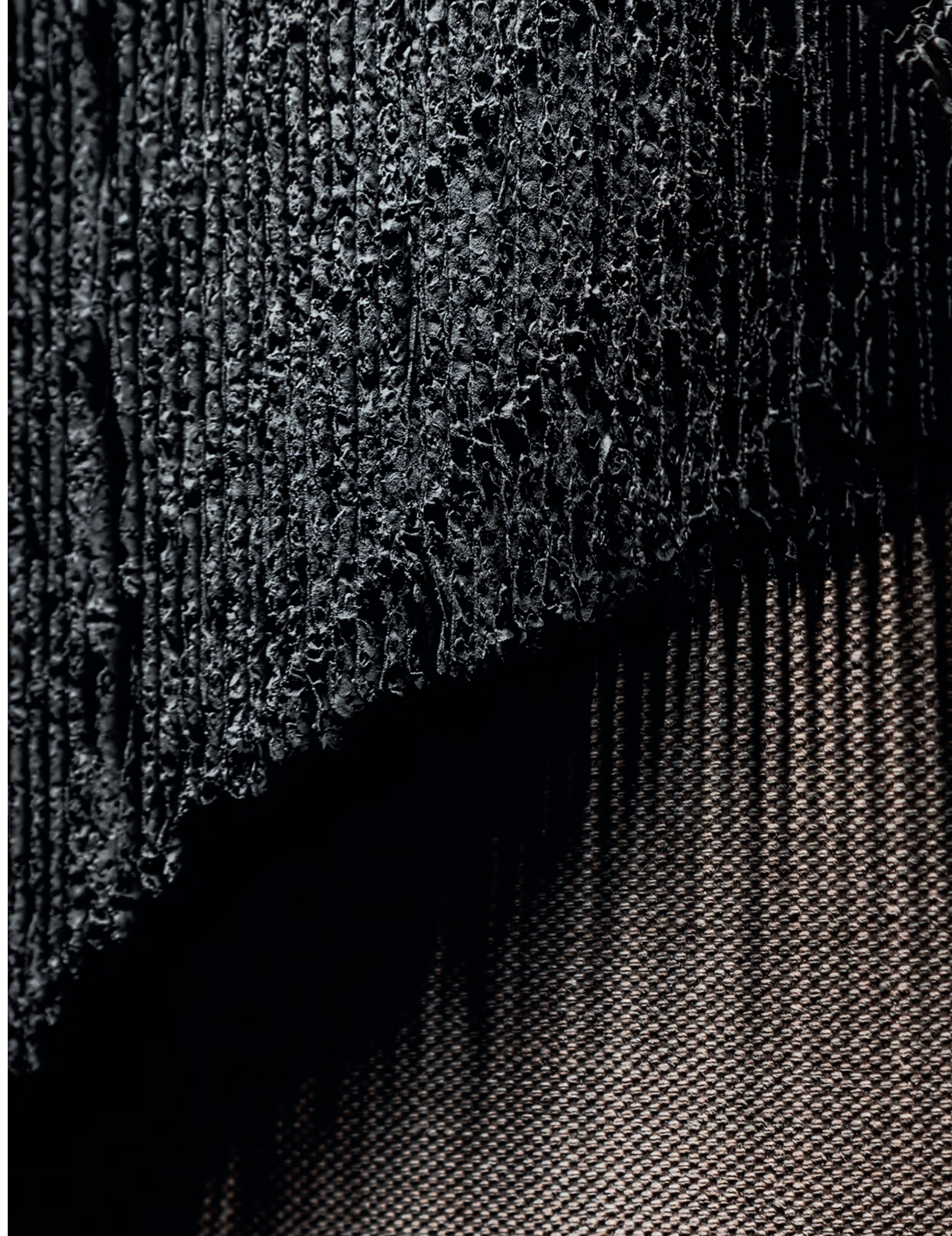
POLYSTYRÈNE, MATIÈRE DE TRANSMISSION

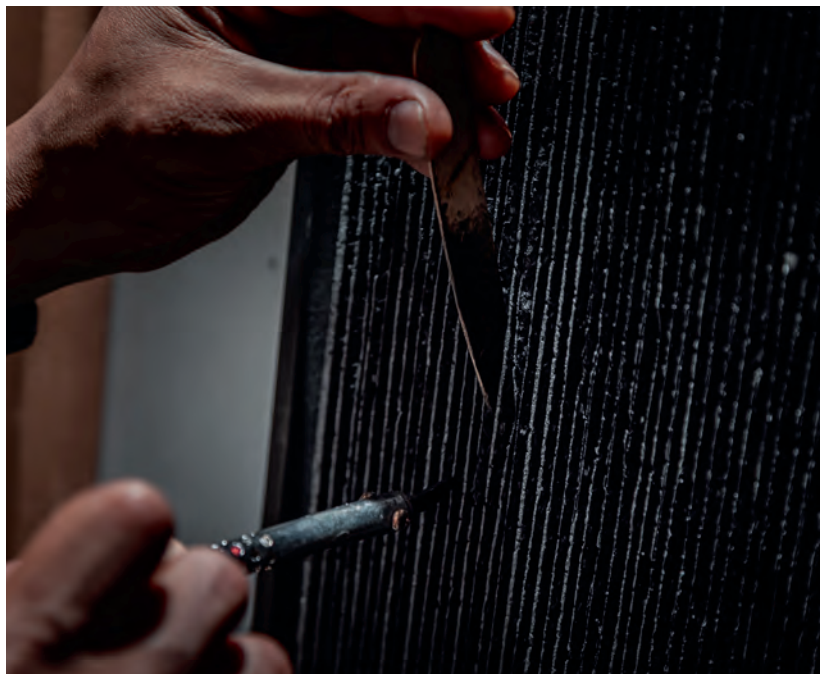
Seungsoo explique alors : “À ce moment-là, un souvenir m’est revenu : quelques années plus tôt, dans un centre de recyclage de province, j’avais vu un camion chargé d’immenses blocs de polystyrène. J’en avais acheté un morceau, découpé une surface, puis affûté un fer à souder comme un crayon pour y tracer des lignes droites, des traits verticaux, sans signification apparente. Comme aux premiers jours, en Corée, lorsque j’apprenais simplement à tirer un trait dans un atelier. De ce geste est née ma première œuvre non figurative, à la fois dessin et sculpture.” Le polystyrène met plus de cinq siècles à redevenir un avec la nature. Autrement dit, si le polystyrène avait existé du temps de François Ier, il ne se désintégrerait qu’aujourd’hui. Cette lenteur du temps en ferait une matière précieuse, presque un “chef-d’œuvre” malgré elle, héritage d’un temps lointain, terminant inévitablement dans un musée, sous une vitrine, protégée d’une lumière faible, composée d’un cartel pompeux pour donner des lettres de noblesses au périssable d’alors.

26

On jette le polystyrène, parce qu’il ne sert qu’à protéger, puis à encombrer. Il ne vit que dans l’entre-deux : entre l’usage et le déchet, entre l’utilité et la disparition. En choisissant cette matière “sans importance” ou plus exactement “ne servant plus”, Seungsoo sculpte l’impermanence même du contemporain, cette fragilité que notre civilisation rejette et que lui, au contraire, sanctifie. Dans le polystyrène, peut s’exprimer cette vacuité : non celle du néant, mais celle du temps suspendu, de la matière qui résiste à sa propre disparition.

Delacroix écrivait que la grandeur de la peinture réside dans sa discrétion, et qu’il appartient à chacun de se “complaire aux parties qui attirent l’admiration”. À l’image du maître, Seungsoo répète le geste jusqu’à ce que l’idée advienne. Il laisse le vide prendre la place du sens, contemple la création dans son devenir, se concentre sur le détail sans préméditer le tout. À la lumière nocturne, ou au jour, selon l’humeur du moment, l’œuvre prend forme lentement. Parfois, elle se repose, suspendue dans le silence, en attente de son achèvement.



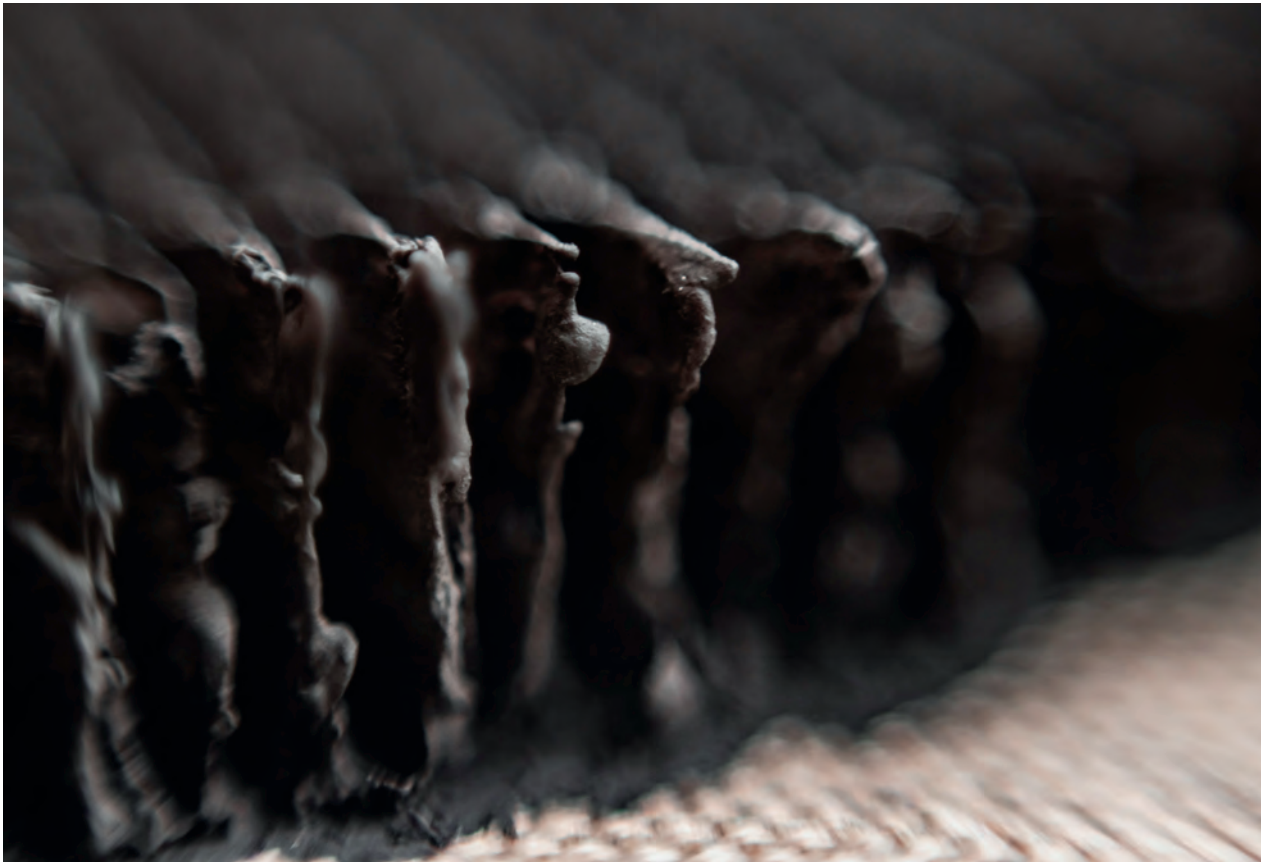


Entre 2017 et 2025, au fil des années précédant et suivant la pandémie (temps de silence où plus rien ne semblait avoir d'importance, le calme plongeant l'atelier dans un univers de sérénité, de méditation, et d'acceptation de la solitude), Seungsoo poursuit son travail, au son de Bach, le visage couvert d'un masque pour se protéger des gaz de la soudure. Le fer à souder remplace le burin ou le pinceau, l'encre devient feu. Il débute avec la *Série noire* : "j'ai brûlé de minces blocs, sans rien laisser. Le feu, en noircissant, remplissait et vidait à la fois. Ligne après ligne, je brûlais mes pensées, mon ego, pour les vider. La destruction devenait création." S'ouvre pour lui une nouvelle voie : celle d'un art libéré du figuratif, entre dessin et sculpture. Ainsi que l'explique Freud pour qui l'acte créateur procède d'un travail de sublimation ce que la société refoule, l'artiste le métamorphose. Dans le geste de Seungsoo, cette énergie inconsciente trouve un exutoire dans la matière la plus humble, où le rejet devient révélation.

Et quelle meilleure couleur que le noir, la couleur de tous les mélanges, pour imaginer l'infini du subconscient ? Comme la tache d'encre des tests psychanalytiques, il invite à la projection, à l'interprétation intime. Chacun y voit ce qu'il porte en lui. Dans ce noir brûlé, il n'y a plus de surface, plus d'image : seulement un espace d'accueil pour la pensée. Le regardeur devient acteur, habité par sa propre lumière intérieure.

À ce stade, impossible de ne pas penser à Pierre Soulages, maître du noir devenu lumière. Chez lui comme chez Seungsoo, le noir n'est pas absence, mais ouverture : il capte, absorbe, puis rend la lumière autrement. Soulage parlait d'"outrenoir", ce territoire au-delà du visible où la matière cesse d'être couleur pour devenir espace mental. Comme il expliquera : "[...] L'œuvre vit du regard qu'on lui porte. Elle ne se limite ni à ce qu'elle est, ni à celui qui l'a produite, elle est faite aussi de celui qui la regarde." Seungsoo, lui, prolonge ce dialogue en brûlant la surface, en laissant le feu noircir jusqu'à faire naître l'éclat. Il sculpte les profondeurs qui s'ouvrent entre les lignes creusées au fer à souder, et brûle la matière pour qu'elle se consume de l'intérieur. Le noir devient passage : destruction et révélation, effacement et surgissement. Dans cette obscurité incandescente, l'artiste retrouve la même tension entre le néant et la forme, entre la disparition et la présence.





UN ÉTAT DE SUSPENSION EN PARTAGE

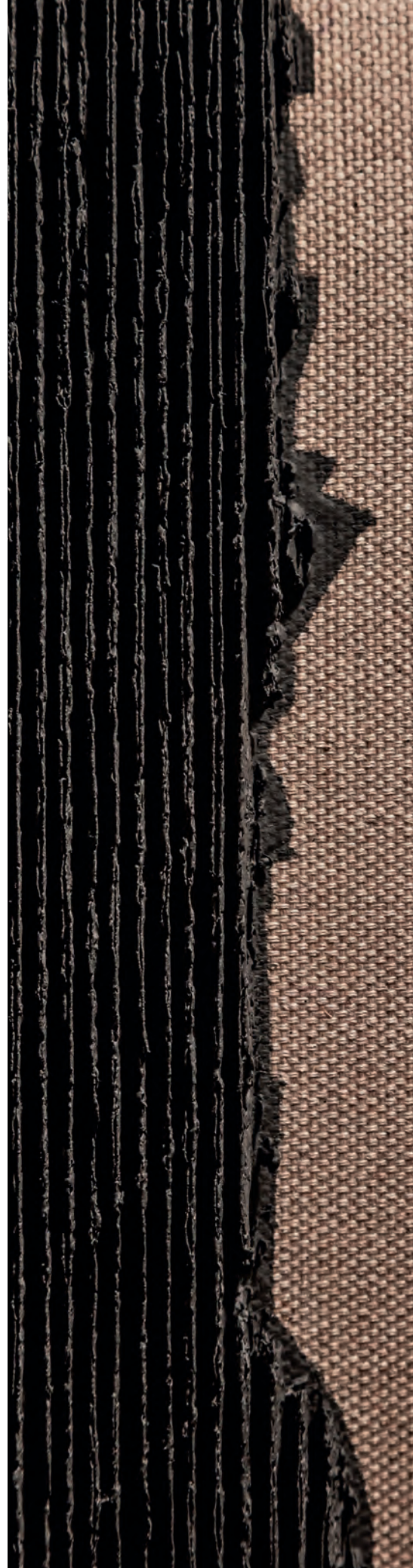
Créer la ligne, pourtant c'est artificiel, dirions-nous contre nature. Dans la cartographie des sites fortifiés antiques du nord-ouest chinois que je continue à dessiner depuis la thèse, les lignes droites dans le désert, ce sont les premiers indices d'une occupation humaine du sol. Pendant pratiquement quinze années de vie, je me suis évertué à identifier les tronçons de la première Grande Muraille impériale, l'imagination parfois prenant le pas sur le réel pour espérer voir ce qui n'était pas. Puis une cartographie prend naissance, et avec elle l'histoire d'une transhumance, d'une construction du territoire, d'une domination du paysage, et donc la présentation d'un schéma social équilibré.

Car si la ligne n'est pas naturelle, l'équilibre assurément l'est. Trop aller à gauche, on revient au centre, trop atteindre les étoiles, on redescend sur terre. Toute notre vie, du matin au coucher, on arrange l'harmonie des choses (les coussins sur un canapé ne sont-ils pas plus beaux quand allant de pair, ou deux œuvres présentées sur un grand mur blanc n'ont-ils pas plus de grandeur lorsque les alignements sont, pour l'œil, parfaits ? Et que dire de l'harmonie de caractères chinois, arabes, ou coréens !). Et même si Picasso parvient à découper le visage, l'équilibre est toujours présent, avec le respect de la règle d'or, un principe auquel Seungsoo tient.

Trouvant son origine chez Euclide, cette règle (ou section) dorée, c'est l'établissement de la proportion aux choses. Le rapport, observé dans les spirales des coquillages, la structure des fleurs, la disposition des galaxies, devint très tôt le symbole d'une harmonie universelle : celle où le naturel et l'humain s'accordent. Léonard de Vinci, dans L'Homme de Vitruve, en fit le symbole d'un monde accordé : la proportion juste comme miroir de l'harmonie cosmique. De là découle la beauté du corps idéalisé de la Renaissance, dont les artistes aux temps modernes, tant en Occident qu'en Asie, déconstruiront la forme.

Chez Seungsoo c'est une proportion spirituelle dépassant la simple explication mathématique, une harmonie dans les relations humaines. Dans une de ses dernières œuvres, un cercle n'apparaît que dans un certain angle, d'une certaine lumière, il suit notre regard, qui lui donne une forme, avant qu'elle ne s'échappe à nouveau. Il m'explique : "imaginez : en entrant dans l'exposition, on ne voit que des masses noires. J'aimerais que cela provoque un point d'interrogation, une suspension. Un "je ne sais pas" : un état de vide. Puis, en s'approchant des œuvres, on découvre que ces masses noires sont faites de couches de lignes brûlées, accumulées. Alors on peut ressentir concrètement le vide et le plein."

Chaque tableau sculpté, est une expérience, un dialogue presque quantique entre deux esprits, le sien, et celui de son observateur. Mais pour trouver dans la matrix du polystyrène le sens que vous cherchez, il vous faudra, chers observateurs conscients, "passer la porte" vers le vide. C'est justement maintenant, alors qu'on donne que peu de temps à la vacuité de nos cerveaux constamment happés par les désirs du moment, que cet exercice est une médecine de l'esprit. Des lignes, qui sait, peut-être trouverez-vous votre miroir ?





—

EPILOGUE

Dans la pièce de théâtre “Art” de Yasmina Reza, la première scène débute avec l’intervention de Marc, dont son ami Serge, épris d’art abstrait, décide d’acheter à prix d’or une toile peinte en blanc sur fond blanc, avec des lisérés blancs, œuvre d’Antrios. “Tu n’as pas acheté cette merde 200.000 francs ?!” lui rétorquera Marc, ne comprenant pas pourquoi son ami peut être si éloigné de sa pensée. Près d’une heure et demie plus tard, disputes et tensions passées autour du sujet de la possession, du savoir, de l’amitié, conduisent à la fracture d’une vie telle qu’on l’aime, confortable, rassurante.

La lumière de la scène baisse, Marc, seul, désormais éveillé, voit :

“Sous les nuages blancs, la neige tombe.
On ne voit ni les nuages blancs, ni la neige.
Ni la froideur et l’éclat blanc du sol.
Un homme seul, à skis, glisse.
La neige tombe. Tombe jusqu’à ce que l’homme
disparaisse et retrouve son opacité.
Mon ami Serge, qui est un ami depuis longtemps, a
acheté un tableau. C’est une toile d’environ un mètre
soixante sur un mètre vingt. Elle représente un homme
qui traverse un espace et qui disparaît.”



OEUVRES ET DOCUMENTS CITÉS

fig. 1 - p16



Seungsoo Baek,
Un monde à un œil, 2000

fig. 2 - p18



Vénus de Willendorf,
Découverte sur les rives du Danube en 1908

fig. 3 - p19



Seungsoo Baek,
L'Homme sans tête, 2007

fig. 4 - p20



Gudmar Olovson,
Les Deux Arbres,
Bois de Boulogne, Paris 1994

fig. 5 - p25



Fuxi et Nüwa,
Dynastie Tang (618-907),
Musée de la région Autonome Ouïgoure
du Xinjian, Ürümqi, Chine



2015
12/13

PORTFOLIO



—
Brush Stroke, 2025, encre sur papier, signé en bas à droite, 61 x 36 cm



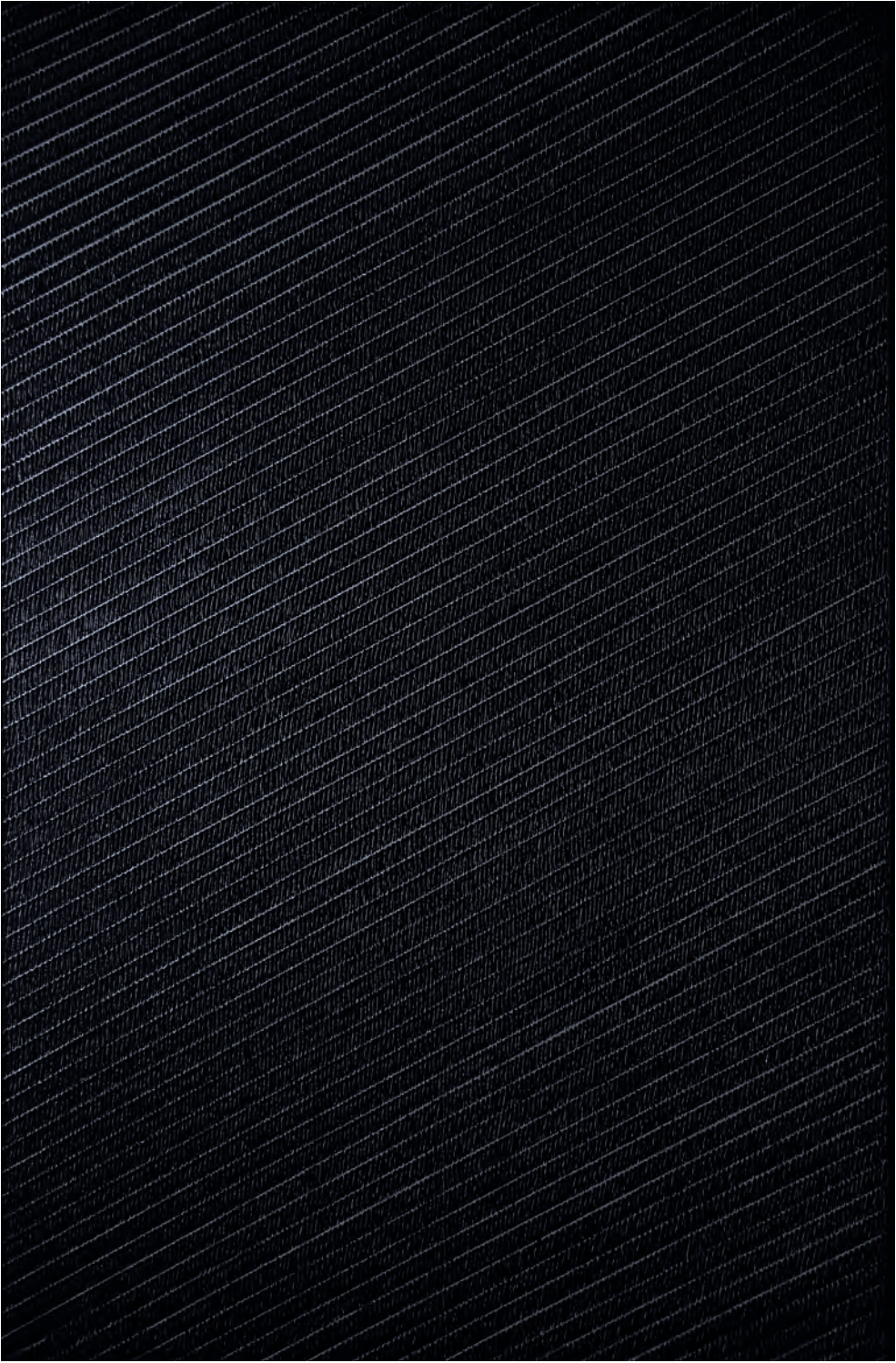
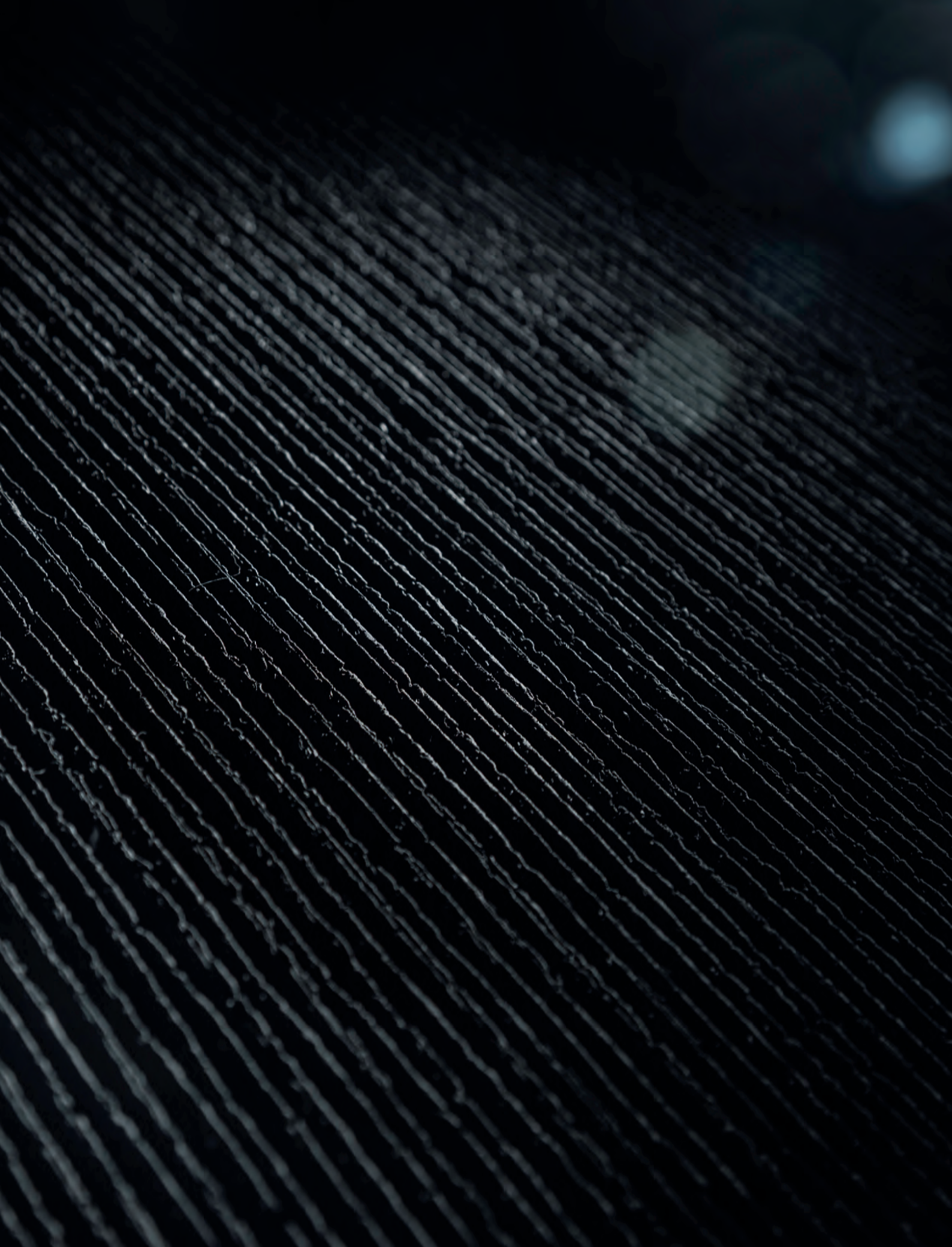
—
Brush Stroke, 2025, encre sur papier, signé en bas à droite, 61 x 36 cm



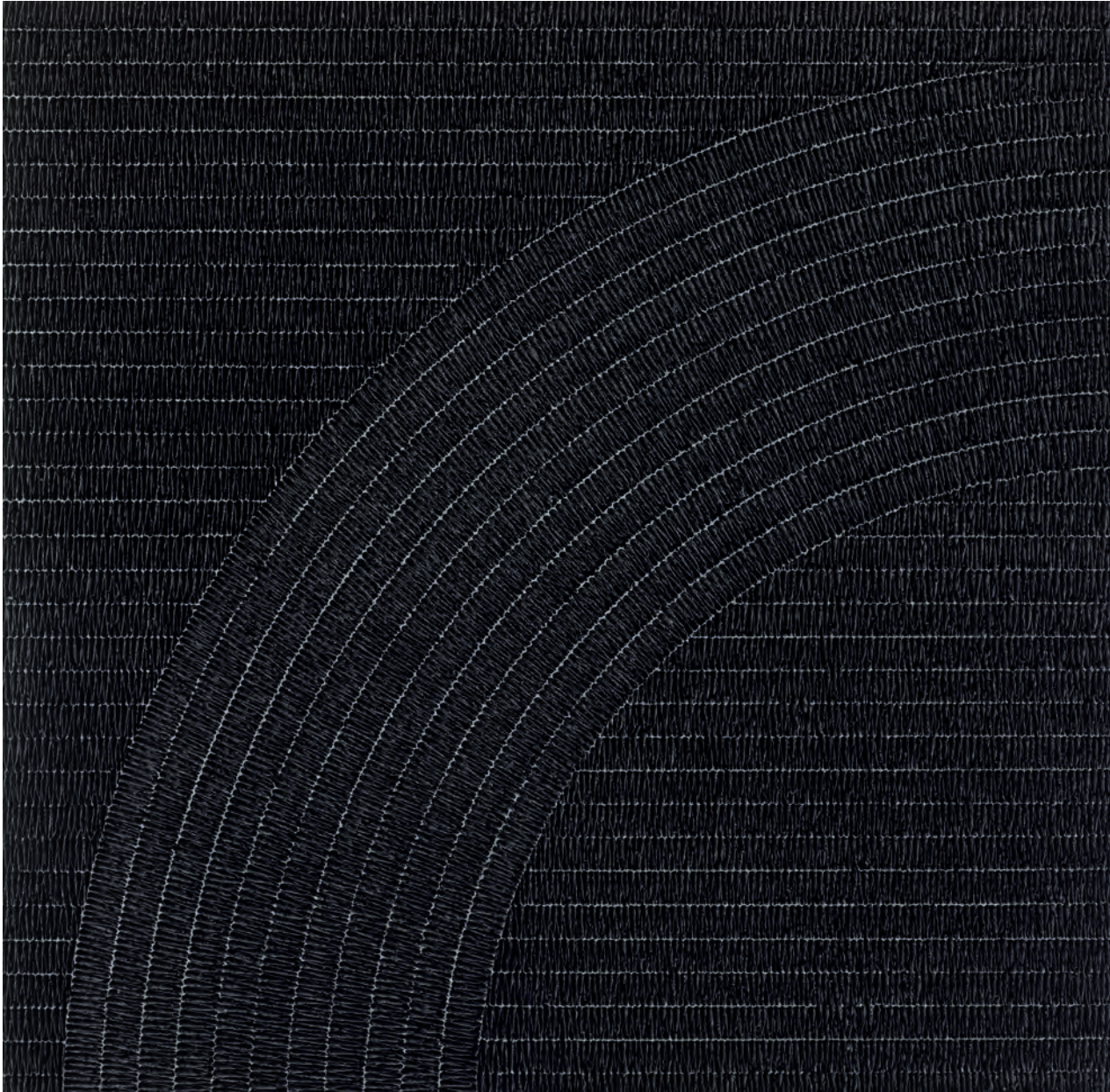
—
Ombres Passagères, 2025, encre sur papier, signé en bas à droite, 51 x 36 cm



—
Ombres Passagères, 2025, encre sur papier, signé en bas à droite, 61 x 36 cm

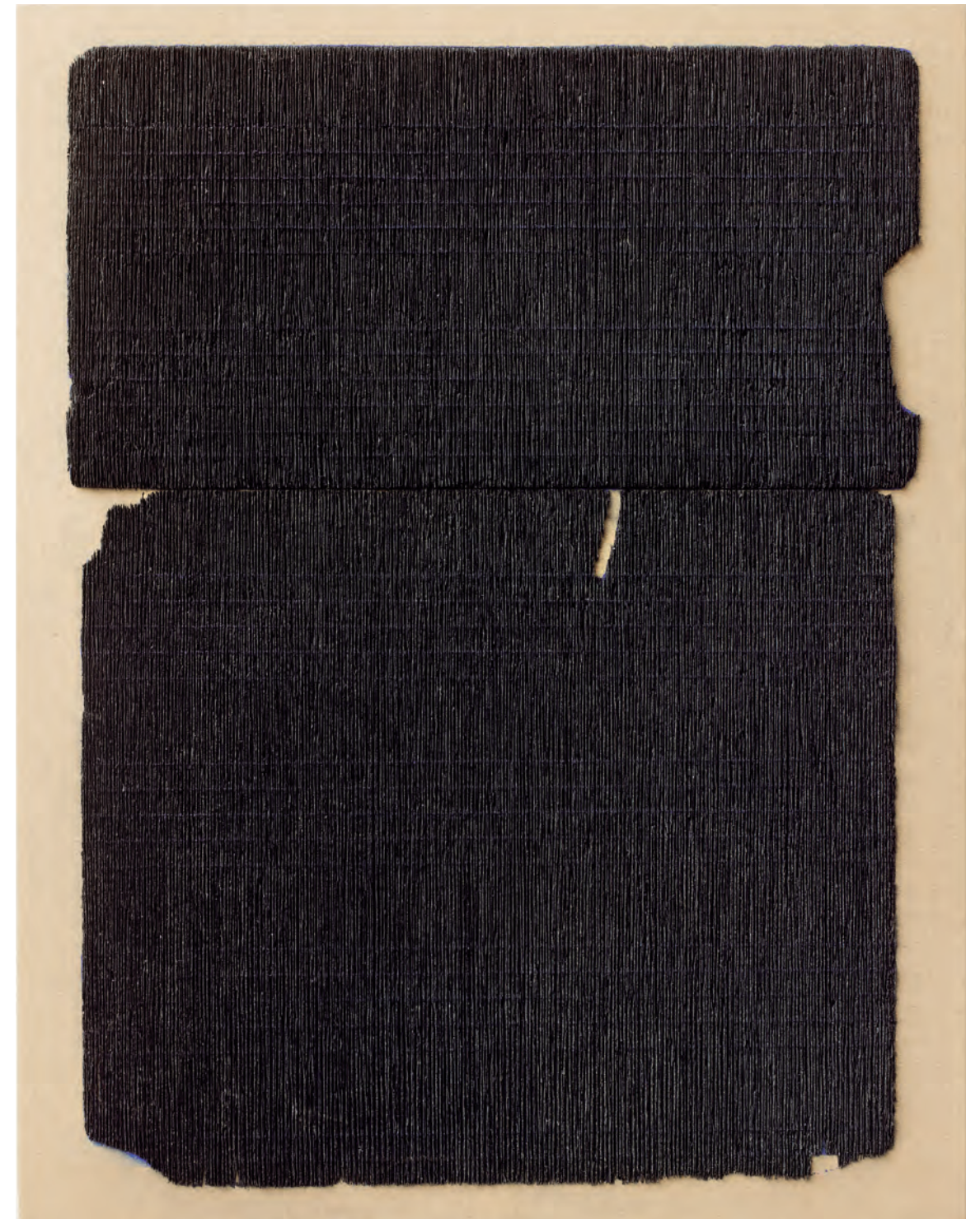


—
Série Noire, 2025, relief en polystyrène et pigments sur toile, signé au revers, 190 x 130 cm



—
Série Noire, 2025, relief en polystyrène et pigments sur toile, signé au revers, 100 x 100 cm





—
Série Noire, 2025, relief en polystyrène et pigments sur toile, signé au revers, 146 x 114 cm

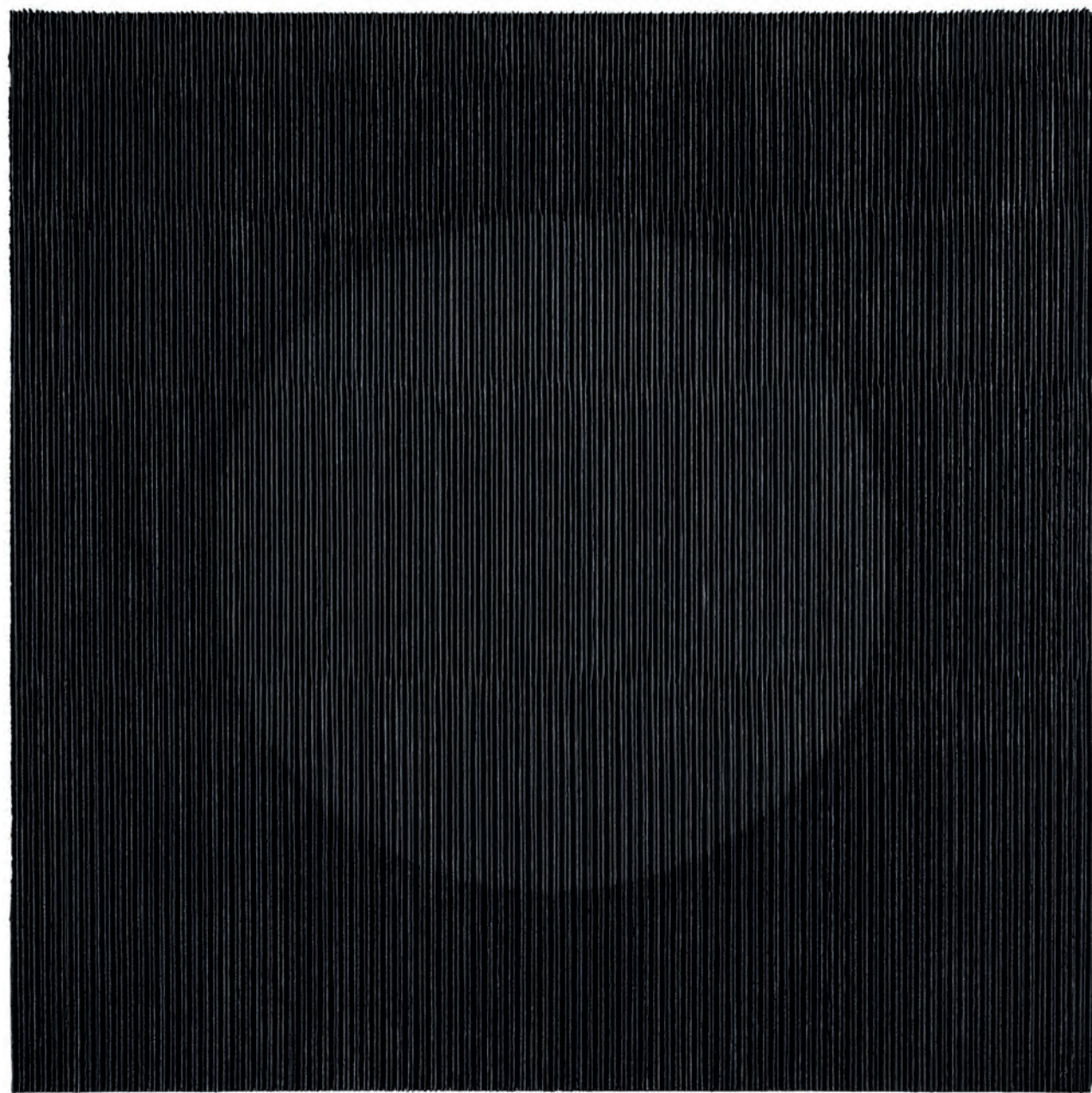
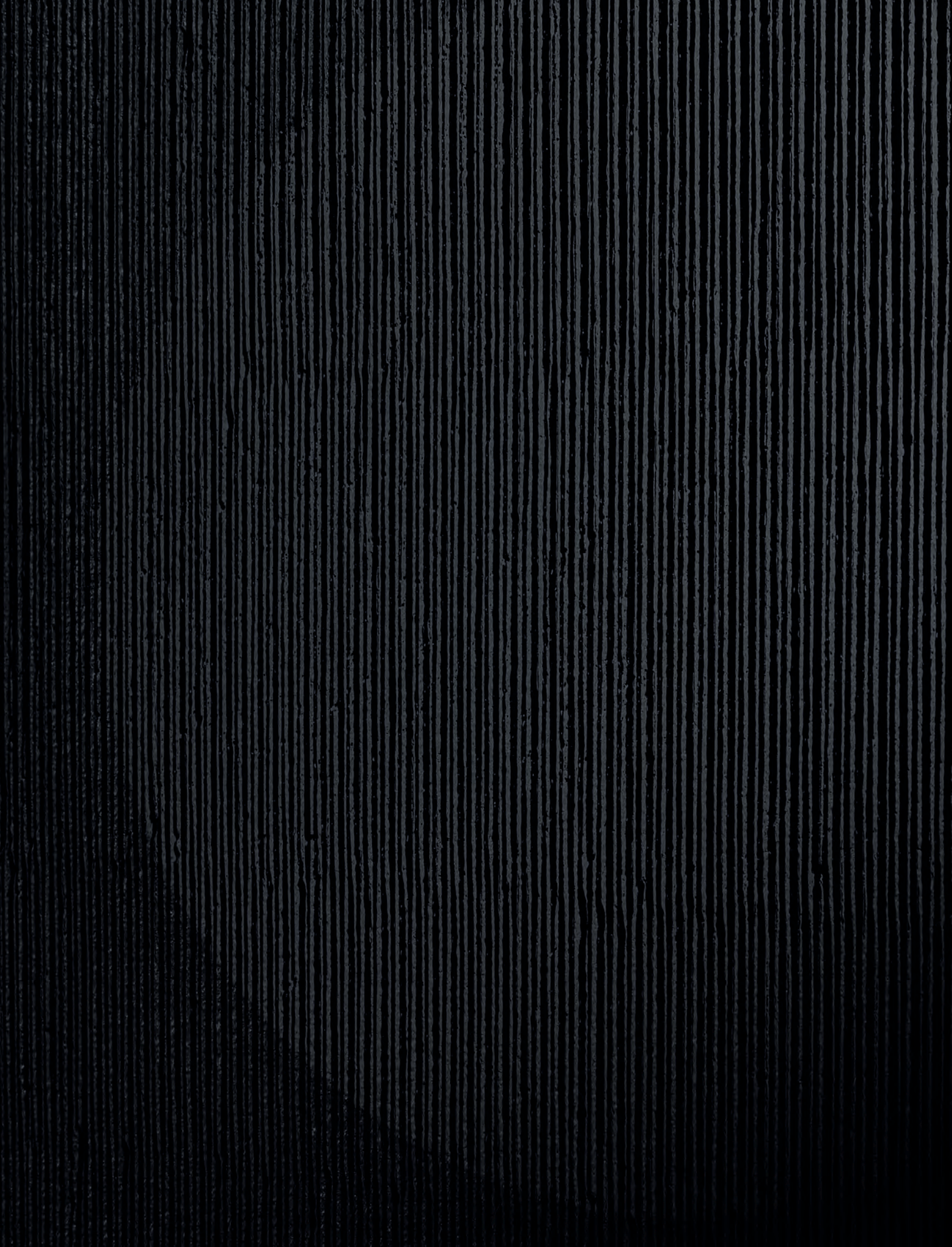


—
Série Noire, 2025, relief en polystyrène et pigments sur toile, signé au revers, 116 x 89 cm

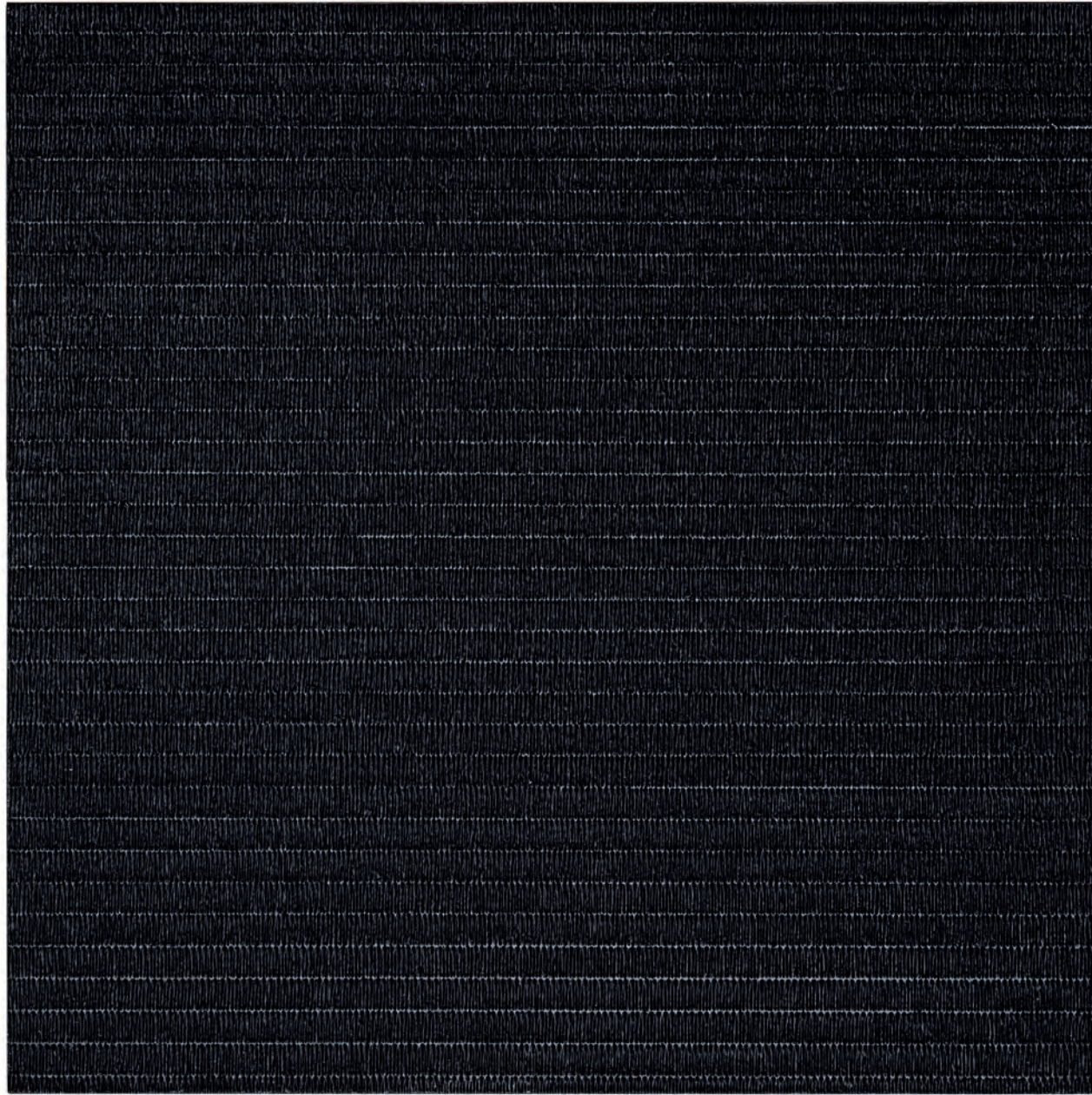


—
Série Noire, 2025, relief en polystyrène et pigments sur toile, signé au revers, 100 x 100 cm

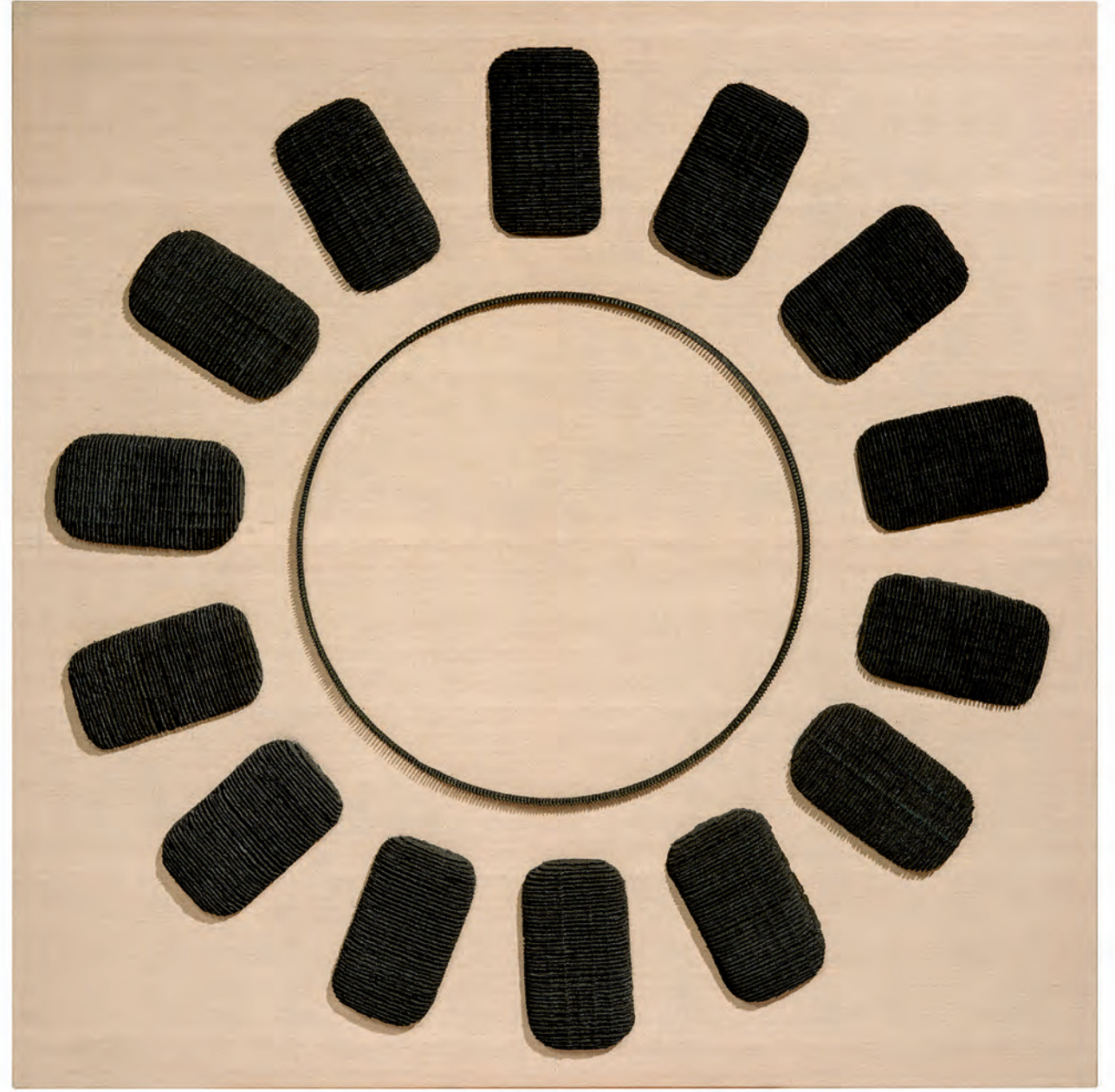




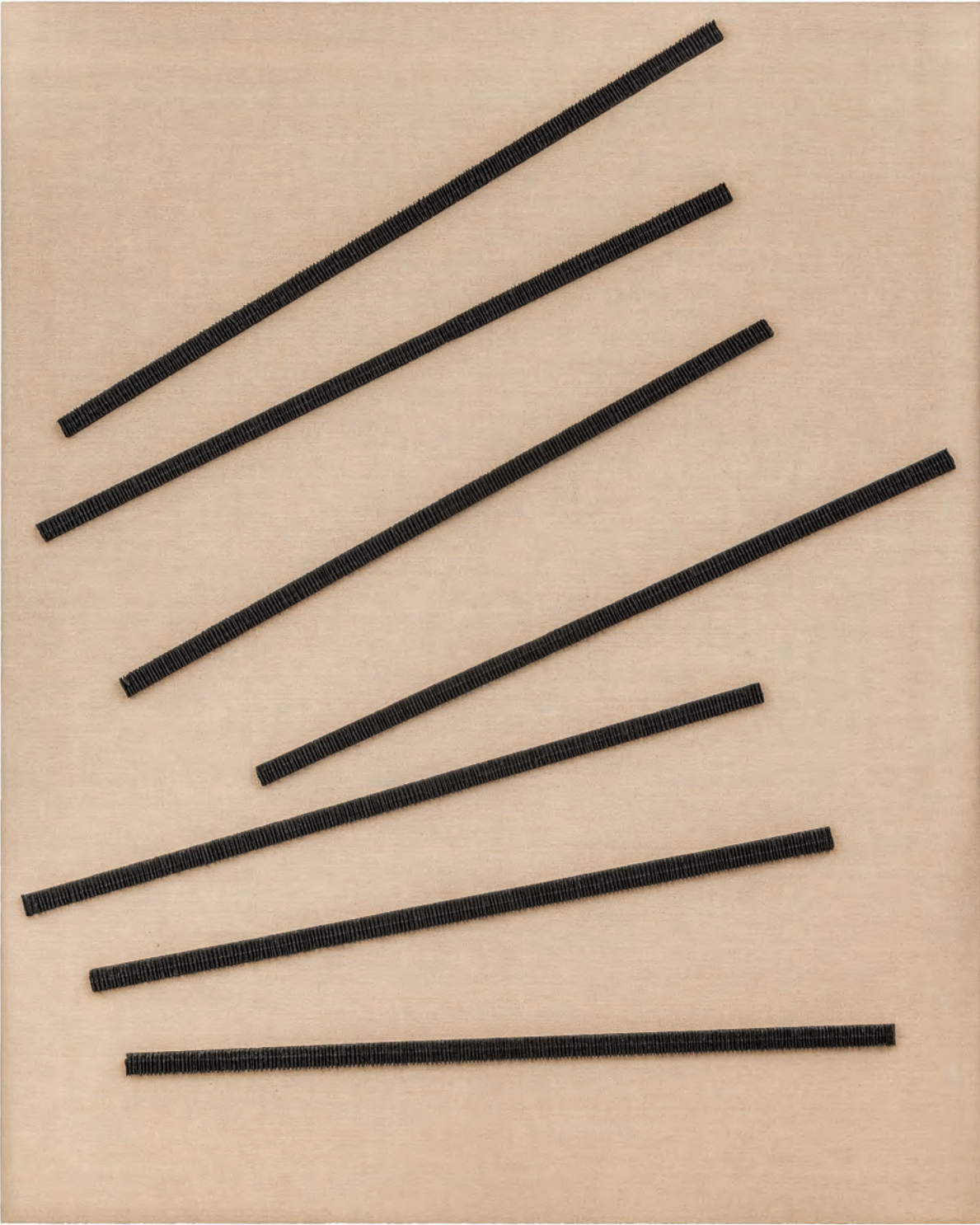
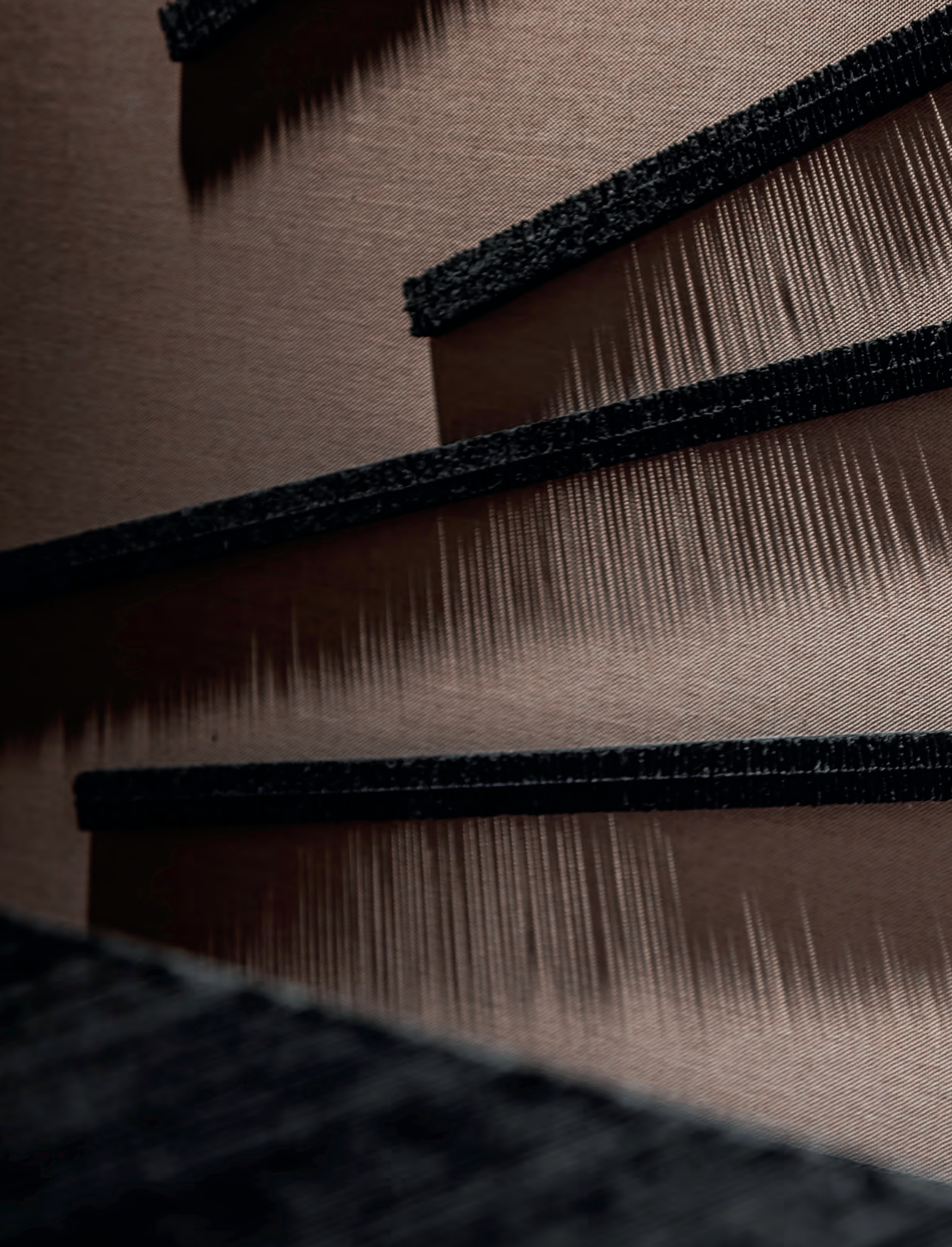
—
Série Noire, 2025, relief en polystyrène et pigments sur toile, signé au revers, 100 x 100 cm



—
Série Noire, 2025, relief en polystyrène et pigments sur toile, signé au revers, 100 x 100 cm



—
Silence, 2024, relief en polystyrène et pigments sur toile, signé au revers, 120 x 120 cm



—
Silence, 2025, relief en polystyrène et pigments sur toile, signé au revers, 162 x 130 cm

TEXT IN ENGLISH

SEUNGSOO BAEK,
THE JOURNEY OF AN
AWAKENED SCULPTOR

—
Arnaud Bertrand

—
AMICUS EST ALTER EGO

Far too often, artists coming from Asia are reduced to their nationality alone, as if it were impossible to appreciate their work other than through the prism of their country of origin. When Lee Ufan donated an important collection of *Minhwa* paintings to the Musée Guimet in 2001—dreamlike works from the Joseon period that he had patiently preserved out of concern for this little-known heritage—this gesture, however, had very little to do with his own practice as an artist, as the leading figure of the *Mono-ha* movement. This phenomenon of national assignment is by no means limited to contemporary Asian artists. Leonardo da Vinci, whom we almost exclusively associate with Italy, in fact ended his life in France, where he left a lasting mark on court art and humanist thought. Likewise, El Greco, born in Crete, trained in Venice and Rome before settling in Toledo, was long celebrated as a “Spanish” painter, erasing the Byzantine and Mediterranean dimensions of his art. To reduce an artist to a nation is to forget that art history has always been written in movement, in displacement, in multiple sources of inspiration.

Seungsoo Baek is first and foremost a sculptor, whose path from Busan to Paris, and whose multiple sources of inspiration, cannot be contained within any single prism—Korean or French, for that matter. To come as close as possible to understanding his state of mind—or rather his successive states of mind—which lead him from figurative modelling to the abstraction of colour and line, I had to undertake a personal journey of a similar kind. My relationship with contemporary art, particularly Korean, is for the most part limited to my role as curator of the Departments of Ancient China and Korea at the Musée National des Arts Asiatiques – Guimet. The works I am responsible for rarely belong to the present. But as an archaeologist, trained in the field between Central Asia and Korea, my work is to reconstruct every material performance of humankind, whatever the time, whatever the civilisation, without any criterion of beauty—an archaeologist, then, in the most scientific sense of the term.

It took only a first encounter for me to understand why the founders of Galerie Louis & Sack thought it worthwhile to bring us together, convinced that a kind of alchemy would occur. It was not in our professional roles that this would happen, but in a shared path, in a philosophy of existence. There was no more Korea, no more Guimet, no more barriers or borders: only two friends talking around an artistic universe, driven by the same desire to understand one another and to dialogue around works that are resolutely unique in the depth of mind of their creator.

—
BECOMING EMPTINESS

Freed from these “roles” that society imposes on us, it remained to shed a third, and of course the hardest: the ego—more precisely my own ego—which inevitably becomes an obstacle to understanding his works. But how to do that? How do you apprehend a work by simply appreciating it for what it is, or by accepting what it offers us? In Carl Jung’s *Psychology of the Transference*, the abandonment of the self passes through confrontation with what is repressed: a dissolution of the “social” ego to access the broader, indivisible being he calls the Self. A great reader of Eastern traditions, Jung wrote a preface in 1935 to the *Bardo Thödol* (the Tibetan Book of the Dead), which “[...] speaks not only of physical death, but of the death of the ego. What dies here is the attachment to the conscious ego so that the totality of being can emerge.”

In *Magic and Mystery in Tibet*, Alexandra David-Néel, who lived for a long time among Tibetan lamas, reminds us that this book is not a funerary text, but a guide for the living: it teaches us to “die before dying,” to dissolve illusory forms in order to recognise the light of consciousness. This reference is no coincidence. In the innermost sanctum of Seungsoo’s studio in the 15th arrondissement of Paris, on one of the shelves in his personal “library-world,” you will find the *Bardo Thödol* in its Korean version.

To understand existence, one must have the courage to absorb chaos, to become one again with creation, to start again from nothingness. “And if, for Emil Cioran, the ‘consciousness of death’ means seeing the world as the ‘monotony of a cemetery,’ for Seungsoo, detachment from the ‘self’ is the path to becoming an ‘awakened baby,’ who can see the world without judging it, innocent of all judgment, all education, protected from all social norms.” This approach, imbued with Buddhism, is omnipresent in the objects of knowledge that surround the artist, notably the Diamond Sūtra, or Perfection of Wisdom. A foundational text for the Chan school in China, Seon in Korea (선), and Zen in Japan, transmitted via Central Asia in the 4th century of our era and by far the most frequently copied text in the world, its central theme is “emptiness” and the dissolution of the ego: “He who sees that all forms are empty sees the Buddha.”

The detachment from any fixed identity played a decisive role in the development of calligraphy and statuary during Unified Silla and in the formation of a first political unification of the peninsula under Goryeo. This no doubt also explains the presence of a small gilt-bronze pensive *bodhisattva* on Seungsoo’s worktable, whose graceful features and faint smile—that of one who helps others break the cycle of reincarnations—become a source of hope.

What better path to detach oneself from form and desire than to spend over thirty years modelling life? This is the path that

Seungsoo chose in order to become what he is today, an “awakened baby,” a journey that lasted more than forty years and to whose genesis we must now return.

—
A MODELLER IN BUSAN

The apprenticeship begins in Busan, South Korea’s second-largest city, nestled between mountain and sea—a position highly favourable in Confucian geomancy, and described by artists as a “city of breath.” After ten years of drawing, and now in his early twenties, Seungsoo entered Kyungnam University of Fine Arts. There, choosing sculpture over painting, and under the attentive eye of his teacher, he focused on the human body. His models were many.

In working on Michelangelo’s *Pietà* (1498–1499, St. Peter’s Basilica, Rome), he explored the inner suffering of a peaceful Virgin Mary, suspended in silence, holding the body of Christ in her lap after the crucifixion. At that time, Seungsoo was interested in a universal form of expression that sculpture can fix in three dimensions: a pure plastic energy that he found in the work of Rodin, particularly in *The Kiss*. He sculpted Paolo, a character from Dante’s *Divine Comedy*, but it is in the dynamic posture of Francesca—arched, stretched between desire and pain—that the true dramatic intensity of the couple is expressed, with the announcement of imminent death in the embrace of her alter ego, Paolo. The twisted movement of the torso, the curve of the body, and the controlled imbalance recall Rodin’s sculpture directly, where form seems to spring from an inner surge.

From these inspirations, he seems to retain not so much raw sensuality as a way of inhabiting matter through the fragility of desire, inscribing in it the softness of a gesture, the curve of a breath; a tension accompanied by a deep fascination with the female body—at once a subject of study, mystery, and revelation. Like the Eve in Rodin’s *Gates of Hell* (to love is always to risk the precipice, is it not?), the female body is a territory of universal emotion, where life and death, voluptuousness and modesty meet. Seungsoo does not seek anatomical perfection, but that instant when the body becomes emotion.

To express this emotion, there is no other way than to feel it. Seungsoo’s empathy—which one senses from the very first meeting—is for him an essential condition of sensory accuracy. “I desire the desire of the other” (Lacan), a sentence that often resurfaced in our conversations about that period. The sensations of the other, yes, but those of Seungsoo are even stronger. Crying in front of a mirror to discover the effect of tears on the skin, the stigmata of pain; living with a broken heart; mourning an absent father—feeling pain is to become aware of existence, and therefore to accept being a part of it.

A portrait of the artist made by a friend reveals what he was then: a clay bust, short hair, muscled shoulders, and a single eye open onto the world (fig. 1). It reminds me of Zatoichi, the samurai born from Kan Shimozawa’s pen in 1948 and immortalised by Takeshi Kitano in 2003, who chooses to pass himself off as blind in order to fight and to see the world as it is, not as our eyes perceive it. Through him we find a central theme of Seon or Zen Buddhism: “Do not see forms in order to perceive essence.”

Very close to his university, at the heart of the city of Changwon, he showed his first works between 2002 and 2005. The first port in South Korea built from scratch after the Second World War, Changwon has become a major centre for contemporary sculptural art, birthplace of artists whose retrospectives were already being traced at that time. This is particularly true of Moon Shin (Moon Chin, 문신, 1922–1995), who in his exhibition Towards the Universe explored symmetry and balance in the universe by creating a central void. This series-concept was the fruit of a period of life in Paris in the 1960s, where he moved from figuration to abstraction.

In his own way, and without needing to draw direct connections, Seungsoo follows a similar path, leaving South Korea for Paris in 2006. This departure marks a new chapter, an inner quest for balance, and with it another way of relating to reality.

“THE HEADLESS MAN”: A STUDENT IN PARIS

The world’s eleventh-largest economy, South Korea in 2006 was no longer what it had been twenty years earlier, in the wake of political crises. A new Eldorado of business (160 French companies had set up there), well on its way toward the rise of a cultural wave that would sweep across all sectors of entertainment (film, gastronomy, fashion, music), and in the year marking the 120th anniversary of diplomatic relations with France, nearly 70,000 Koreans were learning French in Korea, and more than 6,000 Korean students were continuing their studies in France—among them, Seungsoo. In 2007, he enrolled in the Visual Arts bachelor’s programme at Paris 1 Panthéon-Sorbonne, at the Saint-Charles centre.

While working with modelling, an image from his years of training in South Korea returns to him: that of the *Venus of Willendorf* (fig. 2). Discovered in 1908 in Austria, barely eleven centimetres high, this sculpture dated to around 25,000 BCE is considered the earliest known representation of the human body. In those distant times, as Professor Jean-Paul Demoule—an archaeologist specialising in the ancient Near East—explained, before agriculture brought about a “devolution” of our species around 9000 BCE, forcing groupings, hierarchies, class struggles,

and vulnerability to nature, the Palaeolithic was a time of balance, of genuine evolution of humanity. “Let us return to nature: that is where all is good,” said Rousseau. Of the society in which this Venus was produced, we know nothing; it escapes any ethnic, social, or aesthetic projection. This effigy obeys no classical canon; it is abstract before abstraction, without face, without gaze, without coded posture—the universal form of woman, perhaps the first symbol of fertility.

Moreover, out of modern habit, following Greco-Latin tradition, we refer to this Palaeolithic effigy as a “Venus,” a name that comes directly from the embodiment of feminine beauty in ancient Mediterranean cults. Women with generous bellies and breasts did not only embody beauty: they were perceived as intermediaries of fertility, capable of transmitting life by their mere presence, simply through touch. The body is a passageway for life.

Seungsoo’s *L’Homme sans tête* (*The Headless Man*), a work presented at the end of his second year of undergraduate studies and later at the Association of Young Korean Artists in 2007, is the result of this study of a first invisible, of the archetype of life, located between the chest and the belly (fig. 3). Already in the 1990s, his works included series of three or six “breasts” in plaster. This centre of the body, between heart and belly, corresponds symbolically to what certain traditions, from Antiquity to the Renaissance, figured with the shape of the pine cone: a symbol of union between matter and spirit, between seed and light. Among the Assyrians, the cone blessed life; among the Greeks, it crowned the thyrsus of Dionysus, emblem of vital intoxication; in Descartes, the pineal gland—so named for its form—was considered the seat of the soul, the point of equilibrium where the body joins thought. In Buddhism, it is located in the third eye, between the other two.

In Seungsoo’s understanding, life comes through the effacement of visual projection, through rediscovering essence behind form. In this sense, we should understand *The Headless Man* as “Human,” without gender: a sculpture that might embody a return to the indivisible, when man and woman make one with the universe.

GUDMAR OLOVSON, A NEW MENTOR

But learning must go on; one must open up to other models, work the form, and unlearn the past. A second life begins under the sculptor Gudmar Olovson (1936–2017). The encounter is almost fortuitous, like bumping into a childhood friend at the other end of the world. One day, Seungsoo knocks at the door of a studio in the 15th arrondissement—the very one where he still works today—intrigued by the unfinished sculptures

slumbering under the awning. Too curious to just walk by, he rings. Gudmar welcomes him; he shows him his sketches. The next day, Olovson calls him back: Seungsoo begins working under his benevolent gaze. We are still in 2007, the very year when Gudmar, by then an accomplished artist, is honoured with a full retrospective at the Monnaie de Paris. It is worth recalling that he was commissioned by major political, religious, and royal figures—Pope John Paul II, the King of Sweden Carl XVI Gustaf, Charles de Gaulle, Georges Pompidou, Jacques Chirac—to produce their portraits.

This period ultimately marks for Seungsoo a return to figuration, as in his earliest studies in Korea. He explores the torsion of the body, the expression of emotion. We find a bust of a little girl, close to Camille Claudel’s Petite Châtelaine, which would inspire Gudmar’s The Little Mermaid—Gudmar himself being a passionate admirer of Rodin—a young girl whose eyes are already too open to the eternal mystery, a “grown-up child,” to borrow Rousseau’s words. But Gudmar offers him a decisive teaching: the fusion of abstraction and reality, of which he had become a master under Jean Carton and Paul Cornet upon his arrival in Paris in 1963. Olovson constantly fed on human passions and the beauty of nature, as evidenced by his Eve révoltée shown at the Grand Palais in 1973, and by his more than two hundred original sculptures, especially in bronze. Among them are Les Deux Arbres (The Two Trees), a symbol of love and unity—two bodies becoming one—one version of which was unveiled in 1994 on the little island in the lake of the Bois de Boulogne, where Parisian lovers row their boats (fig. 4).

Like a figure carved on the prow of a Viking ship, Olovson projects Seungsoo into a new dimension: that of occupying the space in which the work comes to life. *La Colombe* (*The Dove*), a symbol of peace, rises as a landmark for sailors in the Swedish archipelago of Bohuslän, on the property of actress Ingrid Bergman, a friend of the artist and icon of Hitchcock and Rossellini films. On the Côte d’Azur, *J’aime les nuages* (*I Love Clouds*) and *La Concorde* have stood proudly since 2015 along the seafront promenade in Cagnes-sur-Mer. This practice opens up a new dimension for Seungsoo, inspired in particular by the works of Antony Gormley—*Angel of the North* especially—another major figure who fascinates him. Like Gormley, he questions the position of human beings in relation to nature and the cosmos, seeking to make the space of art a site of becoming, where new behaviours, thoughts, and feelings can emerge.

Letting the viewer inhabit the work, become one with it, and lose themselves in it... This is the central point of an essential idea in Seungsoo’s thinking, a thought set in motion in that year of mourning, 2017.

A PSYCHOANALYSIS OF THE VOID

At the heart of Jeet Kune Do (截拳道), the central philosophy of Bruce Lee’s martial practice, imbued with Taoism, lies a key idea about what learning is. “Empty your mind. Be formless, shapeless, like water. You put water into a cup, it becomes the cup. You put water into a bottle, it becomes the bottle. Be water, my friend.” The practitioner, in combat as in art, spends the first half of life learning by heart, working on gesture, repeating, copying his models, listening to his master. Then, at the age of maturity, comes the time to unlearn: to forget acquired knowledge so that gesture may express itself, stripped of all conscious control.

For Seungsoo, this second phase of life began around forty: he says he felt the shift then. Everything that came before was only study and the pursuit of life’s desires—a necessary stage, in which, I believe, each of us can recognise ourselves.

The death of Gudmar at eighty-one in 2017 marks that turning point: “It was a tremendous shock. I asked myself: What have I done so far? What have I produced in the name of art? Where am I, and where am I going?” Nothing is the same anymore. Living as an orphan in his former master’s lair—with Gudmar’s clay bust still present today, like a silent observer—a third rebirth begins. Or, to borrow a Hindu concept, one must accept the destruction of the world by Shiva. It is the quest to return to the void, to the cry of the baby, to who we are before the formation of an ego, a character, a personality nourished by the society that shapes us, by the gaze of our parents, our friends, our loves, our children.

Neither man nor woman, neither girl nor boy, mourning demands that we exhale fullness, to become emptiness again. This return to the indivisible, to the one being, marks the centrality of Seungsoo’s self-psychoanalysis. In our conversations he mentions a fascination—and one we share, I must say—for two Chinese cosmogonic deities, Fuxi and Nüwa, respectively the first legendary sovereign of China and his younger sister; their upper bodies embrace while their tails intertwine below. Fuxi holds a square in his left hand, Nüwa a compass in her right—symbols of the reconstruction of the world after the flood—and they are represented from ancient China onward.

During the exhibition devoted to the Tang Empire at the Musée Guimet in 2024, of which I was co-curator, I presented a hemp painting from the Astana cemetery (Turfan, Xinjiang). We see these two deities there, fixed to the ceilings of burial chambers with wooden pegs, faces turned toward the ground; some were laid beside the deceased. In this way, the relatives expressed their wish that the soul ascend to the sky and that yin and yang nourish one another, ensuring the rebirth of the dead (fig. 5).

This leads us to a passage Seungsoo has quoted several times, from Thomas: “Jesus saw some little ones who were nursing. He said to his disciples: These little ones are like those who will enter the Kingdom. His disciples asked him: So it is only by being a child that one can enter the Kingdom? Jesus answered: When you make the two one, the inside like the outside, and the outside like the inside, the above like the below; when you make the male and the female into a single one, so that the male is no longer male and the female no longer female... then you will enter the Kingdom.” I am now convinced that this is the “kingdom” Seungsoo seeks to reach through matter, reconciling the silent harmony of everything around us: spirit and form, man and woman, visible and invisible, day and night, gallery and artist, curator and artist.

But with what matter? How to find the medium that will allow creation to come to grips with this question? No more clay, plaster, stone, or marble: he must find a simple, non-noble material, a material of no consequence.

—
POLYSTYRENE, A MEDIUM OF TRANSMISSION

Seungsoo explains: “At that moment, a memory came back to me: a few years earlier, in a provincial recycling centre, I had seen a truck loaded with enormous blocks of polystyrene. I had bought a piece, cut out a surface, then sharpened a soldering iron like a pencil to trace straight lines on it, vertical strokes, without any apparent meaning. Like in the early days in Korea, when I was simply learning to draw a line in a studio. From this gesture came my first non-figurative work, both drawing and sculpture.”

Polystyrene takes more than five centuries to become one with nature again. In other words, if polystyrene had existed in the time of François I, it would only now be disintegrating. This slowness in time would make it a precious material, almost a “masterpiece” in spite of itself—an heirloom from a distant era, inevitably ending up in a museum, under a display case, protected by soft light and accompanied by an overly solemn label to lend nobility to what was once perishable.

We throw polystyrene away because it serves only to protect and then to clutter. It lives only in between: between use and waste, between usefulness and disappearance. By choosing this “unimportant” material—or more precisely, one that “no longer serves”—Seungsoo sculpts the very impermanence of the contemporary, that fragility our civilisation rejects and that he, on the contrary, sanctifies. In polystyrene, emptiness can be expressed: not the emptiness of nothingness, but that of suspended time, of matter resisting its own disappearance.

Delacroix wrote that the greatness of painting lies in its discretion, and that it is up to each person to “take delight in the parts that attract admiration.” Like the master, Seungsoo repeats the gesture until the idea surfaces. He lets emptiness take the place of meaning, contemplates creation in its becoming, focuses on detail without premeditating the whole. By night light, or daylight, depending on his mood, the work slowly takes shape. Sometimes it rests, suspended in silence, waiting for its completion.

Between 2017 and 2025, over the years before and after the pandemic—a time of silence when nothing seemed to matter anymore, when calm plunged the studio into a universe of serenity, meditation, and acceptance of solitude—Seungsoo pursued his work to the sound of Bach, his face covered with a mask to protect himself from the fumes of soldering. The soldering iron replaces the chisel or brush; ink becomes fire. He begins with the Black Series: “I burned thin blocks, leaving nothing. The fire, in blackening them, filled and emptied them at the same time. Line after line, I burned my thoughts, my ego, to empty them out. Destruction became creation.”

A new path opens for him: an art freed from figuration, somewhere between drawing and sculpture. As Freud explains—according to whom the creative act stems from a work of sublimation—what society represses, the artist transforms. In Seungsoo’s gestures, this unconscious energy finds an outlet in the humblest of materials, where rejection turns into revelation.

And what better colour than black—the colour of all mixtures—to evoke the infinity of the subconscious? Like the inkblot of psychoanalytic tests, it invites projection, intimate interpretation. Each person sees what they carry within. In this burnt black, there is no more surface, no more image: only a space welcoming thought. The viewer becomes an actor, inhabited by their own inner light.

At this point, it is impossible not to think of Pierre Soulages, the master of black-become-light. In his work, as in Seungsoo’s, black is not absence but opening: it captures, absorbs, and returns light differently. Soulages spoke of “outrenoir,” that territory beyond the visible where matter ceases to be colour and becomes mental space. As he said, “[...] the work lives through the gaze that is brought to it. It is not limited to what it is, nor to the one who has produced it; it is also made by the one who looks at it.” Seungsoo prolongs this dialogue by burning the surface, letting fire blacken it until light emerges. He sculpts the depths that open between the lines carved by the soldering iron and burns the matter so that it consumes itself from within. Black becomes a passageway: destruction and revelation, erasure and emergence. In this incandescent darkness, the artist rediscovers the same tension between nothingness and form, between disappearance and presence.

—
A SHARED STATE OF SUSPENSION

To create a line is artificial, we might say—it is against nature. In the maps of ancient fortified sites in north-western China that I have continued drawing since my dissertation, the straight lines in the desert are the first signs of human occupation of the land. For nearly fifteen years I strove to identify the segments of the first imperial Great Wall, imagination sometimes overtaking reality in the hope of seeing what was not there. Then a map emerged, and with it the history of transhumance, of the construction of territory, of domination of the landscape, and thus the outline of a balanced social pattern.

For while the line is not natural, balance certainly is. Go too far left and you return to centre; reach for the stars and you will come back down to earth. All our lives, from morning to night, we arrange the harmony of things (aren’t cushions on a sofa more beautiful when they go in pairs? Don’t two works on a large white wall gain in grandeur when their alignments are perfect to the eye? And what can we say of the harmony of Chinese, Arabic, or Korean characters!). Even when Picasso cuts up the face, balance is still there, backed by the golden ratio—a principle dear to Seungsoo.

Rooted in Euclid, this rule (or golden section) is the establishment of proportion in things. The ratio, observed in the spirals of shells, in the structure of flowers, in the arrangement of galaxies, very early became the symbol of universal harmony: that in which nature and humanity are attuned. Leonardo da Vinci, in his *Vitruvian Man*, made it the symbol of an ordered world: right proportion as mirror of cosmic harmony. From this stems the beauty of the idealised Renaissance body, whose form modern artists—both in the West and in Asia—would deconstruct.

For Seungsoo, it is a spiritual proportion that goes beyond mere mathematical explanation, a harmony in human relationships. In one of his recent works, a circle appears only from a certain angle, in a particular light; it follows our gaze, which gives it form before it escapes again. He explains: “Imagine: when entering the exhibition, you see only black masses. I would like that to provoke a question mark, a suspension. A ‘I don’t know’: a state of emptiness. Then, as you come closer to the works, you discover that these black masses are made up of layers of burnt lines, accumulated. Then you can physically feel emptiness and fullness.”

Each sculpted painting is an experience, an almost quantum dialogue between two minds: his, and that of his viewer. But to find, within the matrix of polystyrene, the meaning you are searching for, you will need, dear conscious observers, to “step through the door” into the void. It is precisely now—when we give so little time to the emptiness of our minds, constantly hijacked by present desires—that this exercise is a medicine for the spirit. Among these lines, who knows, you may perhaps find your mirror.

—
EPILOGUE

In Yasmina Reza’s play *Art*, the first scene opens with Marc reacting to the fact that his friend Serge, passionate about abstract art, has decided to pay a fortune for a painting—white on white, with faint white stripes—by Antrios.

“You didn’t pay 200,000 francs for that piece of crap?!” Marc exclaims, unable to comprehend how his friend can be so far from his way of thinking. An hour and a half later, after arguments and tensions around possession, knowledge, and friendship, the fabric of a life as we like it—comfortable, reassuring—has split apart.

The stage lights dim; Marc, alone, now awakened, sees: “Under the white clouds, the snow is falling. You see neither the white clouds nor the snow. Nor the cold and the white brilliance of the ground. A man alone, on skis, is gliding. The snow is falling. Falling until the man disappears and regains his opacity. My friend Serge, who has been my friend for a long time, bought a painting. It is a canvas about one metre sixty by one metre twenty. It represents a man who crosses a space and disappears.”

BIOGRAPHIE

Le Dr Arnaud BERTRAND est Conservateur des collections Coréennes et Chinoises anciennes au Musée national des arts asiatiques – Guimet à Paris, depuis septembre 2023. Il a été co-commissaire des expositions *“Gold Ming : les splendeurs et beautés de la Chine impériale, XIV^e – XVII^e siècle”* et *“Chine des Tang : une dynastie cosmopolite, VII^e – X^e siècle”* en 2024. Il est titulaire d’un doctorat en histoire et sinologie de l’École Pratique des Hautes Études (EPHE).

Archéologue et sinologue, Arnaud Bertrand est également membre interne de l’équipe “Archéologie de l’Asie centrale” du laboratoire Archéologies et Sciences de l’Antiquité (ArScAn), et membre du Centre de Recherches sur l’Extrême-Orient de Paris-Sorbonne (CREOPS). Il enseigne à l’Institut Catholique de Paris depuis 2018 et à l’École du Louvre, depuis 2024. Le Dr Bertrand a participé à des missions archéologiques françaises en Ouzbékistan, puis en Chine avec l’Académie de Dunhuang, où il a travaillé de nombreuses années sur l’histoire des fortifications anciennes. Il a été directeur exécutif de l’Association française des Amis de l’Orient (2014–2023), puis responsable de la programmation culturelle du Printemps Asiatique (2022–2024).

En 2026, dans le cadre de l’année consacrée à la célébration des 140 ans des relations diplomatiques Franco-Coréenne, il prépare deux expositions consacrées à la Corée des périodes anciennes et prémoderne.

BIOGRAPHY

Dr Arnaud BERTRAND is Curator of the Korean and Early Chinese Collections at the Musée national des arts asiatiques – Guimet in Paris since September 2023. He was the co-curator of the exhibitions *“Ming Gold: Splendours and Beauties of Imperial China, 14th–17th Century”* and *“China of the Tang Dynasty: A Cosmopolitan Empire, 7th–10th Century”* in 2024. He holds a PhD in History and Sinology from the École Pratique des Hautes Études (EPHE).

Archaeologist and sinologist, Arnaud Bertrand is also an internal member of the “Central Asian Archaeology” team within the Archéologies et Sciences de l’Antiquité (ArScAn) research unit, and a member of the Centre de Recherches sur l’Extrême-Orient de Paris-Sorbonne (CREOPS). He has been teaching at the Institut Catholique de Paris since 2018 and at the École du Louvre since 2024. Dr Bertrand has participated in French archaeological missions in Uzbekistan, and later in China with the Dunhuang Academy, where he worked for many years on the history of ancient fortifications. He served as Executive Director of the Association française des Amis de l’Orient (2014–2023), and subsequently as Head of Cultural Programming for Printemps Asiatique (2022–2024).

In 2026, as part of the year marking the 140th anniversary of Franco-Korean diplomatic relations, he is preparing two exhibitions devoted to Korea from the ancient and premodern periods.

REMERCIEMENTS :

Nous tenons à exprimer toute notre gratitude à Seungsoo pour sa confiance, grâce à qui notre métier de galeriste prend tout son sens, ainsi qu’à Arnaud pour cette première collaboration marquante avec un artiste contemporain.

Un grand merci également à Nick pour son regard attentif et professionnel, et à Hyun Soo pour la superbe mise en page de ce premier ouvrage dédié à l’univers artistique de Seungsoo Baek.

ACKNOWLEDGEMENTS :

We would like to express our deepest gratitude to Seungsoo for his trust, through which our work as gallerists takes on its full meaning, and to Arnaud for this remarkable first collaboration with a contemporary artist.

Our warm thanks also go to Nick for his attentive and professional eye, and to Hyun Soo for the superb layout of this first publication dedicated to the artistic universe of Seungsoo Baek.





—
GALERIE LOUIS & SACK

Fondée en 2020 par Rebecca Sack et Aude Louis Carvès, la Galerie Louis & Sack se spécialise autour de deux axes majeurs : les artistes japonais de la Nouvelle École de Paris (1950–1975) et l’art coréen contemporain du XXI^e siècle, avec un intérêt particulier pour la peinture et la céramique.

Située à Saint-Germain-des-Prés, au cœur de l’historique cour de Rohan à Paris, la galerie présente régulièrement des accrochages dédiés à ses artistes. Elle participe également à des foires internationales et collabore de manière continue avec des musées, renforçant la visibilité et la reconnaissance de ses artistes.

La Galerie Louis & Sack expose à Asia Now, FAB Paris, Salon du Dessin, Art Genève, Art Paris et TEFAF Maastricht, affirmant sa volonté de faire dialoguer les pratiques historiques et contemporaines.

—
GALERIE LOUIS & SACK

Founded in 2020 by Rebecca Sack and Aude Louis Carvès, Galerie Louis & Sack focuses on two main areas: Japanese artists of the Nouvelle École de Paris (1950–1975) and contemporary Korean art of the 21st century, with a particular interest in painting and ceramics.

Located in Saint-Germain-des-Prés, in the historic Cour de Rohan in Paris, the gallery regularly presents exhibitions dedicated to its artists. It also participates in international art fairs and collaborates closely with museums, strengthening the visibility and recognition of the artists it represents.

Galerie Louis & Sack exhibits at Asia Now, FAB Paris, the Salon du Dessin, Art Genève, Art Paris, and TEFAF Maastricht, reaffirming its commitment to creating a dialogue between historical and contemporary practices.



La parution de cet ouvrage s’inscrit dans le programme de célébration du 140^e anniversaire des relations diplomatiques France Corée en 2026.

—

The publication of this book is part of the program celebrating the 140th anniversary of diplomatic relations between France and Korea in 2026.

Coordination éditoriale : Aude Louis Carvès et Rébecca Sack
Graphisme : Hyun Soo Lee Fouque
Photographie : Nick Verhaeghe
Impression : PBtisk, République Tchèque, 2025

© ALL RIGHTS RESERVED 2025 LOUIS & SACK

LOUIS & SACK