

VILLA ARSON NICE

17/04 – 13/06 2004

À L'EST DU SUD DE L'OUEST / À L'OUEST DU SUD DE L'EST

DOSSIER DE PRESSE

VILLA ARSON NICE

20 avenue Stephen Liégeois F-06105 Nice cedex 2 www.villa-arson.org

phone 04 92 07 73 73 fax 04 93 84 41 55

opening hours : 2 pm to 6 pm, closed on tuesdays and may 1st

Ministère de la Culture et de la Communication

Jean-Claude Chedal, directeur général

Laurence Gateau, directrice du Centre national d'art contemporain et commissaire des expositions

Maxime Matray, attaché d'édition

Patrick Aubouin, régisseur

Eric Grandbarbe, assistant régisseur

Anne Ginesy, secrétaire

Christelle Alin et Alexia Nicolaidis, service des publics

Jean-Guy Cuomo, enseignant chargé de mission

Camille Courtinat, attachée de presse 06 64 53 68 52



Dans le cadre des *Années croisées France Chine 2004/2005*, deux centres d'art du sud de la France s'associent pour une exposition en deux parties se déroulant et s'enchaînant du **17 avril au 13 juin à la Villa Arson (Nice)** et du **18 juin au 12 septembre au Crac (Sète)**.

Vernissage le vendredi 16 avril 2004 à partir de 18 h.

Toute forme d'échange impliquant mouvement et partage, Laurence Gateau (Nice) et Noëlle Tissier (Sète) ont souhaité mêler à leur réflexion Hou Hanru, critique d'art et commissaire indépendant.

Hou Hanru est né en Chine, il vit et travaille à Paris depuis 1990. Il a organisé de nombreuses expositions internationales, notamment : *Zone of Urgency* (50^e biennale de Venise, 2003), la biennale de Gwangju (Corée du sud, 2002), la biennale de Shanghai (Chine, 2000), *Living In Time* (Berlin, 2001), *Paris pour escale* (Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2001).

Complexe et varié, l'art contemporain chinois est sans doute l'un des plus énergiques de la scène actuelle. Plusieurs générations d'artistes, de régions différentes, influencés par des traditions culturelles, historiques, géographiques, sociales et économiques diverses mais issus dans une certaine mesure d'un passé commun, participent de cette réalité neuve. Dans la turbulence d'un pays en pleine mutation et afin de réagir aux changements de situation, les artistes produisent énormément et dans tous les domaines. La recherche de nouvelles libertés individuelles et le refus d'être perçus comme les représentants d'une culture nationale constituent une prise de position et une stratégie communes aux acteurs de la scène contemporaine chinoise.

L'internationalisation compose un des aspects les plus caractéristiques de leur langage artistique et de leurs positions individuelles. Beaucoup d'artistes ont émigré, les autres sont souvent de grands voyageurs. Ces expériences constituent une ressource unique et enrichissante pour de nombreux artistes chinois et jouent un rôle déterminant dans la construction d'un monde de l'art résolument global, influençant jusqu'au remodelage des sociétés occidentales. Il est également remarquable de constater combien la situation à l'intérieur de la Chine progresse de façon encourageante vers une plus grande ouverture. De nombreuses manifestations (biennale de Shanghai, exposition internationale d'art public de Shenzhen, triennale de Guangzhou, etc.) font désormais partie des événements internationaux. Ce processus d'ouverture conduit les artistes à confronter leurs œuvres au monde, à la géopolitique, aux réalités de la globalisation et aux problèmes qu'elle engendre.

L'art contemporain chinois entre dans une période de réorientation. Cette réorientation ne suit plus ni mouvement ni tendance générale, elle produit plutôt une complexité multidirectionnelle qui tend à s'intégrer au monde, générant de nouveaux univers, chaotiques en apparence, actifs, touffus, mais d'un individualisme irréductible et toujours en prise directe avec un contexte précis. Les artistes y évoluent vite et spontanément, comme des forces rebelles.

Le titre de l'exposition présentée à Nice et à Sète, **À l'est du sud de l'Ouest / À l'ouest du sud de l'Est** reflète ce kaléidoscope qu'est l'art chinois actuel. Une partie des artistes choisis vit en Chine, l'autre partie est issue de la diaspora chinoise en France et en Europe. Par-delà les questions de frontières et de nationalités, ces choix montrent comment la culture chinoise se confronte aux problèmes du monde d'aujourd'hui tout en essayant d'échapper aux déterminations de ses propres limites (historiques, géographiques, etc.) et aux stéréotypes.

À l'est du sud de l'Ouest / À l'ouest du sud de l'Est, sous l'énoncé d'orientation géographique absurde, est une exposition qui échappe à toute thématique et cherche plutôt à pointer des explorations libres et individuelles d'un planisphère en pleine mutation.

De mars à juin, la Villa Arson va accueillir en résidence, grâce au soutien du Conseil général des Alpes-Maritimes, quatre artistes chinois : Xu Tan, Fu Jie, Yan Lei et Wang Jianwei. Ces 3 derniers ont étudié à la China Academy of Fine Arts de Hangzhou dans la province de Zhejiang, jumelée avec le Département des Alpes-Maritimes. Huang Yong Ping, Shen Yuan, Ni Haifeng, Yang Fudong, Yang Zhenzhong, Kan Xuan, Chen Zaiyan, Lu Chunsheng sont également anciens étudiants de cette académie.

Artistes présentés :

Cao Fei (Canton), **Chen Schaoxiong** (Canton), **Chen Wenbo** (Beijing), **Fu Jie** (Beijing/Hong Kong), **H.H.Lim** (Rome), **Huang Yong Ping** (Paris), **Kan Xuan** (Shanghai), **Liang Yue** (Shanghai), **Lu Chunsheng** (Shanghai), **Ni Haifeng** (Amsterdam), **Shen Yuan** (Paris), **Wang Du** (Paris), **Wang Jianwei** (Beijing), **Xu Tan** (Canton), **Xu Zhen** (Shanghai), **Yan Lei** (Beijing/Hong Kong), **Yan Pei Ming** (Dijon), **Yang Fudong** (Shanghai), **Yang Jiechang** (Paris), **Yang Zhenzhong** (Shanghai), **Yangjiang group** : **Zheng Guogu**, **Chen Zaiyan**, **Sha Yeya**, **Sun Qing Lin** (Yangjiang, Guangdong), **Zhuang Hui** (Beijing), **Zhu Jia** (Beijing)

Cette exposition est réalisée avec le soutien de la Délégation aux arts plastiques, de la Drac Paca (ministère de la Culture et de la Communication), du Conseil général des Alpes-Maritimes, du Conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, de la ville de Nice et des *Années France Chine*.

As part of the Années croisées France Chine 2004/2005, two art centres in the south of France are joining forces to put on a two-part exhibition, first from 17 April to 3 June at the Villa Arson (Nice), and then from 18 June to 12 September at the CRAC (Centre régional d'art contemporain, Sète).

Opening: Friday 16 april 2004, at 6 pm

As any form of exchange involves movement and sharing, Laurence Gateau and Noëlle Tissier have wished Hou Hanru, art critic and freelance curator, to be associated with their thinking.

Hou Hanru was born in China, but has lived and worked in Paris since 1990. He has put on many international exhibitions, including in particular: Zone of Urgency (50th Venice Biennale, 2003), the Gwangju Biennial (South Korea, 2002), the Shanghai Biennial (China, 2000), Living in Time (Berlin, 2000), and Paris pour escale (City of Paris Museum of Modern Art, 2001).

Chinese contemporary art is complex and varied, and probably one of the most energetic of current art scenes. Several generations of artists, from different regions, influenced by diverse cultural, historical, geographical, social and economic traditions, but to some extent stemming from a common past, are part and parcel of this new reality. Amid the upheavals of a country in the thick of change, today's artists are extremely productive, in every field, not least in reaction to situational changes. The quest for new kinds of individual freedom, and a refusal to be perceived as representatives of a national culture, together represent a stance and a strategy shared by those involved in the contemporary Chinese scene.

Internationalization is one of the most typical aspects of their artistic language and their individual positions. Many artists have emigrated, while others are often avid travellers. These experiences are a unique and enriching resource for many Chinese artists, and play a decisive part in the construction of a determinedly global art world, with influences extending as far as the remodelling of western societies. It is also noteworthy that the situation within China itself is advancing in an encouraging way towards greater openness. Many events (Shanghai Biennial, Shenzhen international exhibition of public art, Guangzhou Triennial, etc.) are now listed among major international shows. This process of opening-up is prompting artists to pit their works against the world, geopolitics, the realities of globalization, and the problems it is giving rise to.

Chinese contemporary art is entering a period of reorientation. This reorientation no longer abides by any movement or general trend; rather, it produces a multi-directional complexity which is tending to become incorporated in the world, generating new and apparently chaotic worlds which are active and dense, but marked by a relentless individualism, and invariably in direct contact with a precise context. Here, artists are evolving fast and spontaneously, like so many rebel forces.

*The title of the show being held in Nice and Sète, **À l'est du sud de l'Ouest / À l'ouest du sud de l'Est** (West of the South of the East / East of the South of the West) reflects the kaleidoscope represented by present-day Chinese art. Some of the artists chosen live in China, others hail from the Chinese diaspora in France and Europe. Over and above issues involving borders and nationalities, these choices show how Chinese culture is tackling the problems of today's world, while trying to sidestep the determining factors of its own limits (historical, geographical, etc.) and stereotypes.*

*In the form of a statement of absurd geographical orientation, **À l'est du sud de l'Ouest / À l'ouest du sud de l'Est** is an exhibition which avoids all themes and tries, rather, to focus on free and individual explorations in a planisphere going through far-reaching changes.*

From March to June, the Villa Arson will play host to four Chinese artists-in-residence, thanks to the support of the General Council of Alpes-Maritimes: Xu Tan, Fu Jie, Yan Lei and Wang Jianwei. The last three studied at the China Academy of Fine Arts in Hangzhou in Zhejiang province, twinned with the département of Alpes-Maritimes. Huang Yong Ping, Shen Yuan, Ni Haifeng, Yang Fudong, Yang Zhenzhong, Kan Xuan, Chen Zaiyan and Lu Chunsheng are also former students of this academy.

HUANG YONGPING

Texte extrait du catalogue Paris-Pékin, Paris, Edition Chinese Century, 2002

L'art de Huang Yongping doit avant tout être perçu comme un mouvement de résistance culturelle au discours du pouvoir en place, notamment les institutions. Figure de proue de l'avant-garde chinoise des années 80, Huang Yongping a élaboré un système de pensée et de langage radical qui conteste le pouvoir dominant et formule des alternatives. Son œuvre, qui mêle tradition dadaïste, théories déconstructivistes et philosophie chinoise traditionnelle, a introduit l'avant-garde et la pensée occidentales en Chine, met en exergue la tradition brimée par des années de régime maoïste et crée une stratégie de subversion de la tyrannie de l'ordre établi et de "l'art officiel" chinois. Aujourd'hui, il travaille et vit en Occident où il s'oppose à "l'eurocentrisme" en vogue dans le discours global dominant. Afin d'accentuer le côté "contre-pouvoir" de sa critique, il recourt de plus en plus à la culture chinoise, peu familière aux intellectuels occidentaux. Simultanément, les diverses théories déconstructivistes et post-colonialistes continuent de nourrir son inspiration et le posent en contre-pouvoir critique de l'ordre établi de la culture contemporaine.

La notion de mutation alimente l'art et la réflexion de Huang Yongping. Principe de base de la Weltanschauung chinoise, ce concept est gravé dans la littérature philosophique et la culture chinoises, notamment dans le *I Ching* ou *Livre des transformations*. Il postule que le monde est en perpétuelle évolution, dans un processus dynamique de transformation multidirectionnel. La réalité est changement, tension constamment rétablie entre le Yin et le Yang, la nécessité et le hasard, l'ordre et le chaos. Alors que, depuis la Renaissance et le Siècle des lumières, la conception occidentale moderne a insisté sur le rationalisme du monde, l'accent porté actuellement sur le mouvement "irrationnel"; les mutations, le hasard, voire le chaos (ce qui constitue une vision plus complète du monde) peut constituer une stratégie efficace pour contrer les idéologies redondantes du modernisme et de "l'eurocentrisme". Huang Yongping l'a parfaitement compris. Installé en Occident depuis 1989, il y a introduit des systèmes métaphysiques et pratiques tels que la divination et la géomancie chinoises, afin de contrebalancer les systèmes rationalistes, scientifiques et technocratiques de l'idéologie et de la connaissance occidentales.

"...Mon intention était d'élargir l'espace culturel centenaire et les restrictions auxquelles il a toujours été soumis. Je voulais grâce à cette insertion, à la fois dépasser les frontières de l'espace imposé et créer une brèche dans le cloisonnement des cultures. Mon but ultime étant de repenser les frontières culturelles et formelles du "pavillon national" modèle de la Biennale de Venise."

Biographie

Huang Yong Ping was born in 1954 in Xiamen, Fujian province, China
He lives in Paris since 1989. France

Selected solo exhibitions

2002

Om Mani Padme Hum, Barbara Gladstone Gallery, New York

2000

Taigong fishing, Willing to Bite the Bait, Jack Tilton Gallery, New York, USA

1999

Crane's legs, Deer's tracks, Project Gallery at CCA Kitakyushu, Japan

1997

Huang Yong-Ping, Jack Tilton Gallery, New York, USA

Huang Yong-Ping, De Appel, Amsterdam, Holland

Da Xian-The Doomsday, Art & Public, Genève, Switzerland

Péril de mouton, Fondation Cartier pour l'Art contemporain, Paris, France

Selected group exhibitions

2003

Alors, la Chine ?, Centre Georges Pompidou, Paris, France

2002

Paris-Pékin, Espace Cardin, Paris, France

Biennial Sao Paulo, Brésil

2001

Huang Yong Ping & Shen Yuan, Centre d'Art Contemporain, Quebec, Canada

Internationa Triennial of Contemporary Art Yokohama 2001, Yokohama, Japan

Re-Configuration : Work on Paper, The Courtyard Gallery, Beijing

2000

Paris pour escale, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France

Biennial Shanghai, Shanghai, China

Voilà, le monde dans la tête, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France

La beauté, Le Palais des Papes, Avignon, France

1999

Kunstwelten im Dialog, Museum Ludwig, Köln, Germany

Passage : New French Art, Setagaya Art Museum, Tokyo, Japan

The 48th Venice Biennale, Jean-Pierre Bertrand et Huang Yong Ping, French Pavillon, Venice

1998

Gare de l'Est, Casino Luxembourg Forum d'art contemporain. Luxembourg

Inside out: New chinese Art, PSI and Asia Society Galleries, New York, USA

Hugo Boss Prize 1998, The Guggenheim Museum Soho, New York, USA

1997

Cities on the move, Secession, Wien, Austria

Johannesburg Biennale 97, Johannesburg, South Africa

97 Kwangju Biennale, Kwangju, Korea

SHEN YUAN

Shen Yuan, la beauté en exil.

Texte de Claire Staebler. www.misschina.fr

Sculptures, installations monumentales in-situ, esquisses préparatoires... Pour chacun de ses projets, Shen Yuan prend comme point d'ancrage les traditions et cultures locales de la ville et du lieu d'exposition. Artiste d'origine chinoise, installée en France depuis le début des années 90, Shen Yuan n'a cessé d'explorer sa relation aux cultures occidentales, sa place en tant que femme mais aussi en tant qu'artiste dans ce contexte étranger. C'est dans ce sens qu'elle développe depuis une quinzaine d'années une réflexion artistique dont la colonne vertébrale s'articule autour de l'idée du voyage, du langage, de la mémoire et de l'oubli. Chez Shen Yuan, l'utilisation des matériaux éphémères et périssables met à chaque fois en péril la fragilité de l'œuvre. Une fragilité en contraste avec la forme monumentale des installations qui puisent leurs ressources dans la mémoire, comme expérience manifeste des émotions intimes. Shen Yuan mise sur la charge narrative d'une figuration qui appartient à la mémoire collective. Lorsqu'en 2001 l'artiste participe à l'exposition *Paris pour escale*, au Musée d'art Moderne de la ville de Paris, elle recrée entièrement un toit de maison traditionnelle chinoise à l'échelle 1, dans le style de la province de Fujian. On devine une petite cour intérieure image de la vie collective de la ferme en milieu rural. Poussant le réalisme, l'artiste va jusqu'à ajouter les bruits domestiques de la ferme et faire sécher des aliments sur le toit. Autant de souvenirs des gestes quotidiens qu'elle restitue fidèlement.

Cette mémoire, pivot de la démarche de Shen Yuan, apparaît sous le signe de la mémoire "involontaire" proustienne, faisant référence à des souvenirs furtifs qui resurgissent du plus profond de l'enfance, c'est pourquoi ses œuvres sont souvent intrinsèquement associées à des lieux de mémoire et permettent de lutter contre l'oubli inconscient de sa propre culture. On pourrait percevoir l'installation *Feel just like a fish in the water*, exposée à Bristol en 2001, comme la synthèse des différents éléments qui composent le travail de Shen Yuan. À cette occasion, elle a recouvert entièrement l'espace de la galerie de sel fin. Tandis qu'une arrête de poisson, réalisée en verre bleu de Bristol, est posée sur la mer de sel, des poissons vivants nagent dans une petite barque venue s'échouer dans un coin. Assemblage improbable de cultures, d'images, de matière vivante et organique, créant un paysage apocalyptique et nostalgique, la fusion des éléments, très présente dans la culture asiatique est à l'œuvre dans le travail de Shen Yuan.

Le voyage et l'évasion tissent la toile de fond de plusieurs de ses installations. Ainsi *The Dinosaur Egg* est-il composé d'une carte de Chine en chocolat posée au sol, peuplée d'une trentaine de petites figurines dans le style *Kinder surprise*, représentant les différents métiers artisanaux et typiquement chinois. Ces figurines en mouvement font mine de quitter le continent, de sortir des limites de la carte, tout comme Shen Yuan et beaucoup d'autres artistes ont été contraints à l'exil. Malgré le côté "enfantin" de l'installation, le caractère tragique de l'événement n'échappe pas au spectateur.

La question de l'exclusion due à la difficulté de parler une langue est souvent évoquée dans ses installations. La langue, organe sensible servant à différentes fonctions vitales, est particulièrement présente. Shen Yuan s'y attaque à plusieurs reprises, "maltraitant" cette partie du corps, comme pour signifier son propre barrage de la langue ou des langues occidentales. Pour *Diverged Tongue*, l'artiste a installé une langue fourchue gonflable géante, accrochée au mur, elle se gonfle et se dégonfle toutes les cinq minutes, tel un serpent déroulant sa langue menaçante.

Avec *Perdre sa salive*, des langues en glace sont fixées sur les murs de la galerie et fondent peu à peu pour laisser apparaître des lames de couteaux. Double jeu métaphorique d'apparition et de disparition, à la fois physique et spirituelle, la langue devient ici les objets de tous les fantasmes ludiques ou plus offensifs. Le rapport au corps prend une place fondamentale dans le travail de Shen Yuan que ce soit au sens propre ou figuré.

Pour l'exposition *Parisiennes* à Londres en 1997, Shen Yuan explore un autre code, plus spécifiquement féminin, la chevelure. En éventrant des vieux fauteuils dans le dos, elle utilise leur rembourrage pour tresser des nattes épaisses et solides qui viennent se déployer jusqu'au sol. La chevelure en référence aux poètes (Baudelaire) ou aux peintres symbolistes qui l'ont célébrée comme hymne à la féminité et à la beauté, révèle l'esprit surréaliste très présent chez Shen Yuan et cette façon de transformer le matériau en méditation poétique dans des mises en scènes aussi éphémères et inattendues que monumentales.

Pour *Beauty Room*, Shen Yuan profite une fois de plus du contexte, un salon de thé et de beauté, pour faire émerger un projet en réaction directe avec l'espace. Comment "démocratiser" un salon de thé et de beauté alors que tout le monde en Chine boit du thé dans la rue? C'est dans ce cadre que l'artiste transforme le salon de thé en rue et la rue en salon de thé le temps du vernissage. Inversion des fonctions, brouillages des codes et des identités, une fois de plus Shen Yuan détourne avec malice son hôte et les futurs clients de leurs habitudes. Des photos montrant certains coins populaires de la capitale, avec son lot de sans abris et d'exclus, viennent compléter l'accumulation de déchets et d'objets au sol de la galerie. Le visiteur est soudain immergé dans l'atmosphère visuelle urbaine et sauvage d'un espace habituellement intime et privé. La tranquillité est brisée et projetée le public au cœur de son environnement quotidien. À la différence que si la violence devient souvent invisible dans la ville, elle reprend toute son importance dès lors qu'elle est délocalisée. En transformant *Beauty Room* en espace public, Shen Yuan remet en question l'idée même de salon de beauté comme celle d'un lieu privilégié et réservé à une certaine catégorie de personne.

La beauté n'est-elle pas dans le chaos de la cité? Doit-elle être artificielle ou naturelle? Est-elle réservée à ceux qui détiennent pouvoir et richesse ou à la portée de tous? Shen Yuan mène ici un nouveau combat contre une autre forme d'exclusion.

Biographie

Shen Yuan est née en 1959 à Xiyou (Chine)
Elle vit à Paris depuis 1990

Solo Exhibitions

2000

Sous la terre, il y a le ciel, Projectroom, Kunsthalle, Bern, Switzerland

1999

Diverged Tongue, Project Gallery, Centre of contemporary Art, Kitakyushu, Japan

Selected Group Exhibitions

2000

Paris pour escale, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France

Fuori uso 2000, Pescara, Italy

Continental Shift, Liège, Belgique

Promesses pour les années 2000, Espace Belleville, Paris, France

The half of the Sky, Kunststation Kleinsassen, Germany

1999

Deux mondes (non) parallèles, École Supérieure des Beaux-Arts du Mans, France

The half of the Sky, Offenburg, Germany

Cities on the Move 5, Hayward Gallery, London, UK

Art and Architecture, Asian Fine Art Factory, Berlin, Germany

Un Matin du monde, Galerie Eric Dupont, Paris, France

Cities on the Move 4, Louisiana Museum of Modern Art, Denmark

1998

Cities on the Move 3, PS1 Contemporary Art Centre, New York, USA

Terrains vagues, The Herbert Read Gallery, Kent Institute of Art and Design, Canterbury, UK

The half of the Sky, Frauen Museum, Bonn, Germany

Cities on the Move 2, CAPC Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, France

Terrains vagues, École Régionale des Beaux-Arts, Rouen, France

YAN PEI-MING

Ming, entre peinture et humanité

Texte de Hou Hanru, catalogue Yan Pei-Ming, Fils du dragon, Dijon, Presse du Réel, 2003

Peinture - action

Durant les dernières décennies, la crise de la peinture et son retour, ont été un des thèmes éternels et angoissés du monde de l'art contemporain. De nombreux professionnels ont délivré les discours les plus sophistiqués pour défendre la nécessité de la peinture aujourd'hui, quand d'autres ont tout fait pour la détruire. Yan Pei-Ming est sans aucun doute dans le camp des défenseurs. Cependant, à l'inverse des autres, son argumentaire est simple, sans détour voire basique :

“Je pense que la peinture existe pour toujours. C'est le médium le plus simple : on a juste besoin de châssis, de toile, de couleurs et de brosses. Le minimum de moyens pour le maximum d'effet (1).” C'est ce qu'un beau jour m'a déclaré Yan Pei-Ming, plus connu dans le “milieu” sous le nom de Ming.

Ming est certainement l'un des peintres les plus déterminés et intransigeants de notre époque. Son choix et sa position de peintre sur la scène de l'art contemporain, sont fondés sur cette conviction : la peinture est la part essentielle de sa propre vie. La peinture pour Ming est une question de survie, une stratégie pour accomplir le sens de sa vie, bien plus qu'une “nécessité logique” issue de l'histoire de l'art même, qui mise en avant, conduit certains à justifier le retour “régulier” de la peinture comme un des mécanismes du système de l'art. Ainsi, le désir d'entraîner la peinture ou l'art dans la vie réelle vient compenser les concessions que chacun doit faire dans sa vie afin d'arriver à un peu de perfection dans un monde imparfait. C'est l'unique domaine de l'idéalisme. L'artiste dit encore : “j'ai fait tant de concessions dans ma vie que je ne peux plus en faire aucune dans mon travail. On ne m'a jamais appris à dire non. À l'inverse, je dis toujours oui... À cause de cela, j'ai commencé à faire une œuvre sans aucune concession. C'est un Non (2).”

C'est par l'insistance dans sa peinture, toujours en noir et blanc, que Ming a construit sa propre vie comme une existence significative.

Plutôt que de considérer sa motivation pour la peinture comme une recherche ou une invention de formes nouvelles, Ming met en avant l'importance du processus de la peinture en soi au lieu de peindre au sens “habituel” du terme, il fait face à la toile, l'attaque à coup de pinceaux agressifs. Temps, espace, énergie, mouvement, intuition, élan et geste sont les éléments essentiels de sa peinture, alors que la confrontation directe et intense entre l'artiste et son “objet” — qu'il soit représentation imaginaire ou sujet réel — est ce moment crucial de création. En d'autres termes, la peinture pour Ming se définit comme action, et le plus souvent une action d'attaque. L'assaut qu'il conduit nous renvoie un peu à des figures historiques comme Jackson Pollock (en fait, un tel rapprochement entre les deux artistes n'a pas vraiment lieu d'être, car Ming préfère De Kooning...). À l'inverse, produit de son intime conviction, sa peinture est partie intégrante et naturelle de sa propre vie. Ming est né pour peindre.

Sa façon de peindre, agressive et même violente, est spectaculaire. Le résultat est impressionnant. Cependant, derrière une telle mise en scène du mouvement, de l'excitation et de la spontanéité se cachent un contrôle formidable, une véritable “discipline”, une sorte d'extrême pureté. Ming a toujours réduit la couleur au noir et blanc. La peinture a été poussée à la limite même de ses possibilités d'expression.

Il n'est donc pas exact d'identifier la peinture de Ming comme une forme d'Expressionnisme. Là où l'Expressionnisme (qu'il soit historique ou “néo”) met l'accent sur la couleur en tant qu'aspect le plus essentiel et décisif de l'expression de l'émotion et du sens, Ming prend le chemin opposé. Il rejette systématiquement la couleur. La tension qu'il provoque constamment dans son travail avec ce qu'on attend habituellement de la peinture à l'aune de notre connaissance “normale” et notre intuition est ce qui le rend véritablement intéressant. Il se crée ainsi un espace de contradiction, de paradoxe et de chaos. C'est celui de la vie réelle, qui est elle aussi contradictoire, paradoxal et chaotique.

Anti-portrait - Humanité

Devant la puissance du travail de Ming, le spectateur prend pleinement conscience de la tension et du rapport insécable entre art et vie. Il n'est pas surprenant non plus que la plupart des commentateurs soient impressionnés par la personnalité de l'artiste lui-même, qui semble aussi passionnant que sa peinture. Ils focalisent leurs interprétations de son travail sur la description de ses relations familiales, sur ses expériences personnelles tout autant que sur des anecdotes privées dont certaines sont devenues quasi légendaires. Il est vrai qu'il a réussi à faire de son défaut d'élocution une motivation supplémentaire pour faire de l'art, avec ce sentiment mêlé d'être exclu et, malgré tout, une bonne dose d'humour, voire d'autodérision : “Un Chinois qui bégaie est condamné socialement... Je me suis dit que si j'étais peintre, je n'aurais pas à parler. Depuis ma prime jeunesse, j'ai été à la recherche d'un autre langage que la parole. Le bégaïement joue un rôle important dans ma volonté de me battre et de résister (3).” Qu'il ait joué d'une certaine mystification dans sa personnalité et dans son art, on peut le comprendre. Il est vrai que Ming envisage son travail comme la recherche sans fin d'un sens à l'humanité, à la bonté de l'être humain, en soulignant son aspect héroïque et parfois légendaire. Cependant Ming est un provocateur né. Son art est par excellence provocation. Sans cesse, il se plaît à porter son art contre nos attentes, à transgresser nos stéréotypes culturels en exposant leurs contradictions, leurs ambiguïtés et leurs conflits. Il prend un malin plaisir à démontrer et à “prouver” que son travail n'est pas ce que l'on en attend et par là même, il donne corps à une tension insoluble, une sorte d'ambivalence entre l'intention réelle du travail et sa compréhension.

Certaines interprétations du travail de Ming ont souvent mis en avant l'importance présumée du sujet et de ses mystifications, reflétant en cela l'obsession profonde, dans la culture humaniste occidentale, pour la subjectivité et l'individualité. C'est ici que Ming subvertit radicalement une telle présomption et toute la culture qu'elle “représente”. Comme on le sait parfaitement, Ming peint seulement des visages humains ce que l'on peut classer sans problème comme “portraits” selon les habituelles catégories

de l'art. Toutefois, en peignant de telles figures, Ming fait preuve d'une attitude indifférente au savoir conventionnel et à la définition du portrait en tant qu'instrument de représentation et de reconstruction de l'identité humaine, ou plus exactement de l'identité de l'être humain en soi. À la place, il peint des portraits anonymes que l'on peut difficilement qualifier de "portraits" à proprement parler. On parlera plutôt d'"anti-portraits". Et cela devient un peu irritant, quand on ne peut pas ignorer non plus que Ming peint également des "vrais portraits" de ceux qui ont plus ou moins eu une influence décisive dans sa vie, comme par exemple, son propre père, Mao Zedong, ses amis, voisins, mais aussi des prisonnières qu'il a rencontrées, etc. Il a aussi peint des figures imaginaires qui hantent sa mémoire, des "portraits-robots". Il produit même occasionnellement des autoportraits. Il est cependant crucial de lire ces deux aspects comme des représentations parallèles d'images anonymes : les peintures oscillent tout le temps entre identifiable et non identifiable. Ce qui crée une confusion, une crise à toute auto-identification rationnelle, un dysfonctionnement dans l'obsession et dans la mystification du sujet. Aux yeux des "portraitistes", ils sembleront ambivalents, contradictoires et feront montre d'un manque de loyauté entre eux. Ils transgressent la norme établie du portrait académique qui est centré sur le seul objectif de la ressemblance. En définitive, cela éclaire le principal intérêt de son travail qui est ce combat pour négocier et porter le paradoxe fondamental entre la réalité humaine et son idéal, entre l'humanité en tant que notion idéale et les limites de l'individu en tant que sujet libre. Ainsi, la propre position de Ming sur les rapports paradoxaux entre le "portrait" et "anti-portrait" est tout à fait claire, quand il dévoile la vraie raison de son engagement artistique : "Au début, Mao a joué un très grand rôle pour moi. J'avais fait un grand nombre de portraits anonymes, qui sont des portraits sans nom ni individualité, voire même sans rien du tout. Je m'intéresse plus à l'Humanité qu'à l'individualité. Afin de donner un sens à toutes les images anonymes que j'avais réalisées, je n'ai peint qu'un seul homme reconnaissable, Mao. Mais plus tard, ce principe s'est renversé, Je me suis trouvé trop insignifiant en regard de l'Humanité. Et pour le signifier, je me suis mis à peindre des portraits de gens. J'ai commencé à peindre d'après modèle. Bien que je reste encore intéressé par l'aspect général, je ne veux nullement me restreindre car ce que je souhaite, c'est plus d'ouverture. On m'a souvent demandé la raison de mon attirance pour l'humanité. C'est parce que je suis minable, petit et donc je suis attiré par la grandeur. C'est une utopie. L'homme qui est minuscule veut devenir un géant (4)."

Panthéon : Histoire/réalité, Est/Ouest, le moi/l'autre

Le profond intérêt de Ming pour l'humanité l'a conduit à porter son art vers plus de considération sur le destin des êtres. Ce qui s'exprime particulièrement bien dans des œuvres récentes qui ouvrent vers de nouvelles orientations artistiques. Sans nul doute, les changements délibérés dans les choix des images, comme les versions multiples de Mao ou de son propre père en sont de bons exemples. Par ailleurs, d'un autre côté, on pourra noter des considérations plus significatives sur l'histoire humaine et ses structures socioculturelles, dans des projets ambitieux comme les 108 brigands, qui rassemblent les portraits de cent vingt personnes rencontrées lors de son séjour à Rome en 1994. Prenant les personnages des 108 brigands du classique de la littérature chinoise Shuihu Zhuan, il installe côte à côte les portraits afin de bâtir un "Panthéon" contemporain. En construisant un tel Panthéon, Ming pousse son travail vers une dimension nouvelle d'engagement culturel qu'il est urgent et hautement pertinent de conduire aujourd'hui dans les débats sur les transformations vers une société multiculturelle. Il transgresse la frontière qui sépare les portraits réels de la fiction en faisant se chevaucher les individus réels "triviaux" et l'imagerie historique "sublime". Bien plus, il mélange l'origine chinoise de la légende avec de réels personnages vivant dans l'ouest contemporain. Ce qui est le point de départ formidable d'un projet très avisé de dialogue entre histoire et réalité, entre Est et Ouest, entre le moi et l'autre.

En fin de compte, le dialogue est la figure de style la plus claire dans l'engagement artistique de Ming. Cela est particulièrement vrai dans ce qui est une "réintroduction" récente de modèles vivants dans le processus pictural. Il convie différentes personnes à venir poser lui permettant d'explorer et de reconsidérer les rapports excitants mais compliqués entre le Soi et l'Autre. Un tel processus de peinture sur le motif est en fait un véritable dialogue entre l'artiste et ses modèles. Il est tout aussi important de voir que Ming s'intéresse de plus en plus à développer des contacts avec ceux des "marges" de la société établie, les "démunis" politiques, culturels et économiques que sont les étrangers, les handicapés, les victimes d'injustices sociales, les prostituées et les prisonniers. Le leitmotiv pour exécuter de tels dialogues difficiles et inhabituels est sans aucun doute sa foi inébranlable en l'Humanité et son ouverture à l'Autre en communiquant avec ceux qui survivent dans des conditions misérables aux marges de la société, il a découvert de nouvelles façons de regarder l'art, la vie et les gens. Parlant de ses portraits de femmes prisonnières, il déclarait : "Normalement, quand une femme pose pour un portrait, elle en attend un résultat esthétique. Si j'avais eu à faire ces portraits de cette manière, c'eût été trop dur. Avec les prisonnières, j'ai eu cette impression qu'elles se disaient n'avoir rien à perdre. Ce qu'elles en attendaient était plus de l'ordre de l'existence que de l'esthétique (5)." C'est grâce à cette nouvelle expérience et compréhension de l'Humanité que Ming a réalisé certaines de ses plus remarquables œuvres et notamment la série très émouvante du Retable — Eloge du métissage qui est le portrait de vingt et un enfants sans foyer du Soweto post-apartheid en Afrique du Sud. Exposés tels des panneaux publicitaires érigés en face du tombeau d'Hector Pieterse, la plus jeune victime de l'Apartheid, ces portraits nous rappellent que l'injustice sociale et raciale due à ce régime est loin d'avoir été éliminée. Rendons grâce à l'artiste qui "immortalise" ces images qui expriment solennellement leur droit à la dignité d'être humain. Cependant, encore une fois, le paradoxe entre réalité et valeurs fondamentales de l'Humanité est exposé intensément dans ces images par le contraste émotionnel, mais disharmonieux, entre leur âge et leur inexpression vide et incertaine. À son retour en France, Ming décida de conduire ce projet plus avant en poursuivant la même question dans la société occidentale. Il passa des mois avec des enfants de Saint Denis, une des banlieues les plus pauvres de Paris et fit leurs portraits. Créant des images belles et parfois intrigantes de ces mômes de banlieue socialement marginalisés, et souvent d'origine non-occidentale, il a réussi à saisir très profondément leur désir, leur imagination, leur vitalité et leurs aspirations. À la fin, à côté de la série de Soweto, Ming leur a trouvé une place spéciale pour son projet d'exposition au Panthéon à Paris. En utilisant de manière plutôt subversive le cadre du Panthéon, censé honorer les grands hommes de la nation, il rend un ultime hommage et éloge à ceux qui se bagarrent pour survivre au bas de la société...

Spectacle, nouvel espace, non-lieu, les Chinois et le monde

Comme chez de nombreux peintres portraitistes, les yeux sont souvent la partie la plus expressive des peintures de Ming.

Portant un regard qui irradie sur le spectateur, ils absorbent notre attention et hantent notre mémoire. Cependant, une telle concentration est vite perdue lorsqu'on remarque l'importance de l'investissement corporel de l'artiste dans la construction de l'image. Les traces et les textures oscillantes laissées sur la toile par les actions dynamiques de l'artiste, créent une tension tout électrique qui s'imbrique avec les regards. La fusion de l'expression du visage et du mouvement des coups de pinceaux déstabilise les images et les sort du cadre de la peinture. Le spectateur est enrôlé et même absorbé dans le mouvement lui-même, générant ainsi un nouvel espace ou mieux, une nouvelle relation spatiale entre l'image et le spectateur. En d'autres termes, la peinture de Ming a cette capacité magique de créer de nouveaux espaces qui impliquent le spectateur à la fois mentalement et physiquement. On peut finalement ressentir une sorte d'étrange sentiment de vide, une sorte de plaisir en face de la "terreur" du sublime... Il est donc sans surprise de voir qu'une telle obsession de la tension entre le vide et le sublime pousse Ming à s'aventurer dans un autre espace : le paysage. Dans ce nouvel espace, Ming développe une stratégie similaire à celle des portraits en mettant ensemble tous les éléments nécessaires à la création d'un paysage cliché aux arrière-plans sombres ; il réduit et souvent élimine l'identité du lieu et de là, provoque une contradiction entre la fonction d'une peinture de paysage en tant qu'identification à un lieu et l'impossibilité réelle d'une telle identification à cause de la répartition des éléments du cliché "universel". Il va même plus loin en dotant le paysage d'un titre ambigu Paysage international, lieu du crime. La signification et l'identité deviennent si ambiguës, alors que l'expérience que l'on a d'un tel espace mystérieux et impénétrable devient glaciale et stimulante. Tous nos efforts pour identifier le lieu tombent quand on s'essaie à décrypter cette scène affublée d'un tel titre. C'est un "non-lieu". La seule conclusion que l'on peut en tirer, peut-être, serait la même que celle que l'artiste a proposée : "C'est un paysage international. Par conséquent, on ne sait pas où il se trouve (6)."

Toutefois, la vraie force de la position artistique de Ming tient au fait qu'il se déplace constamment au sein de toutes les occasions d'ouverture, sans malgré tout, oublier l'essentiel de son engagement. Après avoir vécu plus d'une décennie en France, Ming retourne régulièrement dans sa Chine natale. La modernisation stupéfiante du pays, figurée par l'expansion de Shanghai, lui procure une nouvelle source d'inspiration.

Dernièrement, il est passé des paysages "anonymes" aux paysages urbains de Shanghai. L'explosion dynamique et spectaculaire de la ville, animée par une symphonie de lumières brillantes, de couleurs, de mouvements et de vitesse, entre maintenant dans l'atelier de Ming. Ce qui est également remarquable, c'est qu'il recherche en même temps de nouvelles images : Bruce Lee et le Bouddha sont parmi les sujets qui l'intéressent le plus. En tant que Chinois vivant depuis plus de vingt ans à l'Ouest, il est naturellement sensible à l'arrivée de l'âge de la mondialisation. Dans notre monde global, la modernité eurocentrique est en train de perdre peu à peu du terrain devant la montée de nouveaux pouvoirs économiques, culturels et géopolitiques. La Chine est à coup sûr un acteur majeur dans la création d'une nouvelle structure au sein d'un monde global. Être Chinois aujourd'hui implique une appartenance à un être global, à une partie vitale et intégrée du monde. Ce qui donne à l'art de Ming une dimension totalement nouvelle.

1. Hou Hanru, interview avec Yan Pei-Ming . : " Le plaisir du texte ou Qi Gong ; interviews avec 6 artistes chinois", Hsiung-shi Art Monthly, n°4, 1993, Taipei.
2. "Yan Pei-Ming et ses modèles", interview avec Laurent Salomé, Yan Pei-Ming, la Prisonnière, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 1997, p. 37.
3. Ibid., p. 25.
4. Ibid., p. 27.
5. Ibid., p. 17.
6. Ibid., p. 29.

Biographie

Yan Pei-Ming est né en 1960 à Shanghai.
Il vit à Dijon.

De 1988 à 1989, il étudia à l'institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques de Paris dirigé par Pontus Hulten. Il fut, de 1993 à 1994, pensionnaire à la Villa Médicis, Académie de France à Rome.

Expositions personnelles (sélection)

2003

Yan Pei-Ming, Fils du dragon, Musée des Beaux-Arts de Dijon

2002

Buddha and his warriors, Galerie Bernier/Eliades, Athènes.

Yan Pei-Ming, Benner, Boucher, Bouguereau..., Musée des Beaux-Arts, Mulhouse.

2001

Chinese Vermilion - In Memory of Mao, Galerie Max Hetzler, Berlin.

Victimes, Galerie Art & Public, Genève.

2000

Les enfants et des inconnus, Centre d'art contemporain, Château des Adhémar, Montélimar.

Autoportraits, Faggionato Fine Arts, Londres.

Tête de vertu, Studio Massimo de Carlo, Milan.

Oncle aveugle et homme invisible, FIAC 2000, Paris, France, (solo show), galerie Rodolphe Janssen.

The way of the dragon, dans le cadre de "I love Dijon", gare de Dijon.

Selfscape, Kim Sooja & Yan Pei-Ming, (curator Seung-duk Kim), Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense.

1999

108 portraits d'enfants, Musée des Ursulines, Mâcon.

Vulnérables..., Galerie Durand-Dessert, Paris.

Retour sur le lieu du crime - Portrait de famille, Galerie Bernier/Eliades, Athènes.

Le retable, éloge des métissages, Le Panthéon, Paris.

Opération Dragon, Chapelle du collège Gérôme et Musée G. Garret, Vesoul, (organisation AAAC).

Invisible Buddha, Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles.

1998

L'Homme invisible, Ecole des Beaux-Arts de Nîmes, Chapelle des Jésuites, Nîmes.

Portraits, Galerie Jule Kewenig, Fretchen-Bachom, Allemagne.

Portrait de Soeur Marie-Lucie, Ecole régionale des Beaux-Arts, Nantes.

Portraits d'enfants du Trièves - Paysage international peint en Trièves, Grange du Percy, le Magasin hors les murs, Mons.

Visible Man Invisible Man, Galerie Art & Public et Galerie Charlotte Moser, Genève.

Expositions collectives (sélection)

2003

Dreams and conflicts, Z.O.U. - Zone of Urgency, Biennale de Venise Arsenale.

Flower Power, Lille 2004, Palais des Beaux-Arts, Lille (Curator Le Consortium).

2002

Oeil pour oeil, figures de l'art contemporain I oeuvres choisies dans les collections privées de Lyon, Le Rectangle, Lyon.

Babel 2002, National Museum of Contemporary Art, Seoul, Corée du Sud.

Busan Biennial, Busan Metropolitan Art Museum, Busan, Corée du Sud.

Nouvelles présentations des collections du Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.

French Collection, MAMCO, Genève.

International Landscape, galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles.

2001

I love Dijon, Shigeru Ban - Yan Pei-Ming, Le Consortium, Dijon.

2000

Visage-Painting and The Human Face in 20th-century Art, The National Museum of Modern Art, Tokyo.

Man + Space, Biennale de Kwangju, Corée du Sud.

Des Arts Plastiques... à la mode : rencontres avec des jeunes créateurs !, Christie's, Paris.

Galerie Massimo De Carlo, Milan.

Continental shift, Musée d'Art moderne, Liège.

Partage d'exotismes, Biennale de Lyon.
Shanghai Biennale 2000, Shanghai Art Museum, Chine.
Épiphanies, Centre d'art - Cathédrale d'Evry (Curator Laurent Le Bon, dans le cadre de la Mission 2000).
Bricolage ?, Musée des Beaux-Arts, Dijon.

1999

Contextes différents, Le Magasin, Grenoble.
France une nouvelle génération - seize artistes dans les collections privées, Circulo de Bellas Artes, Madrid.
Yan Pei-Ming, Ren Rong, Neuer Kunstverein, Aschaffenburg, Allemagne.
Kunstwelten im Dialog, Museum Ludwig, Cologne.
Sélest' art, Biennale d'art contemporain, Façade du FRAC, Sélestat.
Figuration, Rupertinum, Salzburg.

1998

Between the sky and the earth, Annie Wong Art Fondation & University Museum and Art Gallery, Hong Kong, (Curator Hou Hanru).
L'oeil et l'esprit, MOMA, Gunma, Japon ; City Museum of Art, Iwaki, Japon ; MOMA, Wakayama, Japon.
Weather everything, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (Curator Eric Troncy).
Le trésor (collection), Ghosts, Le Consortium, Dijon.
On the Edge, New Art from Private Collections in France, Tel Aviv Museum of Art, Holonna Rubinstein Pavillon for Contemporary Art, Tel Aviv, Israël.
Dessins, Galerie Durand-Dessert, Paris.
Tales of China, Studio Massimo De Carlo, Milan.

Bibliographie sélective

Textes et ouvrages critiques

1999

L'homme est petit, il veut devenir grand... Sur le travail de Yan Pei-Ming, HOU HANRU, in catalogue *Yan Pei-Ming, Vulnérables*, Galerie Durand-Dessert, Paris.
Yan Pei-Ming, Christian BESSON, Ed. Hazan, Paris.

Catalogues d'exposition

2003

Yan Pei-Ming, Fils du Dragon, Édition Presses du Réel

2002

Yan Pei-Ming, Benner, Boucher, Bouguereau..., Musée des Beaux-Arts, Mulhouse.

2000

Autoportraits, Faggionato Fine Arts, Londres.

1999

Yan Pei-Ming, Vulnérables, Galerie Durand-Dessert, Paris.
Yan Pei-Ming, The way of the dragon, Musée Georges Garret et Chapelle du Collège Gérôme, Vesoul.

1998

Yan Pei-Ming, Le Magasin, Centre national d'art contemporain, Grenoble.

WANG DU

La révolution continue

Texte de Hou Hanru, extrait de Wang Du Magazine, France, publication Label Design Mental, 2001

Au milieu des années 80, Wang Du participe à la Nouvelle Vague, qui marque l'avant-garde chinoise. En venant à l'Ouest, il conserve l'esprit de la révolution pour développer une critique des médias.

Le travail de Wang Du est une critique évidente de l'hégémonie des mass médias comme principale force à la fois de manipulation sociale et économique et de mobilisation politique. Ce qu'il y a là d'intéressant, c'est que Wang Du commence sa critique en indexant l'aspect le plus "terre-à-terre" du mécanisme des médias. Autour de 1994, au début de ce travail de sculpture, il a collecté, dans les journaux et Les magazines, les images des événements et personnalités les plus triviaux pour en faire des statues plus ou moins sérieuses et parfois monumentales. Ce geste de retourner sens dessus dessous les valeurs sociales les plus communément acceptées, compromettant la stratégie manipulatrice des mass médias, provoque souvent une vague de rire dans le public. Pour autant, personne ne doute qu'il implique également, de manière plus significative, une mordante critique des médias et de leur toute puissance hégémonique dans la société contemporaine.

Par la suite, Wang Du s'est consacré aux événements les plus sensationnels relayés par les médias, principalement ceux relevant du star-system de la culture populaire, mais aussi ceux appartenant aux conflits géopolitiques. Il poursuit sa collecte d'images provenant de supports médiatiques variés pour en faire de grands collages. Ces images assemblées, allant de la banale anecdote à l'événement politique capital, de l'histoire vraie à la fiction, deviennent à leur tour les scénarii, voire les encyclopédies, d'un monde "réinventé" par le biais des médias eux-mêmes. Le travail de Wang Du, s'il est ouvertement provocateur, n'en est pas moins amusant et visuellement rafraîchissant, que ce soit en termes de contenu - les images qu'il choisit pour constituer ses collages du monde médiatique - ou en termes de formes - le vocabulaire sculptural, l'échelle et la disposition dans l'espace, etc. Dans cette tension entre provocation et divertissement, on peut sentir une claire méfiance envers les relations artificielles entre image et sens tel qu'elles sont propagées par les médias, afin d'exercer leur pouvoir hégémonique.

Cette méfiance révèle une position tout aussi ouvertement provocatrice et avant-gardiste qui ne risque certainement pas d'être accusée de "politiquement correct".

L'artiste déclare ainsi :

"L'art contemporain est, à mon avis, un acte social qui intervient dans la réalité avec une énergie de catalyse et de fermentation. Et l'artiste, en tant qu'individu, est comme un masque blanc sans maquillage, il devrait sans cesse modifier son rôle en fonction de la tranche à travers laquelle il intervient dans la réalité et de sa revendication conceptuelle."

Quoi qu'il en soit, le plus intéressant et le plus complexe en quelque sorte est que, tout en adoptant une position claire vis-à-vis du rôle social de l'art, Wang Du fait là une litote habile et pertinente, en insistant sur la nécessité d'une "incessante modification" du rôle de l'artiste pour intervenir plus efficacement dans une réalité que l'on admet communément maintenant être diversifiée, fragmentaire et indépendante de toute projection idéologique ou connaissance établie que ce soit.

Cette attitude "pragmatique" ne témoigne pas seulement d'une compréhension profonde de l'extrême complexité des relations dynamiques entre les médias et la réalité, entre le langage et le monde, mais elle implique également une ouverture d'esprit indispensable à l'existence de toute activité artistique, voire de toute activité culturelle. Le monde représenté par les mass médias est en perpétuelle transformation, au même titre que les systèmes politiques et sociaux eux-mêmes.

Aussi est-il essentiel de rester constamment éveillé et actif pour continuer de traiter avec lui et ouvrir des espaces pour la créativité et la critique au cœur même du réel. Il est vrai que la puissance hégémonique des médias nous force tous à traiter avec la réalité d'une façon plus ou moins ambiguë, voire ambivalente. L'ironie est que, pour critiquer et défier l'hégémonie des médias, nous devons passer par les médias eux-mêmes. Notre combat est condamné à une sorte de contradiction, une incertitude sans fin. Cela dit, c'est précisément là que l'on peut commencer à négocier la liberté de la critique. Dans la vie, l'émancipation va de pair avec l'engagement dans la réalité elle-même. En gardant ceci à l'esprit, Wang Du a su développer une stratégie intelligente et efficace pour exprimer sa position artistique provocatrice. Au lieu de s'isoler dans le confinement de l'utopisme, ses pensées et ses actes sont directement enchaînés aux médias. En les singeant, il cherche en réalité à les déconstruire. À travers une sorte d'autodérision, il en arrive à inspirer une autocritique du rôle de l'art et de l'artiste tels qu'ils sont figés dans la hiérarchie sociale, elle-même propagée et renforcée par les médias. En produisant des répliques "neutres" et "inactives" des images médiatiques, il cherche à déconstruire le désir égocentrique de l'artiste d'un côté, et de l'autre à le réduire à une composante des médias. Ce faisant, il voudrait atteindre le but final : déconstruire le système médiatique de l'intérieur, Il déclare

"Mon rôle est média, c'est-à-dire le journaliste des journalistes, je sélectionne, réédite, redéfinit, re-représente les images des médias concernant la réalité (...) afin de jouer le jeu d'emprunter le cadavre pour convoquer l'âme."

Cette idée de se changer en média des médias est avant tout une forme d'autocritique, une auto-transformation fondée sur le

renoncement à la position de maître de la création, position que beaucoup d'artistes tiennent pourtant encore. Celle de Wang Du, clairement exprimée dans son travail, révèle un scepticisme radical, voire un iconoclasme vis-à-vis des valeurs établies. C'est un choix courageux et pertinent face à un monde dominé par les médias et leur promotion, voire leur fétichisme du star-system, de la politique au divertissement, de l'économie à la culture. Ayant grandi dans la turbulente Chine de la Révolution Culturelle et ayant commencé sa carrière artistique dans la Nouvelle Vague du mouvement d'avant-garde chinois des années quatre-vingt, sa pensée et ses convictions dans l'art comme dans la vie sont fondamentalement influencées et conduites par l'esprit de la Révolution, le concept Maoïste de la Révolution Continue. L'esprit de rébellion et l'endurance sont au cœur de ce concept, là où on encourage pragmatisme et négociation. Voilà d'où Wang Du tire sa force, comme quantité d'autres qui ont partagé la même destinée de survivre comme immigrant dans cet étrange endroit que l'on appelle l'Ouest. Partir de Chine, où il était engagé dans les mouvements d'avant-gardes sociales et artistiques, pour aller vers l'ouest est déjà en soi une considérable révolution.

Tout en rejetant consciemment le recours à toute représentation superficielle de la "sinéité" pour éviter de tomber dans le piège de l'exotisme, il a gardé le plus profond et le plus puissant héritage de son expérience chinoise. Aussi, l'iconoclasme est-il devenu pour lui une forme de survie et de révolte pour combattre les difficultés de sa vie quotidienne comme celles de sa vie intellectuelle. Sans aucun doute, cet esprit aura aidé Wang Du à développer une stratégie de "choc révolutionnaire" : affronter, emprunter et conquérir l'Ouest de la post-colonisation, de l'après-guerre froide et de la mondialisation.

Sa propre expérience d'avoir survécu à ces différentes "révolutions" a déterminé la formation de ses opinions comme de ses actions, à la fois dans le monde de l'art et dans le "monde réel". C'est souvent ce qui l'encourage à commenter les événements géopolitiques tels que la guerre du Kosovo ou les parades de l'armée chinoise comme contre démonstration de force aux superpuissances militaires de l'occident. En représentant ces images spectaculaires mais également absurdes, il propose un tableau alternatif de l'actualité à chaud, sujet principal des médias globaux. Ces images alternatives, dans leur extrême transformation, démontrent à l'envi le mécanisme déformant des médias dominants, la "fictionnalisation" du réel afin de servir leurs propres intérêts politiques et économiques.

Le travail de Wang Du est sensationnel. Mais il diffère ontologiquement du "sensationnalisme" cynique que l'on met couramment au goût du jour dans le monde de l'art. Il est fondé sur une attitude sceptique et contradictoire vis-à-vis de la "réalité" plus particulièrement vis-à-vis des valeurs établies du système capitaliste tardif dominant, qu'elles soient économiques ou politiques. C'est ce qui en fait une sorte de "sensationnel révolutionnaire".

L'une des œuvres les plus sensationnelles de Wang Du est sans conteste *Marché aux puces*, qui a été largement exposée et publiée. Il y a là un grand sens de l'humour, mêlé d'une sorte de dépit envers l'ordre moral et les pouvoirs en place. Il a choisi de montrer le plus bizarre, le plus indiscret, le plus embarrassant voire le plus scandaleux dans la vie publique des grands leaders mondiaux. Ils sont censés représenter le sacré et le sublime sur terre pour incarner l'ordre suprême du monde, mais ils sont aussi les victimes des médias qu'ils ont eux-mêmes contribué à créer dans leur recherche du pouvoir. Finalement, Wang Du aura décidé d'aller encore plus loin que les médias en décidant qu'ils devaient être soldés et vendus au marché aux puces. En regard de celle-ci, une autre œuvre extrêmement importante, *Réalité jetable*, expose la vérité avec encore plus de radicalité : le réel est une fiction au même titre que les mensonges "organisés" de la façon la plus illogique et fragmentaire qu'il soit par les médias.

La provocation radicale et déconstructrice de Wang Du a l'encontre de l'hégémonie des médias s'applique également au médium même qu'il utilise pour mettre à jour sa critique. Pour Wang Du, déconstruire le langage de la sculpture aura été le but ultime de sa parfaite maîtrise du médium. Dansant comme un funambule sur le fil entre "classicisme" et conceptualisme contemporain, il est en marche vers la révolution finale de la forme même de l'art. Formé dans le système d'enseignement de la sculpture le plus académique, il ne s'est pas contenté de couper tout lien avec ce passé. Au contraire, il a démarré une véritable révolution culturelle à l'intérieur de ce langage. En continuant d'utiliser les procédés et matériaux de la sculpture et du moulage traditionnels, il a modifié les règles élémentaires de la "sculpture classique" pour les appliquer à l'image photographique, élément primordial de l'image et de la culture médiatique contemporaines. En y appliquant de la couleur et, plus étrange, plus étonnant, en déformant la constitution anatomique des figures pour donner l'effet de perspective due à la focale photographique, il a fait de ses œuvres des "reproductions fidèles" d'images photographiques récupérées dans les magazines, journaux et autres supports médiatiques de grande diffusion. Résultat : une combinaison excentrique d'images en deux et trois dimensions est ainsi obtenue. Il faut tourner autour de la statue pour percevoir l'image en entier et en saisir le sens.

Ainsi, le mouvement dans l'espace est-il devenu la condition première de la compréhension de l'œuvre de Wang Du par le public. Il va même plus loin : en disposant ses pièces dans l'espace, il contextualise son travail dans une continuité spatio-temporelle spécifique. En d'autres termes, la spatialisation de la sculpture est la dernière étape dans la concrétisation de son projet. C'est en réalité un aspect du travail toujours conçu et planifié au tout début d'un projet.

Il travaille de plus en plus en relation à cet aspect *in situ*. Ceci aide sans le moindre doute à articuler l'aspect performatif de son œuvre qui, en dépit de l'utilisation de la sculpture "traditionnelle" aboutit en effet, à la performance. La performance, qui va bien au-delà des limites de la sculpture ou de l'installation, repartit les images reproduites mais délibérément déformées des médias, ainsi que l'ironie et la critique qu'elles contiennent en elles, dans le maximum d'espace-temps, de façon à pénétrer, perturber et faire disparaître "l'ordre normal" de la vie et par-là, le "mécanisme normal" de la société.

On retrouve cette stratégie dans la création des œuvres majeures de Wang Du, comme *Marché aux puces*, *Réalité jetable* etc. Dans d'autres œuvres moins spectaculaires mais plus précisément *in situ*, l'effet est même intensifié par la relation étroite entre les projets et les espaces où ils sont réalisés. Pour l'exposition *Gare de l'Est* au Casino du Luxembourg, il a réalisé un rideau à partir de vêtements collectés au marché aux puces de la ville, pour décorer le célèbre Modernist Pavilion dessiné par Jean Prouvé. Sans conteste, la force de l'œuvre vient du contraste entre la "bassesse" du rideau et la "grandeur" de la légendaire structure

moderniste. Et le contraste vient indubitablement du caractère précisément in situ du projet lui-même.

Pour l'exposition itinérante *Cities on the move*, qui visait à démontrer que l'urbanisation frénétique était le nouvel arrière-plan culturel de la modernisation actuelle de l'Asie, Wang Du a présenté deux séries d'œuvres très différentes, mais tout aussi efficaces, comme éléments organiques pour l'exposition *Event City*. La première série s'appelle *International Landscape* : également issues d'un magazine, dix reproductions d'une prostituée blonde, légèrement surdimensionnées, étaient installées en différents endroits inattendus de l'exposition, pour "vendre" leur représentation d'un corps "occidental exotique" aux nouveaux clients enrichis de l'Est asiatique. Selon l'artiste, la présence de prostituées occidentales dans les villes asiatiques est le résultat "naturel" de la globalisation, qui à l'Est a dépassé la seule consommation de la production occidentale. Mais la situation peut aussi se retourner et de cette façon un nouveau paysage international est révélé. La seconde série était constituée d'énormes tours sonores de la forme des tours à signaux sur la Grande Muraille de Chine. Dressées sur de grandes structures de bois, elles étaient installées autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'exposition et diffusaient en continu des ambiances sonores capturées dans les principales villes chinoises. Ces sons constituaient en réalité le fond sonore de toute l'exposition. Cette œuvre est exubérante, voire agressive. Ensemble, ces deux projets créaient une performance permanente, extravagante et excitante de séduction, d'évasion et, une fois encore, de provocation dans la vie citadine.

Finalement, Wang Du en est venu de lui-même à la performance. Au cours du vernissage de son exposition à la galerie *Deitch Projects* à New York, où il présentait l'installation *Défilé*, il incarnait un soldat, augmentant sa parade militaire d'un événement en direct.

Pour l'exposition *Paris pour escale*, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, il a proposé un projet appelé *Promener mon chien*. Une toute petite tête de chien, reproduisant l'image d'un chien récompensé dans un magazine populaire, est juchée sur une voiture télécommandée. Pendant le vernissage, Wang Du s'est transformé en soldat armé jusqu'aux dents pour promener le chien ou plus précisément la tête du chien, à travers la foule des visiteurs. Plutôt que d'aboyer, la tête de chien diffusait des programmes d'information enregistrés. Durant l'exposition, il était promené deux fois par jour et diffusait les informations du jour.

En fait, Wang Du a commencé sa carrière comme artiste performer expérimental. Il fut le principal organisateur de la fameuse performance du groupe *Southern Art Salon* au milieu des années quatre-vingt à Guangzhou. En tant que premier collectif de performers dans le pays, il a joué un rôle important dans le mouvement avant-gardiste chinois. À l'époque, la performance était une forme radicalement subversive. Une performance équivalait à une mini-révolution : elle éprouvait et témoignait des limites du langage expérimental de l'art, des questions d'identité et par-dessus tout de la tolérance sociale vis-à-vis des idées et actions alternatives et innovantes. C'est ce qui a provoqué chez l'artiste une sorte d'instinct de révolution. Autrement dit, pour Wang Du la révolution est la source principale de motivation et d'énergie. Plus qu'un projet clairement défini, c'est la force conductrice de sa vie et de son œuvre.

Il ne cessera jamais d'être révolutionnaire.

La révolution continue. La révolution doit continuer et elle continuera...

Hou Hanru est critique d'art et commissaire d'exposition indépendant

Biographie

Wang Du est né en 1956 à Wuhan, dans la province de Hubei en Chine
Il vit à Paris depuis 1990

1989 Participe à la manifestation pro-démocratique de Canton (pendant le mouvement pro-démocratique de Pékin). Arrêté en septembre et incarcéré.

1990 Arrive à Paris en août.

1997-99 Chargé de cours à l'Université de Paris VIII, Département des Arts plastiques.

1998-99 Professeur à l'École Supérieure d'Art de Brest.

Expositions personnelles (sélection)

2004

Wang Du Parade, La Criée, Rennes ; *Le Rectangle*, Lyon ; *Les Abattoirs*, Toulouse ; *Le Palais de Tokyo*, Paris

2002

We're Smoking Them Out !, Galerie Baronian-Francey, Bruxelles

2001

Luxe populaire, *Le Rectangle*, Lyon
Réalité jetable, Galerie Rodin, Seoul
No Comment, Transpalette, Bourges
Comment, La Box, Bourges

2000

Défilé (Parade), Deitch Projects, New York
Mon kiosque - 15 juillet, FIAC 2000, Galerie Art and Public, Paris
Réalité jetable, Le Consortium, Dijon.

1998

Wang Du Gare de l'Est, Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain,.

Expositions collectives (sélection)

2003

ATTACK, Kunsthalle, Vienne
Science Fictions, Galerie Earl Lu, Singapour
Luxe populaire, Biennale de Valence.

2002

No Comment, Palais de Tokyo, Paris
Oeil pour oeil, *Le Rectangle*, Lyon

2001

Mon kiosque, 15 juillet, FRI-ART, Fribourg.
Tokyo TV, Palais de Tokyo, Paris.

2000

The Sky is the limit, Biennale de Taïpei
Bruits de fonds, Centre National de la Photographie, Paris
Art 31 Basel, Galerie Art and Public, Bâle
Paris pour escale, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Wang Du magazine, vol. 1, Paris : Label Design Mental ; Lyon : *Le Rectangle Centre d'art*, 2001.

1999

L'Apertutto, Biennale de Venise.
Art Sculpture, Art 30'99 Basel, Stand Art & Public, Genève.
Cities on the Move 4, Louisiana Museum of Modern Art, Denmark.
Marché aux puces, Art & Public, Genève.
Cities on the Move 5, Hayward Gallery, London.
Art Sculpture ArtBasel 30'99, Galerie Art & Public.

1998

Cities on the Move 2, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux
14e Atelier du FRAC des Pays de Loire, Saint-Nazaire
FIAC 1998, Galerie Albert Baronian
Cities on the Move 3, PS. 1, New York.

Bibliographie sélective

Ouvrages collectifs (sélection)

Modernités chinoises, Paris, Skira, 2003.
Dial M For..., Munich, Kunstverein, 1999.
D'APERTutto/APERTO overALL, Venise, Biennale de Venise, 1999.
Cream..., Londres, Phaidon Press, 1999.

Périodiques (sélection)

Wang Du, art-tactique, Annick Rivoire, Libération, Vendredi 2 avril 2004
Wang Du Luxe populaire, Flash Art, n°220 Octobre 2001
Wang Du, Média tueur, Annick Rivoire, Libération, septembre 2001
Self-media-man, David S. Tran, Le progrès, juin 2001
Wang Du, Nicolas Thély, Les Inrockuptibles, juin 2000
Arrêt sur image, Jade Linaard, Les Inrockuptibles, février 2000.
Post-information, Pascal Beausse et Pierre Bal Blanc, Bloc Note n°17, automne 1999.
Wang Du Self-média, Pascal Beausse, Art press n°255, mars 2000

YANG JIECANG

Texte extrait du catalogue Paris-Pékin, Paris, Edition Chinese Century, 2002

Yang Jiechang a choisi de combiner l'utilisation traditionnelle de la calligraphie chinoise (encre diluée sur papier de riz) avec des techniques innovantes. Souvent, il mélange ses encres à des plantes médicinales afin de créer des nouvelles textures et ainsi renforcer l'analogie avec la guérison thérapeutique. Il a maintes fois travaillé directement sur le papier de riz : il le sèche, le plie et l'associe à d'autres pièces de papier dans le but d'obtenir des effets de relief, d'en extraire de nouvelles textures. Il est d'ailleurs dit que l'on peut lire sur la surface du papier de riz, y découvrir des lettres tracées à la main et des paysages. Bien que "ses travaux finis" soient des "grands formats", Yang Jiechang les compose parfois en additionnant des petites "séquences" teintées de sauce soja.

La prédilection de Yang Jiechang pour le noir est à rapprocher directement de son expérience du Bouddhisme. Décrivant sa première rencontre avec le Dao, il écrit : "À partir de ce moment, je suis entré dans le monde du gris et du noir". Le jeu interrelationnel des textures sur de grands aplats de noir met en vive lumière l'ambiguïté essentielle de cette "couleur". Sa peinture a été décrite comme étant une représentation de l'univers. Les noirs de Yang Jiechang changent au gré de la lumière et de l'humeur de chacun. Bizarrement jamais tristes, ils peuvent parfois être sombres. Ils suscitent aussi parfois la joie et donnent un sens à l'espace. Ils ne sont jamais obscurs, ni dépourvus de signification.

"En avril 1984, j'ai rendu visite à l'honorable Huangtao, éminent maître taoïste du Quanzhen, région du sud de la Chine. J'étais muni d'une lettre de recommandation. J'avais lu presque tous ses textes anciens. J'avais étudié avec passion son enseignement. Le voyage fut difficile, une journée entière sur une route accidentée dans une voiture bruyante. Je gravis la montagne et découvris un homme simple et modeste qui semblait se fondre dans la foule. Ce jour-là, un éminent maître de Qigong, Yan xin vint de Beijing rendre visite au maître Huangtao. Ils partagèrent un thé léger, puis allèrent marcher dans la montagne et visiter un temple taoïste, rien de plus. Je tentais, au-delà de cet événement, de découvrir une signification profonde à leur rencontre. J'en perdis toutes mes illusions, tous mes repères. Quoiqu'il en fut, le temps passa, je commençais à réaliser l'importance de ce voyage et combien j'avais été affecté au plus profond de mon être par ce que j'appellerai ce don spirituel. Riche d'enseignement, celui-ci m'est et me sera bénéfique tout au long de ma vie. C'est inscrit quelque part, "le réel n'a pas de forme"."

Biographie

Yang Jiechang est né le 11 novembre 1956, à Foshan, Province de Canton, Chine
Il vit à Paris et Heidelberg, Allemagne, depuis 1989

1992-1993 Bourse de Pollock-Krasner Foundation, New York
1984-1986 Études de Tao avec Maître Huangtao de Mont Luofu, Canton, puis études de Bouddhisme Zen au Temple Guangxiao, Canton
1982-1989 Professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Canton
1978-1982 Études de la peinture traditionnelle chinoise à l'Académie des Beaux-Arts de Canton
1974-1978 Études de marouflage, d'art folklorique, de calligraphie et de peinture traditionnelle chinoise à l'Institut de l'art folklorique de Foshan, Canton, Chine

Expositions Personnelles

2001

French May, Hong Kong University Museum, Hong Kong
Yang Jiechang New Paintings, Galerie Alice King, Hong Kong
100 Layers of Ink, Galerie Chemg Piing, Taipeh, Taiwan

2000

You-Double View, Project Room, ARCO 2000, Madrid, Espagne

1999

Another Turn of the Screw, Galerie de l'Académie Centrale de Beaux-Arts, Pékin, Chine.
Ink And Wash Photos, Libreria Borges, Canton, Chine
Rebuild Dong Cunrui, Galerie Chemg Piing, Taipeh, Taiwan

1998

Your Customs-Our Customs, Altes Zollamt, Frankfurt, Allemagne

Expositions de groupe

2003

Alors, la Chine ?, Centre Georges Pompidou, Paris, France

2001

20 Main Chinese Painters, Galerie National de Pékin, Musée d'Art de Shanghai, Musée d'art de la Province de Sichuan, Musée d'art de la Province de Canton, Chine
Le Cahier du Refuge, Franck André Jamme, Centre National de Poésie, Marseille, France
Chicago Art Fair, Chicago, USA

2000

Paris pour Escale, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France
Continental Shift, Musée d'Art Moderne et d'art Contemporain, Liège, Belgium
2nd International Biennial of Ink painting, Musée de Guan Shanyue, Shenzhen, Chine
East Asian Art of the 20 and 21 Century, Museum Arts Crafts, Hamburg, Allemagne.
L'enfant et les sortilèges, Hölderlin Museum, Tübingen, Allemagne
A Portrait, Galerie agnès b., New York, USA
Fuori Uso-The Bridges, Pescara, Italie
Art Basel, Galerie Art Beatus Vancouver, Bâle, Suisse

1999

Un matin du monde, Galerie Eric Dupont, Paris, France
Art in March Legend 99, Nantou, Taiwan
Art Basel, Galerie Art Beatus Vancouver, Bâle, Suisse
Asiart 99 Biennale d'arte contemporanea, Musée d'Art Contemporain, Genova, Italie
Magnetic Writing/Marching Ideas, ITPark, Taipeh, Taiwan
Magnetic Writing/Marching Ideas, Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse
Chicago Art Fair, Galerie Art Beatus Vancouver, Chicago, USA

1998

4696-1998, Galerie Lehman-Maupin, New York, USA.
Les magiciens de la terre, Galerie Anina Nosei, New York, USA.
Between the Sky and the Earth, Musée de l'Université de Hong Kong, Hong Kong
2nd International Biennial 98 Shanghai, Musée d'Art de Shanghai, Shanghai, Chine.
Five Contemporary Chinese Artists, Galerie Art Beatus, Vancouver, Canada
1st International Biennale of Ink Painting, Musée de Guan Shanyue, Shenzhen, Chine.

NI HAIFENG

Ni Haifeng at Lumen Travo (Amsterdam)

Article by Janet Koplos, *Art in America*, march 2002

Ni Haifeng, a Chinese artist living in Amsterdam, treats such subjects as dislocation and identity, as is announced by the titles of the two series of photographs included in this show, *No-Man's-Land* and *Self-Portrait as a Part of Porcelain Export History*. The former series is equally concerned with perception and reality. Ni shot these large, unframed photographs (some black and white, some color) at Madurodam, a miniaturized Holland in a park in The Hague that includes models of Schipol Airport, the port facilities in Rotterdam and various canal, road and railroad facilities. The details of the park's models are quite convincing, and Ni makes good use of that. The shots are framed so that only rarely and barely are visitors to the park visible. Often only the off scale of grass or shrubs in relation to the architecture suggests that what's shown is not reality. The shot of the Schipol model, however, is unbelievable because no ground personnel can be seen, while in a photo of a railway platform, it's the stiffness and sometimes the tilt of the waiting passengers that declares their model-railroad falsity.

With the series title *No-Man's-Land*, Ni plants other implications. As a model, each site is an ideal place and an unattainable one. But as photographed, these tiny worlds, in which everything is immediate and there is no horizon, suggest a form of incarceration. (In his exhibition statement, Ni quotes Paul Virilio on this effect.) That small compass might be symbolic of Holland itself, with its remarkable character of nation-as-village, where everybody knows everybody else's business.

Ni showed three modest-size photos from the seven of his *Porcelain Export History* series. (The series was on view over the winter in larger format in *Unpacking Europe* at Rotterdam's Museum Boijmansvan Beuningen.) For these photos, the artist's body was painted with motifs from blue-and-white porcelain, the kind that was exported long ago from China to Europe and started a Western craze. One photo shows Ni's legs embellished with blue blooms and tendrils. The other two show his torso - front and back - painted with a sailing ship. On his back the ship is encircled, as if on a plate. The similar image on his chest lacks a plate rim and would suggest a tattoo, except that part of the boat is missing; perhaps it had worn off the original China over the centuries, or this flaw might reflect damage to the color illustration from which the ship was copied, complete with a caption that continues down the artist's torso. Another work in the series is not shown, displays his embellished hands, which look like the henna-decorated hands of Middle Eastern women, except for the blue color. In an artist's statement, Ni equates himself with porcelain as the "exotic oriental"; fetishized due to cultural difference. He takes charge of his own labeling and makes himself anonymous by showing only fragments.

Biographie

Ni Haifeng was born in 1964 in Zhoushan, China
He lives in Amsterdam, the Netherlands.

1986 Graduated from Zhejiang Academy of Fine Arts

Selected solo exhibitions

2002

Airbag, Pond Paulus, Schiedam

2001

No man's-land, Lumen Travo, Amsterdam

1999

Sociosphere II, Stadhouderskade 112, Amsterdam

Selected group exhibitions

2002

Artissima, Torino, Italy

Art Rotterdam, Rotterdam Cruise, Rotterdam

2001

Unpacking Europe, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

1999

Food for Thought, Mu Art/Arctic Foundation, Eindhoven, The Netherlands

Waterverf? , De Zaaier, Amsterdam

1998

Kijk op de Wijk, Stichting Kade Aterliers, Utrecht

Democracy, Gate Foundation, Amsterdam

Lengte, Breedte en Diepte, De Gele Ridder, Arnhem

H. H. LIM

Arte in bilico

Texte de Achille Bonito Oliva

Extrait de H. H. Lim, *Torrione Passari Molfetta*, octobre 2003

La contamination, tridimensionnelle ou bien de genres différents, réalisée par la production d'art néo-objectuel de H.H. Lim, est renforcée à travers l'adoption de la mémoire basse de différents éléments et elle ne peut donc se référer de façon individuelle et autobiographique, mais plutôt à un champ ouvert et objectif d'une mémoire historique et en quelque sorte standardisée. Un standard de la mémoire, en tant qu'élément spécifique d'une culture venant de loin, est inhérent aux œuvres et veut sauvegarder la mémoire en tant que facteur d'unité anthropologique, en tant que stabilisateur d'une globalité culturelle, en tant que double, amplification d'une fiction objective, processus à rebours, dépaysement, glissement en surface, la mémoire adopte de multiples déguisements pour rester comme valeur résiduelle du processus de la connaissance, résidu de la rencontre entre l'Orient et l'Occident.

Évidemment la valeur du temps a perdu sa capacité prospective, sa projection optimiste sur le futur, mais elle a gardé la force de se condenser dans le présent de l'œuvre.

Chez Lim, le new-nunc, bien que ce soit le résultat d'une contamination culturelle et du principe de destructuration, a sa propre méthode comme folie. Il passe à travers le glissement de deux polarités consistant en la possibilité de puiser l'une en profondeur pour y emprunter des motifs, et l'autre des références indiquant en tout cas une attitude particulière, celle de ne pas considérer l'univers comme un panorama informe de mines mais plutôt comme un champ actif de prélèvements qui permettent et développent une capacité différente de matériaux usés, de langages repris et de mentalités sous-tendues. La mentalité de départ concerne le monde et la méthode de considérer le contexte dans lequel l'œuvre se place. Cela consiste en la reconnaissance, et non pas en l'annulation de l'espace qui encadre l'œuvre. Le caractère physique et historique de l'espace est incorporé dans la structure formelle de l'œuvre non pas à travers le transformisme de l'installation, mais plutôt en tant que lieu dans lequel se placent les traces et les signes de l'ouvrage artistique.

Les échos de Klein, Beuys et Palermo se retrouvent dans l'art de Lim, mais épurés du caractère éphémère et en même temps absolu qui représentait une partie fondamentale de la poétique de ces artistes. Chez Klein, l'espace physique était un tremplin et une caisse de résonance de l'idée de l'absolu de l'art, une trace d'une épuration même orientale de l'encombrement et du bruit occidentaux. Chez Beuys, l'espace représentait l'arène dans laquelle l'artiste démiurge modèle la sculpture sociale en y laissant les traces de sa créativité pour mémoire. Pour Palermo, l'espace était devenu la surface d'appui d'une géométrie de lignes et de couleurs, clôturée pour l'intervention de l'artiste.

Le new-nunc de Lim néglige l'élan de l'absolu en faveur d'un sens de relativité dégagé même par la banalité de l'objet inséré dans l'œuvre qui tend à faire abstraction de la cadence aristocrate proustienne, pour privilégier la cadence contaminée joycienne. La méthode new-nunc ne sublime pas l'espace dans la pure évocation du temps, mais elle accepte l'encombrement de l'objet dans son statut physique en le mettant en valeur par le rapprochement avec d'autres statuts physiques qui ne sont certainement pas pareils ni par usage ni par destination.

En effet, comme l'art néo-objectuel de H.H. Lim, à la différence du courant américain, se situe dans un panorama moins complexe et homogène de marchandises, il ne reconferme pas la valeur d'usage de l'objet quotidien, son être ou avoir été susceptible de consommation, mais plutôt sa valeur d'utilisation fantastique que l'artiste peut en obtenir par le procédé de contamination. L'artiste adopte une sorte de procédé radioactif pour contaminer l'objet quotidien qui est du reste déjà empoisonné par son appartenance historique. Maintenant, une autre histoire, davantage transfigurante, concerne l'objet quotidien, sans le rédimier comme le faisait le geste de Duchamp, du moment où sa reproduction culturelle est impossible. Or, l'objet garde sa viscosité et souvent même son décorum, mais il est soumi et adopté pour une utilisation transversale dont seul l'artiste est capable. Par là l'artiste ne pense pas racheter soi-même pas plus que l'histoire, mais plutôt amorcer des processus formels qui soient en mesure de produire au présent des attitudes de résistances rendues évidentes ou éclatantes par la construction objective de l'œuvre. Celle-ci est un mécanisme dont le fonctionnement interne se fait par des relations d'éléments individuels gouvernés par l'idée de la complexité et en même temps de l'unité.

Gouverner la complexité à travers la construction d'une méthode linguistique devient ce en quoi s'engagent des artistes qui ne veulent pathétiquement reproduire la complexité de l'univers technologique, mais plutôt celle du rapport entre l'individu et la société, entre la personne et le système réglementaire. Voilà une réponse comportementale au moyen d'une forme close et durable. Le caractère durable de la forme implique un sens de la construction qui ne veut être annulé par l'ouvrage suivant, qui ne veut pas reproduire métaphoriquement la réalité extérieure. L'art c'est du mouvement ambivalent jouant sur la présence et l'absence, le contact et la séparation, l'érotisme et le détachement, qui sont autant d'attitudes non conflictuelles mais complémentaires pour affirmer la relation différente avec la réalité.

“L'on ne peut mieux échapper au monde que par l'art et l'on ne peut s'y lier davantage que par l'art” (Goethe).

Cette attitude indique la position de l'artiste qui semble au début garder ses distances par rapport aux choses, mais ensuite les adopter pour construire un ordre formel désignant la nouvelle réalité, bien que ce soit par une contamination de celle-ci. L'ordre formel adopté ne joue pas sur la simple accumulation, sur la présentation d'un assemblage au hasard, reproduisant métaphoriquement la dissémination quantitative de la réalité extérieure. L'œuvre assume ainsi une cadence phénoménologique qui est contredite par un ordre métaphysique substantiel qui la soutient. Pas de sens d'accumulation, mais d'une interpénétration nécessaire, bien qu'elle s'accompagne des relations imprévues.

Biographie

H.H.Lim est né en Malaisie.
Il vit à Penang, Taipei et Rome

Expositions personnelles et collectives (sélection)

2004

Musée National des Beaux Arts d'Algérie, Alger, Algeria
À L'est du sud de L'ouest, Villa Arson, Nice, France
Galerie de l'École des Beaux-Arts, Montpellier, France
Centre Régional d'Art Contemporain, Sète, France
Le Opera e I Giorni 3, La Certosa di Padula, Salerno, Italia
Armi, Museo Pino Pascali, Polignano a Mare, Italia

2003

AA L'arte per L'arte, Fondazione Morra, Napoli, Italia
Arte e design dalla Sicilia, L'Istituto Italiano di Cultura in Libano, Beirut
Urban Flashes- "work Shop", Platform Garanti Contemporary Art Center- Istanbul, Turkey
Luoghi d'affezione, Grand Place e de l'Ikob, Belgio
Luoghi d'affezione, Accademia Belgica, Roma
Parole, Torrione Passari, Molfetta, Italia
Le Opera e I Giorni 2, La Certosa di Padula, Salerno, Italia
Pagine Nere, Galleria L'Attico, Roma
Impronte a regola D'Arte, Macro, Museo D'Arte Contemporanea, Roma

2002

Dream 2, Red Mansion Foundation, London, United Kingdom
Sala, Mazzoniana Contemporanea Temporanea Roma, Italia
Le Opera e I Giorni, La Certosa di Padula, Salerno, Italia
Porta Oriente, Galleria Umberto di Marino, Napoli, Italia
Speechless, IT Park, Taipei, Taiwan
Islam in Sicilia, Akhenaton Gallery, Cairo, Egypt
Epicentro, Istituto Italiano di cultura, Alger, Algeria
Urban Flashes, Ok Center of contemporary Art Linz, Austria
Mondial, Galleria Enrico Navarra, Paris, France

2001

Artisti suonati, Flash Art Museum, Trevi, Italy
Visita Guidata, Palazzo della Calcografia, Roma, Italia.
Contemporaneo Temporaneo, Sala Mazzoniana, Roma, Italia
Artisti Suonati, John Hopkin University, Bologna, Italia
Le Tribu dell'arte, Macro, Roma, Italia
Amici Miei, Flash Art Museum, Trevi, Italia
ABO, Arti della critica, Palazzo Piacentini, San Benedetto del tronto, Italia
Tra l'io e il Tao, Galleria Zelic, Polignano a mare, Italia
Le Muse Inquietanti, Museo Pino Pascali, Polignano a Mare, Italia
The sky from the well, Dimensions Art Center, Taipei, Taiwan
Mondial, Grimaldi Forum, Monaco

2000

La natura morta, Palazzo dei congressi, Roma, Italia
12 Pomeriggi, Palazzo delle Esposizione, Roma, Italia
Straordinari Cortili, Palazzo Ricci, Roma, Italia
Imperiali Giganti, Fori, Roma, Italia
Lifa, Ibrahim Hussein Museum Langkawi, Malaysia

1999

I Te Vurria Vasa, Galleria Pio Monti, Roma, Italia
Scuola Aperta, Liceo Artistico Statale, Roma, Italia
Oro La Prima, Sala Umberto, Roma, Italia
Laboratorio di Arte Contemporanea, Accademia di Carrara, Carrara, Italia
Finche c'e morte c'e speranza, Flash art Museum, Travi, Italia
Artist in Pedana, Galleria Nazionale d'arte Moderna, Roma, Italia
Lavoro in corso, Galleria Comunale d'arte Moderna e Contemporanea, Roma, Italia

1998

Sette Vene, Galleria La Nuova Pesa, Roma, Italia

Funambolo, Aura Magna Liceo Artistico Statale, Roma, Italia

Lady Diana, Flash Art Museum, Trevi, Italia

I sentieri dell'acqua, Palazzo Bargello, Pennabilli, Italia

Funambolo Casina Pompeiana, Napoli, Italia

Libera Mente, Spazio ex Arrigoni, Cesena, Italia

La Festa dell'Arte, Ex Mattatioio, Roma, Italia

60kg circa di saggezza, Fondazione Orestiadi, Ghibellina, Sicilia

Laboratorio per Artisti, Acquario Romano, Roma, Italia

Biennale dei Parchi, American Academy, Roma, Italia

Le Bain, Art Gallery, Roma, Italia

YAN LEI

"I'm not an artist, I'm a man!"

Texte de Nathalie Colonnello, Galerie Urs Miele, Luzern, Switzerland

Yan Lei desperately denies being an artist, but it is a statement of fact that he systematically produces works of art. When he says he is a man, his assertion is equally not open to question. Why can an artist not be a man at the same time? Is Yan Lei lying? Is he pretending? I do not think so. In order to grasp the subtle meaning of his words and to understand what is the role that art holds in his life, it is necessary to reflect upon some aspects of his complex personality and works first, with the goal of collecting, little by little, the scattered elements needed to draw a general outline or at least a guideline of his thought.

"If you believe you can get an answer, you certainly cannot gain it through art. In my works there are no answers ; there are no answers in what I portray".

Yan Lei exclusively transposes in the pictorial form - and in his art as a whole - those subjects strictly related to his own daily experience : people he meets, objects he uses, landscapes he views, situations he encounters, images he sees on newspapers and magazines. Talking about the relationship between actuality and his paintings, he explains :

"The subjects of my works are highly personal. The reason for their existence in my art is due to the fact that they somehow influence my real life. When I see something that concerns me closely, it is right then that I make use of those images. What will be the feeling of the spectator when observing these works?...well... This is definitively not something I want to modify intentionally to convey an unalterable and pre-arranged significance".

If, based on Yan Lei's words, art gives no answers and his art is nothing except what he deems his life is in a certain way conditioned by (it does not matter whether it is objectively important or not), we can gather that in his view life gives no answers. Thus, he seems to be aware of his condition as a human being unable to clench the knowledge of the whole world in his fists. That's why he selects only the images belonging to his own experience : they are more familiar as well as easier to handle. Moreover, as he explicitly maintained above, he does not want to impose by means of his works, any absolute truth to the observer.

Clearly Yan Lei does not seem to feel up to playing the part of the venerated artist invested with that deifying aura which characterized many famous names along the course of Art History as well as in contemporary times. Perhaps he is not interested in it at all! In other words, he does not seem to be seeking to embody the figure of that shepherd who, using the description made by Angela Vettese in her book *Artists are Made*, evokes : "(...) not only the role of the flock's leader but also, implicitly, that of a superior being and even of God the Creator : the term enthusiasm, that one so often meets in artists' biographies, more or less means entrance of God, as if those who experiences it were put in contact with the divine will in much the same way as prophets, in order to reveal truths unreachable by common people".

In the light of these considerations, Yan Lei is not an artist but a man.

In all his works, Yan Lei, like the majority of artists, resorts to the support of images. In the past, when he mainly devoted himself to performances, images served as documentations of a work that otherwise would have disappeared as soon as the action had come to an end. Even if the work was a video, for example, it was nothing but a sequence of single images. Generally speaking, moreover, the pictures of performances, installations and so forth, besides being convenient tools able to substitute in a sense the real work when it is not easily movable or reproducible in a different place, are also proofs evidencing the existence (or the past existence) of the work of art itself.

Since the end of 1998, however, pictures started to have a much greater relevance in Yan Lei's artistic creation, becoming an essential constituent tool of a quite new trend that characterizes a substantial part of his recent production - the paintings. In the complex pictorial process, Yan Lei now uses the photograph no longer supports the work when the latter is already begun or completed, but even before it exists, the photo now establishes the origin of a painting. Although the time order has changed, the image, intended as a "photodocument", keeps its value unaltered. All the pictures Yan Lei employs, as we said above, belong to his daily life and for the most part are taken by him - just a few are from magazines or newspapers. When he takes a picture, undoubtedly he is the arbiter who selects, through the lens, the subject he is interested in : that is to say he is the one who makes the choice between what is to be portrayed and what is to be excluded : as Susan Sontag says, "to photograph means to attach importance to something".

Yan Lei states that he represents his real life, but, as Sontag points out :

"To claim that photography must be realistic is not incompatible with the opening of an ever-increasing gap between image and reality, in which the mysteriously acquired knowledge and its intensification provided by the picture presuppose a previous alienation from the reality itself or its depreciation".

Talking about the relation between reality and his art, Yan Lei says that :

"Reality is rubbish. In my videos, for example, I wanted to convey the idea that much of life is full of meaningless and dull situations". When I ask him which is the part of his life that he uses to paint, he replies : "There is a large part that is important."

Asked about what he considers to be meaningful and important in his paintings he answers again :

"I can only reply that I do not care whether a thing is intrinsically important or not, I paint only what has influence on my existence".

If reality is rubbish, and a part of this trash conditions Yan Lei's individual universe to a large extent, I ask myself what he is looking for in these pictures taken from actuality, and, furthermore, why he paints his subjects in such a realistic way. Is it only for the pleasure of subjecting himself to a self-torture? Is his art a smug praise to the tedium vitae? Or is it an outburst of rage, a sublimated revenge against a disappointing, uneventful life lacking in stimuli? If his past works showed in some ways all these attendant symptoms, think that in his recent ones there is even more. Since the genesis of his paintings resides in photographs, I will start my survey with a reflection drawn from a theory of photography.

Sontag explains :

“Like nearly all the modern forms of research into self-expression, photography takes up again the two traditional ways of radical contrast between the ego and the world. You can see it as (...) a means of finding a place in the world (again regarded as oppressive, alien), succeeding in establishing a detached relation with it, namely overcoming the acute manifestation of the individualized self”. This attitude, however, implies “(...) the precondition that photography offers a unique system of revelations : that it shows the reality to us as we have never seen it”.

Yan Lei, talking about those of his paintings which portray the lounges and outdoor spaces of some airports that he has visited in his travels, (for example, the Hong Kong Kaitak Airport or the Paris Roissy Airport), says :

“Those paintings are an analysis of the public spaces. I choose those places because they have a latent capacity, a potentiality, an innermost reason that has to do with psychology. That’s why I take these kind of pictures. In reproducing them I use my head as well. This is an age of interchanges... my works are my personal spiritual reaction to the external world, I can say only this, it is a need of life”.

Yan Lei mentioned some very important keywords like “analysis”, “latent capacity”, “innermost reason”, “psychology”, “interchange” and “need” which, in my opinion, are not merely terms suitable to the comprehension of the sentences he uttered, but the basic pivots around which his artistic research develops. Yan Lei tries to build up a detached relationship, an objective interchange with the world firstly by means of photography - to fix an impression -, and secondly by means of the real work of art - to make a reflection. Whilst a photo is a quick record of a foreshortened reality, the time needed to carry out a painting is much longer. Moreover, while a camera is a mechanical precision instrument, a painting is not. This last assertion is theoretically true unless Yan Lei, in his technique, has recourse to any machine or system of a scientific nature. And he does! In fact, after having taken a colour picture, Yan Lei processes it through a computer using software which is able to measure and highlight the outline of the subjects, as well as the brightness variations inside each shape. With this method, each shade of a single colour (if the painting will be monochrome) is allocated a number computed by the information system ; the same thing happens for each shade related to different colours, if Yan Lei wants to keep the polychromy of the picture unaltered in the final work. After this, Yan Lei resizes the image obtained, enlarging its dimensions and eventually prints it directly on to the canvas. At this point of the process, the canvas looks like the equivalent of a physical map of the original picture. On its white surface, black and flat winding itineraries follow one another in a maze of numbers and lines, a visual effect that is in a certain way reminiscent of a semi-abstract print from a woodcut. Even If this fragmentation of the volumes on a plane could make us think back to the researches of Cubism, it should still be remembered that in Yan Lei’s case the figure keeps its unity although it is leveled on the surface of the medium ; also, its three-dimensionality is studied on the basis of a luminous factor, not from a purely volumetric point of view.

Yan Lei is a deconstructionist : he flattens, mortifies, empties, disassembles and splits up the organic whole of reality laying bare its hidden structure in order to capture it consciously. Those linear frameworks on the white canvas are nothing but a symbolic wrapping with which he can visualize the world in a simple, clear and fixed graphic form, so as to satisfy his need to analyze its latent capacity, its innermost reasons, or at least to provide a guideline for this.

Nevertheless, it is necessary to point out that a photograph, or a painting, freezes the subject in a moment that has already elapsed and thus belongs to the past : the knowledge Yan Lei obtains with his pictorial process is a knowledge of the past. As the scholar Sergio Givone says in a passage expounding Derrida’s thought :

“The structure is really visible when it comes to a threat, in the imminence of danger, when the gaze is concentrated on the keystone and on the ribs of an historical figure ; it is at that time that this figure shows its possibility and its fragility, exactly for its being threatened, and it is at that moment that the structuralist consciousness proceeds to treat methodically the structure to perceive it better (...)”.

Yan Lei, however, is perfectly aware that he is dealing with the past, and the evidence of this is given by his paintings reproducing pictures of his previous installations / performances. “Most”, for instance, is the pictorial version of his 1998’s installation *Second-Hand Store - Hong Kong*, while *Hong Kong Artists’ Commune* is a painting which depicts with extraordinary accuracy his 2000’s installation *Red-Light District - Hong Kong Artists’ Commune*. In the quoted examples, Yan Lei re-interprets (with the painting) a reality (the installation) previously interpreted (because foreshortened) through the camera. In this way :

“(…) the hermeneutic game (is regarded) as a dialogue with the past, (a past) that man questions, knows and re-moulds to the extent he dissociate himself from it”.

Returning to the description of the technique he employs, we see next how after having impoverished reality, he reconstructs it expanding its potentialities.

Once the skeleton, the linear structure of reality appears on the canvas, Yan Lei is able to start applying colours according to the respective numbers/hues, which correspond to those shown on each jar of paint he employs (He does not mix colours by himself, in order to keep as far as possible identical quantitative proportions of the pigments present in the original chemical compound he utilizes). Following the “isometric lines” on the surface with the paint and the brush, he is able to give the image back its tridimensionality and reality. Once the work is finished, the black grid and the numbers become invisible under the coats of paint. It is interesting to note however, that from a distance the painting has a definition as high as that of a photograph, but the closer one gets to the canvas, the more it melts into dense and sticky chromatic blotches revealing the strokes of the brush. In other words - if from afar the overall unity of reality seems to be obvious to the observer, from close range this oneness crumbles in pieces becoming unrecognizable. It is the same thing that happens when one gets too involved in a question, and everything becomes confused, and one gets lost in the ocean of its complexity... but that skein of sensations in which one is entangled, although real, is not reality itself. Reality is something else, and Yan Lei indeed knows it. When he affirms that “falsehood is something arising from truth”, he is playing tag with the exchange of parts we generally assign to appearance and reality, but at the same time keeping these two roles apart. Everything and its opposite depends on the point of view. One of the basic topics of Yan Lei’s art is the comedy of errors around the subject of perspective. On the stage of existence, dual elements exchange their speeches, their parts, and he sits there, looking on the scene and taking part in it from time to time. With his paintings, Yan Lei shows that what is considered clear could be blurred, what is regarded as simple could be complicated, what is believed essential

could be superficial and vice versa, in an interchange that could go on forever.

One of the main characters of Yan Lei's pictorial play is colour - to be precise - acrylic colour. Being an industrial synthetic substance, acrylic paint is not a natural pigment, and yet he uses it to give birth to realistic compositions. This kind of material, with its bright and glassy effect is on the one hand the most apt to depict the chromatic blaze of our post-modern age but on the other is extremely estranging, especially, for example, when spread on a human face. All the more so because Yan Lei in many cases employs a single tone in all its shades to coat like a filter the entire surface of the painting. In his 2002-2003's series called *Project Pompidou* which comprises thirteen paintings, each one is monochrome and portrays a person. The colours he chose and that alternate on the different canvases are just four : cyan, yellow, magenta and green. His 2002's series entitled *International Landscapes*, however, consists of polychrome works but the visual outcome is equally artificial. In this series, for example, the untitled painting of a view of the Sidney's Opera House reveals a bogus look : the building is yellowish, the water is emerald green and the sky cobalt blue. The general impression conveyed by the picture resembles, in some respects, the old practice, quite popular at the beginning of the history of photography, of touching up black and white images by hand with watercolours.

Questioned about his colours, Yan Lei states :

"The colours you normally see are one thing ; those related to the specific conditions of my studio and to my technique, are something else. I try to pursue the same perceptive sharpness of the eye, since I want to paint more and more realistic pictures. I choose a tone according to the light measurement in the original photograph ; then I select a colour that is a close match to that sensation. On the one hand there is technique, on the other my personal choice. No doubt the colour I pick out contributes to an increase of meaning of the image".

Yan Lei's pictures could somehow be related to the glossy ones found in magazines, but if we reflect on what he maintains above about the question of the re-interpretation and enrichment of reality, it is not surprising that, when asked about the relation between his paintings and graphic design, his curt reply was : "My aim is not to make my works similar to graphic design".

However, he does sometimes employ images taken from magazines ; also his colours are reminiscent in some ways of Warhol's. Talking about this point, he says :

"Warhol certainly influenced not only me but many artists. I admit this, but I do not know whether the final effect of my works is in any way linked to his or not. I have never investigated seriously this aspect of the question. The fact is that although I use advertisement images, more than anything else I use the pictures I take by myself... of those things I deem to have a meaning or utility for myself and that belong exclusively to my own emotional universe. If they did not somehow pertain to me, there would be no reason to employ them. I would not know what kind of criterion to use in selecting them... all the materials I choose are strictly connected with my personal feelings".

Yan Lei's colours, then, far from having only an aesthetical purpose, have to be investigated above all in their property of functioning as an extremely effective support of the other fundamental element of his creation - the concept. As Yan Lei himself confirms :

"Apart from the colours, what is most important for me is the content that lies behind the work itself. I devote myself to this matter everyday".

The abovementioned *International Landscapes* series represents foreshortenings of various famous monuments from different cities all around the world. Yan Lei actually did not visit all the cities he depicted, but went to one Chinese city that contained all the others, or to be precise, their scale models. He derived all his subjects from pictures he took at Shenzhen's "Window of the World", a theme park where scenes and sites of historical interest throughout the world are reproduced. With these paintings, he wants to stress, as I showed above when referring to his technique, the relation between reality and illusion from an immediately visual point of view. The spectator is misled, but only to a certain extent, since the cities he sees portrayed really do exist. In fact, they exist three times and under three dissimilar facades, - as real cities, as real models and as real paintings, but what changes is their meaning. Yan Lei uses plainly deceitful colours also as a subtle warning to the observer of the trick being played.

He relates :

"I chose colours on the basis of the planning of this series, since I wanted to create a new city. These tones are suited to the playful idea of making my works look like multi-coloured posters".

What Yan Lei wants to say, is that as in the example of a poster (that is generally reckoned to be a true reproduction of reality, but often is not), his cities could be as real as the real ones or as fake as the real ones. His colours are nothing but a metaphor of an "aesthetic of polish" that is in contrast to the grayness of contemporary cities. As the scholar Manlio Brusatin records in his book "History of Colours" :

"Contemporary industrial age would like to present itself with the brilliance and glossiness of metal or of coating metallic dyes : their clothes look like a polished consciousness of progress that production soon divests of its shine (...). An "everlasting colour", in fact, appears everywhere as a mark of brightness and glassiness of those varnishes and enamels which give to colour the roaring effect of the "new" object just came out from the factory. With the use of the sole appearance of the shiny metal and of the plastic employed at its place, we actually witness a falsification of the concept of duration and the vanishing of the most noble metals (...)". In the series entitled *Project Pompidou*, previously analyzed only from the point of view of colour, the concept is also of the utmost importance. This series portrays a gallery of international characters gravitating around the world of art, from the cleaning attendant up to art critics, scholars, Culture Department officials and so forth. Yan Lei depicts, in twelve pictures, those people he met at the Paris' Centre Pompidou in 2002. He took pictures of each person he truly knew and who is directly involved in the mounting and organization of an exhibition to be held there in May 2003. As for *International Landscapes*, this whole series is planned as one artwork composed of different paintings, namely a unique body to express a single idea. Here Yan Lei plays again with the transient boundaries between appearance and reality, now transferring his reflections from the city to a temple of Art, and from this to its priests, worshippers and servants. In this series he offers a humorous reflection on the question of the status of the individual - that is - what a person represents by his/her role in society and not as a human being. Just as he proved with his pictures:

"(...) An individual who has no gold, no valuables of his own, can gain value and power just through his role or status. Until that

status “works” (is revered, sought-after, acknowledged...), until that paper currency is welcomed, the individual has “effective power” (in society). Similarly, it is not true that if we had photographed aristocrats or celebrities in a given situation they would correspond to a large degree or would be the expression of individual merits, qualities and abilities. The social status is to men’s value as money is to goods.”

Aware of the mechanisms linked with symbols and the so-called social roles everybody is tacitly supposed to respect, Yan Lei suggests, performs, re-creates their pretence, flimsiness and strength. Being a symbol himself he is conscious, whether he likes it or not, of being one of the actors as well. Again in line with the researches carried out by the scholars Castelfranchi and Poggi : “If conventional reality is created, it will not be fiction or fantasy any more, and the consciousness of this “not true” characteristic, played by common consent, has to be lost (...) In the fictitious social reality we plunge, we loose the boundary. The difference with acting is exactly that in it there is a cognitive maintenance of the levels of reality. But boundary comes and goes. It’s right for this that life is a stage. It is because we, in an oscillatory motion, perceive the whole effort of the “mise-en-scène”.

If you want to find Yan Lei’s face in one of these paintings you won’t succeed, because in this instance he is not a man but an artist. He plays with roles. Remember that! However he is present, but not with his own features. In his thirteenth and biggest picture yet Yan Lei, the artist, becomes a Chinese street portrait painter whom he met outside the doors of Centre Pompidou. He says :

“Why do his works have no acceptance whilst mine do? Why was he sitting outside the Pompidou whilst I stood inside? I went to Paris from China. He also went to France to paint. Many Chinese people go abroad and are all in this condition of being at the same time both “in” and “out”. When I went to France I recognized myself in this identity as well”.

This same question about his position in the international art scene is tackled by Yan Lei in his 2002’s painting called *Black 8*.

The work, portraying a pool table, shows a close-up of ball number 8, which is lying just in front of the pocket. The cue, held by somebody who has been cut out of the scene, is about to hit the ball so as to pocket it, or maybe not. We can only see these elements and guess. Talking about this picture, Yan Lei explains :

“*Black Eight* is the last ball to be pocketed, it takes up the meaning of “international lot”. It is also the expression of my psychological opposition towards the world of international art where I have to go out of the country for business and face directly situations in which artists’ rivalry for success is everywhere the same”.

It is no accident that another recent series of Yan Lei’s paintings is called *Climbing Space*, since it is a metaphor around the questions of status, “artists’ competition for success” and public spaces. To this series belong paintings like *Sanlitun*, Beijing’s embassies district, an international area full of bars and restaurants, the favourite night destination of those who can afford amusements and can enjoy a life free from restraint ; *Langfang*, representing Yan Lei’s own pc, an object that is undoubtedly a work tool, but nowadays is also a status symbol in China ; *Hong Kong Artists’ Commune*, where the building shared by many artists is wrapped in a strange red light, as if it were a red-light district ; *Hong Kong Shanghai Bank*, a view of the façade of a bank, symbol of economic welfare and success ; and many more. In the same series Yan Lei also portrays airports, like those of Hong Kong Kaitak Airport and Paris Roissy Airport mentioned at the beginning of this text. “Airports are public spaces with latent potentialities”, he said. What are these potentialities? An airport is a point of exchange par excellence, a transit place where travelers coming from all over the world are passing through to reach their own destination. An airport is a place without a precise identity, perhaps because it is like a network of millions of different thoughts and identities. An airport is also a status symbol. When somebody in China can afford to take a plane, this is considered something special, even if now, with the rapid improvement in general welfare, the situation is changing year by year. What does not change is the long bureaucratic procedure a Chinese person frequently has to follow to get visas and documents to travel abroad. Costs apart, going abroad is really regarded as a privilege and Yan Lei, because of the international exhibitions he is invited to, is among the privileged ones.

In Chinese to say “that man is an airport” means, in a figurative sense, that he is a successful person and that his network of connections is growing as well as his social status. Regardless of his acceptance or rejection of this situation, Yan Lei is personally involved in it. He, as an artist, is forced to enter the lists, that “non-space” in which social climbing takes place.

“With these works I face my condition of being an artist in the world. Nobody can avoid this problem, that is to admit that art is competitive”.

When I ask him if his works have to be read as a social critique addressed to the art world, he replies :

“I think that nowadays to criticize something is quite a complex matter. I doubt that people, artists and intellectuals really have this autonomy to criticize something, because now we are locked in a stalemate. There are some artists, for example, who are opposed to commercial artworks, but perhaps this is due to the fact that the market of their own works does not take off. Certainly there are also those who have this freedom, but they are really very few. To live in the market system you have necessarily to deal with it. I think that criticism is a nonsense”.

After having portrayed black and white foreshortenings of corridors from the ground floor to the door of his apartment ; after having dissected, measured the same corridor inch by inch, and rebuilt its structure in the 2001’s installation called *Project One-International Passage*, a work made in collaboration with his wife Fu Jie ; after having dissected, measured the rooms of his apartment inch by inch, and rebuilt their structure through plates of planes (presenting it in three non-communicating modules overturned on the side) in the 2002’s huge installation entitled *Project Two*, a work made in collaboration with Fu Jie; after all this, now Yan Lei participates, together with his wife, in the 2003’s edition of the Venice Biennale. At this exhibition he presents *Project Three*, an installation composed of office furniture with extractable drawers, each containing scale models of airplanes. Now that he is really becoming “an airport”, he says though clenched teeth :

“I do not want to become famous”.

Yan Lei is aware of the adult symbolic game he amused with so many times in his works, but now he is more and more often called to come directly into play, a play of social conventions. To say it in Castelfranchi and Poggi’s way :

“If appearance becomes being, if to pretend, to interpret is becoming, it is also for this reason that society compels us to pretend: to train us. And to be trained is to be well-mannered to the point that one becomes one’s own role-mask”. Will Yan Lei become an artist, or will he be a man forever?

Biographie

Yan Lei was born in 1965 in Hebei China.
He Lives in Beijing and Hongkong.

1991 Graduated from Zhejiang Academy of Fine Arts

Selected Solo Exhibitions

2003

Climbing Space, Galerie Urs Meile, Lucern, Switzerland

2002

Yan Lei One-Man show, Galerie Loft, Paris

2001

International Scenary, China Art Archives & Warehouse, Beijing

1999

On the Frontier of Capitalism, Museum of Site, Hongkong

Selected Group Exhibitions

2003

The 50th Venice Biennale, Arsenale Venice, Italy

Alors, la chine ?, Centre Pompidou, France

Left Wing, Left Bank Commune, Beijing

Shenzhen International Exhibition of Public Art - The fifth system, Hexianning Art Museum, Shenzhen, China

2002

Cidades, The 25th Sao Paulo Biennale, Sao Paulo, Brazil

Pause, The 4th Gwangju Biennale, Gwangju, Korea

Paris-Pekin, Espace Cardin, Paris, France

Art Cologne, Cologne, Germany

Shanghai Biennale, Shanghai Museum, China

Guangzhou Triennale, Guangzhou, China

Landscape of Sur-Consuming, Vitamin Creative Space, Guangzhou, China

Junction, Shanghai Museum of Architecture, China

2001

Polypolis - Contemporary Art from South-East Asia, Kunsthau, Hamberg, Germany

City - Slang The First Annual Contemporary Art From Zhu Jiang Delta, The Gallery of Artist Commune HK

Chengdu Biennale, Chengdu Biennale Museum, China

2000

Unusual & Usual - Contemporary Art Exhibition, Yuangong Modern Art Museum, Shanghai, China

1999

The Contemporary Art Exhibition, China Korea and Japan, The Museum of Pusan University, Korea

Fast Forward - Video Art Exhibition from China, Hongkong and Taiwan, Macau Contemporary Art Centre, Macau

Unveiled Reality Contemporary Chinese Photography, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand

Art Beatus Gallery, Vancouver ; Annie Wong Art Foundation, Hongkong

China Maze, Gallery OTSO, Espoo, Finland

1998

Images Telling Stories (Beautiful like Materialism), The art Museum of Shanghai University, China

It's me, Tai Temple of The Forbidden City, Beijing, China

WANG JIANWEI

Texte extrait du catalogue Paris-Pékin, Paris, Edition Chinese Century, 2002

Tea, la série de toiles très appréciées de Wang Jianwei, met en scène des villageois attablés dans un salon de thé local. Cette série révèle une qualité quasi unique, propre à la peinture de Wang. Bien que manifestement inspirée par la culture villageoise de la région du Sichuan, cette peinture est fortement empreinte de cosmopolitisme. La culture paysanne est généralement représentée de façon très romantique, idéalisée ; cette représentation allant parfois jusqu'à la glorification façon religion populaire. Les portraits de Wang Jianwei ne suivent pas le même chemin, bien au contraire. La seule référence directe à la culture rurale contemporaine, c'est le crisp, la tunique portée par les personnages. Encore cette référence est-elle soigneusement choisie, donnant une signification spéciale au paysan pensif représenté sur la toile, signification qui semble aller bien au-delà des idées stéréotypées propres à un système de classe et à un modèle de comportement.

Wang imprime également ce décalage dans la structure et la composition de ses peintures. Il rend d'abord la première impression produite par un salon de thé de la province du Sichuan, puis la projette de façon répétée, à la recherche d'un lien compositionnel particulier et unique. Le plan des tableaux crée une sensation d'illusoire qui naît des irrégularités spatiales et du désordre compartimenté. Au bout du compte, le lien entre le salon de thé et le village rural n'est plus si évident. Ce qui l'est, c'est l'expérience de l'artiste et son interprétation personnelle de la région et de la culture.

“La création artistique est le reflet fondamental de notre attitude envers la fatalité et les valeurs, elle offre la possibilité de comprendre la solitude. J'ai mis au point une stratégie intérieure en réponse à la condition existentielle et aux besoins spirituels en général. Il devient clair que la compréhension de “l'essence vitale” requiert la maîtrise de son fonds et de sa forme.”

Biographie

Wang Jianwei was born in 1958 in Sichuan province, China
He lives in Beijing

Selected Solo Exhibitions

2002

Galerie Papillon Fiat, Paris

2001

Video Cube, presented by Chinese Contemporary, London, FIAC, Paris, awarded First Prize

Selected Group Exhibitions

2003

Chinese Modernity : Subversion and Poetry, Culturgest, Lisbon

2002

Sao Paulo Biennale, Sao Paulo, Brazil

Private Affairs, Kunst Haus, Dresden

Facing Elsewhere : Contemporary Chinese Video Art, Palm Beach Institute of Contemporary Art, Lake Worth, Florida

Run Jump Crawl Walk, East Modern Art Centre, Beijing

2001

Translated Acts, Haus der Kulturen der Welt, Berlin & Queens Art Museum, New York

Transplantation in situ, Shenzhen

Living in Time, Hamburger Bahnhof, Berlin

The State of Things, Centre Kunst-Werke, Berlin

My Home is Yours, Tokyo Opera City Art Gallery, Tokyo

Compound Eyes, Lasalle Sia College of the Arts, Singapore

2000

Festival Internationale de Programmes Audiovisuels, Biarritz

Kunsten Festival des Arts, Brussels

Brighton Festival, Brighton, UK

World Wide Video Festival, Amsterdam

Shanghai Biennale 2000, Shanghai

My Home is Yours, Rodin Gallery, Seoul

1999

Beijing-London, ICA, London

Yamagata International Documentary Film Festival '99, Yamagata

Melbourne International Biennial 1999, Melbourne

Cities on the Move, Louisiana MoMA, Humlebaek, Denmark ; P.S.1, New York ; Hayward Gallery, London

Fast Forward - New Chinese Video Art, Contemporary Arts Centre, Macao

1998

Cities on the Move, Secession, Vienna ; Capc Musee d'Art Contemporain, Bordeaux

Journey to the East 98, The Hong Kong University of Science and Technology Centre for the Arts

ZHUANG HUI

Zhuang Hui : Ten Years

Exposition à la Courtyard Gallery, Beijing, China, 2003

Beijing-based artist Zhuang Hui is well known for his photography and performance-based work. Ten Years is the product of Zhuang's meticulous editing of a huge body of prints compiled over the last decade of shooting throughout China and abroad. The result is the 100 carefully chosen color images, exhibited for the first time at Courtyard.

In Ten Years, titles are not provided, nor references to places or things. Instead, the works hang together in simple presentation sans narrative or explanatory text. "The images," Zhuang explains, "are what they are". One can't help drawing comparisons to the photo work of Wolfgang Tillmans, had he grown up under a Chinese communist/socialist regime.

In Ten Years, Zhuang's artistic focus remains steadfastly on the everyday, even the touristic, and especially on the banal and commonplace in the people and places he encounters. Subjects are chosen seemingly at random and typically from the same socio-economic roots as the girl from Chashan Town, the subject of his last installation piece : village shopkeepers, barbers, field workers, farm girls, waitresses, and old girlfriends. Settings are sometimes cloyingly scenic ; mountain streams, bridges, dams, steel plants, farmers at harvest, factory grounds, smiling minority women, shopkeepers, subway rides, hometown shots of friends and neighbors. Namely, the interior and exterior lives of ordinary people, places, and utilitarian things, which together comprise the very quotidian and dare one say, proletarian - heart of Zhuang Hui's oeuvre.

The visual strength of the photos is of course found in their banality. Nostalgia, for Zhuang is firmly rooted in the unembellished now. The artist's photographic memory of youthful moments creates a visual link to history, and a contemporary historical framework is born. The result is deliberately old-fashioned and vernacular, and harkens back to the happy imagery of populist magazines, like "The Peoples Pictorial" and "China Reconstructs" as well as local neighborhood photo salon shoots.

The difference is that Zhuang's images are emblazoned with the terrific bounty of today's more technically advanced color film. The brightness of the prints, coupled with their seemingly casual observations, are what give them their contemporary feel. And inspiration is drawn from the plastic framed, brilliantly colored shots of waterfalls and palm tree-lined beaches, which adorn the walls of freshly constructed highway restaurants stretching from one end of New China to the other — Today, China is rapidly making up for the austere colorblindness of its revolutionary years with a wild fiesta of billboards, neon signs, outdoor lighting, and other eclectic Las Vegas inspired decoration. Zhuang Hui's photos borrow something from this contemporary palette.

It is reassuring and even revelatory to know that in the many years Zhuang worked shooting his panoramic black and white group portraits of workers at various danwei's (state work units) across China He was also shooting the local environs in brilliant color. These color "souvenir shots" are at the heart of Zhuang's Ten Years.

In Ten Years, Zhuang takes a deceptively simple and forthright approach, affecting a posture of artistic nonchalance. However, this nonchalance is never directed at his subjects. His enormous affection for identification with his subjects is finally and perhaps inadvertently what gives the photos their artistic strength. Zhuang's anti-art style may well be the best approach to finding one's own identity within the act of observing and photographing others.

ZHUANG HUI

The self-portrait. artbeatus.com

Zhuang Hui is from Luoyang in Henan Province, a city that is the birthplace of most Chinese photographers. A tradition regarding himself, however, which has come to an end with his father and elder brother. In the most vivid memories of the artist it is precisely his father's profession, an itinerant photographer during the period prior to the "Liberation" (1949) who subsequently became a salaried worker in photographic studio in the remote center of Yumen, on the Silk Route, where he had voluntarily gone into exile with his family in order to avoid a bureaucratic post offered by the newly installed Communist Party.

The subjects of Zhuang Hui's photographs had originally been the rich landowners who had their portraits taken either singularly or with the family clan. They were subsequently replaced by the common people who during the most fervent periods of the history of the New Peoples Republic testified to the events decreed by the Party - such as the "occupation of the country side" with the help of photography. The small Zhang Hui used to go around with his father, with curiosity and trepidation overseeing all of the movements carried out by his parent : such as when he disappeared under a piece of black cloth together with a folding (bellows) camera and, after a couple of days, produced the images of the persons photographed, as if by magic. The premature death of his father, when Zhuang Hui was only 7 years old, brusquely interrupted father - son relationship. Photography, however, continued to subtly fascinate the child, giving rise to painful memories. His fathers old studio, which from being a "state" one is now privatized, was recently reacquired by the artist's brother in this way returning to the family.

Biographie

Zhuang Hui was born in 1963 in Yumen, Gansu Province.
He lives in Beijing, China.

Selected solo exhibitions

2002

Zhuang Hui, Ten years, Courtyard Gallery, Beijing, China

1999

Revelation Series III : Falling Apart Together, Canvas International Gallery, Amsterdam, The Netherlands

Selected group exhibitions

2003

Attack ! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien, Kunsthalle Wien, Vienna

2002

Art and Economy, Deichtorhallen, Hamburg, Germany

ARCO 2002, Courtyard Gallery, Madrid, Spain

Run Jump Crawl Walk, East Modern Art Centre, Beijing, China

Kaleidoscope- Latest Works by Contemporary Chinese Artists, Art Beatus Gallery, Shanghai, China

Producing Dream Portrait, Eastlink Gallery, Shanghai, China

The First Guangzhou Triennale, Guangdong Museum of Art, Guangdong, China

2001

Take part, Galerie Urs Meilen, Luzern, Switzerland

Art Chicago 2001, Navy Pier, USA

Art 32 Basel, Switzerland

Art Palm Beach, USA

1999

48th Venice Biennale, La Biennale di Venezia, Venice

Representing the people, touring exhibition, Laing Art Gallery, Newcastle, Midland Art Centre, Birmingham

The First Fukuoka Asian Triennial, The Asian Museum, Fukuoka

1998

International Foto - Triennial Esslingen, Galerie der Stadt, Esslingen, Germany

Confusion, Contemporary Art Fair, Amsterdam, The Netherlands

New Works From Chinese Artists, Galerie Urs Meile, Luzern, Switzerland

Seven Contemporary Chinese Artists, Nikolas Sonne Fine Arts, Berlin, Germany

It's Me, Worker's Cultural Palace, Forbidden City, Beijing, China

CHEN WENBO

Texte extrait du catalogue Paris-Pékin, Paris, Edition Chinese Century, 2002

Une atmosphère claustrophobique hermétique émane des œuvres de Chen Wenbo. Une tension dans l'étrange gestuelle de ces êtres, à la fois impossibles et pourtant plausibles. L'impact visuel le plus frappant de ses œuvres est tiré de la nature caoutchouteuse de ce qui devrait être la peau. Lisses, roses, sans coutures, tendus, ces visages brillent non par la souplesse de leur "jeunesse", qui peut être maintenue par la chirurgie esthétique, mais par le vernis des synthétiques fabriqués à la main. Pour obtenir cet effet, Chen Wenbo travaille la surface de la peinture jusqu'au lustre, mat et lisse, où toute nuance du pinceau est niée comme une peinture machinale ou industrielle. L'effet est atteint par la maladresse des postures. Des mains cassent les bords du tableau, des doigts dépassent, mêlés, gênés, divisés, loin du naturel mais proche d'une perfection soignée. Cela ressemble davantage à des poses rigides, tels des mannequins, qu'à des attitudes. De ce fait il n'est pas étonnant que la version féminine de ses personnages soit enrobée de nuances sexuelles.

Tel un musicien qui remplit sa partition, Chen Wenbo appose à la surface de sa toile des bulles d'eau grossies, billes en résine, éclats de silicone ou bulles de chromosome, créant un effet de flottement aux couleurs pastel. Les artistes éprouvent un besoin instinctif de faire appel à cette technique rappelant la création d'un film, montant l'atmosphère et manipulant la nature de la réponse. Ils apparaissent comme une barrière fragile entre les spectateurs et le non-identifié (en terme d'héritage national ou racial). Génétiquement, nous ne sommes pas la perfection de la jeunesse, mais sommes-nous proches de la possibilité? Combien de temps jusqu'à la dissolution de ces petites unités, jusqu'à la fusion de l'homme avec la réalité de Chen Wenbo?

"Mes œuvres récentes peuvent être vues comme une représentation hallucinatoire de la vie nocturne en ville. Les images découlent de la perspective de la vie ordinaire, mais cette perspective scintille et flotte de manière instable dans la culture bouillonnante d'une société en développement. J'use de ces représentations pour glorifier et encourager cette culture bouillonnante. Vous pourriez dire qu'elles sont l'autonarration visuelle de la vie d'un individu et, dans le même temps, une sorte de description secrète et masquée d'une vie citadine. C'est pourquoi, à travers ces recherches sociales, vient aussi s'ajouter une note d'intimité et de chaleur, créant un effet de beauté artificielle. Dépeignant avec exactitude une réalité en proie à la stupéfaction, elles finissent toutefois en fin de compte à la transformer en paysage idyllique qui prend la forme d'un hymne à la vie."

Biographie

Chen Wenbo was born in 1969 in Chongqing, Sichuan province, China
He lives in Beijing, China

1991 Graduated from Sichuan Academy of Fine Art, Chongqing, China

Solo Exhibitions

2000

Chen Wenbo, Galerie Loft, Paris, France

Selected Group Exhibitions

2002

Too Much Flavor, 3H Art Center, Shanghai, China

Chinese Modernity, Foundation Armando Alvares Penteado (FAAP), Sao Paulo, Brazil

Paris-Pekin, Espace Pierre Cardin, Paris, France

Chinart, Museum Kuppersmuhle, Duisburg, Germany

Guangzhou Triennial, Guangdong Art Museum, Guangzhou, China

Miragel, Suzhou Art Museum, Suzhou, China

2001

Next Generation, City Art Center, Paris, France

On Boys and Girls, Upriver Loft, Kunming, China / Soobin Art Gallery, Singapore

1st Chengdu Biennale, Chengdu, China

2000

Individual and Society in Art, Guangdong Art Museum, Guangzhou, China

Contemporary Chinese Portraits, L'Espace Culturel François Mitterrand, Périgueux, France

Futuro, Contemporary Art Center of Macao (CACOM), Macao

Unusual and Usual, Yuanggong Modern Art Museum, Shanghai, China

1999

Academic Exhibition, Upriver Gallery, Chengdu, China

Representing the People, the Laing Gallery, Newcastle / M.A.C., Birmingham, UK

Beauty Liked Materialism, East China Normal University, Shanghai, China

Poly Phenolrene, Bow Gallery, Beijing, China

Post-sensibility, Alien Bodies & Delusion, Beijing, China

1998

Confused, Contemporary Art Fair, Amsterdam, the Netherlands

CHEN SHAOXIONG

Chinese avant-garde photos

Article from Karin Bergquist, culturebase.net

Chen Shaoxiong is a young installation artist, reflecting modern China - with video, photo, etc.

Chen Shaoxiong is one of China's best known conceptual artists. In his work, he shows that the large amount of visual information a person is used to absorb can cause a wrong image of reality.

In a series of his photographs you think you see an ordinary street view, but in the meantime a maquette, that also contains elements of a streetview, influences the sight. The viewer is fooled and punished for his bias.

Chen Shaoxiong showed various clips of manipulated video images named Windows 2002, clearly meant as mimicry of Microsoft products. The video images show different scenes of aeroplanes crashing into high-rise buildings, and yet none of them cause devastation. The aeroplanes metamorphose into something else as they approach buildings, or the buildings reshape themselves to avoid the collisions. It is to propose various means of manoeuvring against terrorism, as the artist has stated. That said, it would be more appropriate to consider the piece as an irony directed against the media sensationalism that is a predominant constituent of our synthetic reality.

Chen Shaoxiong's statement about his works :

"Like a person can't jump into the same river twice, I can't see the same scenery while looking into the window in my house. Everything in this city is temporary : streets, buildings, shopping centres, train station, airport, transit ways, trees, road marks etc ; even the crowds. no matter permanent or temporary residents, nothing is fixed. Everything changes easily just like altering a telephone number.

I try to use my photography to fix these moving objects, and then put these fixed images back to the moving backgrounds. These moments (things) either meet or by-pass each other in this world, it doesn't really matter. I would like to replay this chaotic logic, these uncontrollable rules and its confusing magic. Just because I still have a bit of passion to this world and would like to share this passion with every single object of the world, I have to record what I have seen. As a witness myself, I would like to keep the memory of my life inside my built-up small-scale country, or to build a scenery monument for this ever changing city.

Since seeing scenery at a window is a kind of tourism, my works can also be called an opposite kind (a city travelling in people, or people travelling in a city) when they are put into an exhibition space in a foreign country. Since we build a city according to some existing rules ; we feel the same strangeness of our own city as foreign ones ; we want to be modern ; we want to join the WTO and we want everything that this world can offer, I would like my works of street images in China to be associated with Bangkok, Tokyo and other big cities alike. If so I can provide a better dream for such a globalization.

Biographie

Chen Shaoxiong was born in 1962, Shantou, Guangdong Province
He lives in Guangzhou

1984 Graduated from the Print Department, Guangzhou Fine Art Academy, Guangzhou

Selected Exhibitions

2003

The 50th Venice Biennale, Venice, Italy

2002

Shanghai Biennial, Shanghai Art Museum, Shanghai

Big Tail Elephant, Kunsthalle, Bern, Switzerland

Guangzhou Triennial, Guangdong Art Museum, Guangzhou

2000

Individual and Society in Art - A Collection of Works of Art by Eleven Chinese Artists, Guangdong Museum of Art, Guangzhou

Fuck Off, Eastlink Gallery, Shanghai

Portraits, Figures, Couples and Groups from the Mcaf Foundation, BizArt, Shanghai

1999

Concepts, Colors and Passions, CAAW, Beijing

8th Biennial of moving Images, Saint-Gervais, Geneva, Switzerland

Cities on the move 6, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finland

Cities on the move 5, Hayward Gallery, London

Cities on the move 4, Louisiana Museum of Modern Art, Denmark

1998

Inside Out, Asia Society, New York, San Francisco MOMA ; Museo de Arte Contemporaneo, Monterrey, Mexico ; Tacoma Art Museum
and

Henry Art Gallery, Seattle, USA

Transmediale 98, 11th Berlin Video Festival, Berlin

Cities on the move 3, P.S.1, Contemporary Art Center, New York

Cities on the move 2, capc Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, France

La série de happening qui a eu lieu à Yangjiang dans la province Guangdong a été vecteur à la fois d'enthousiasme et de perplexité. Les performances iconoclastes de Zheng Guogu qui, à première vue, semblaient n'avoir aucun lien entre elles mais qui dans l'actualité étaient en fait étroitement liées ont placé l'ordinaire ville côtière de Yangjiang sur la carte de l'art contemporain. Sous l'influence de Zheng Guogu, un grand nombre d'artistes s'est libéré des limites restrictives imposées par le lieu et sa géographie. Ils ont provoqué une "petite révolution"; ils ont réussi à "excentrer" la photographie et l'architecture. Ces événements, tout d'abord et par la suite ont semblé avoir une influence sur la culture en place, mais en réalité, les artistes s'en moquent éperdument. C'est ainsi maintenant que les gens se plaisent à dire que c'est à cause de ces événements que la ville s'est désenclavée, qu'elle est devenue "flottante". La culture, au moins ici, n'est plus la superstructure habituelle mais épaulée de manière indépendante sa mission de création, dans son acception la plus contemporaine.

À l'exception de Chen Zaiyan qui dispose de bases solides dans le domaine de la calligraphie, les trois autres, Zheng Guogu, Sha Yeya et Sun Qinglin n'appartiennent à aucune des tendances calligraphiques populaires. En fait ils n'ont que très rarement manié le pinceau et l'encre. Ce fait réel nous amène dans un premier temps à douter que ces artistes aient décidé de promulguer une certaine forme de révolution calligraphique ; en second lieu il nous est difficile de ne pas nous interroger - à la lumière de nos propres limitations et incapacités générales en matière de calligraphie - sur la singularité de cette révolution. Ne serait-elle pas qu'un geste vide sans substance ni efficacité? - Etes-vous venu pour apprécier la calligraphie ou tester votre pression sanguine? Le titre de cette exposition détourne de manière accrocheuse le but ultime de la calligraphie - Art pur du mot écrit - pour en faire un art conceptuel. L'intention de l'artiste étant clairement de perturber la norme en vigueur et d'imposer son exception sur la base du postulat suivant : "Je peux aussi écrire des mots"; "Qui n'arrive pas à écrire?" Ce, non pas uniquement pour emprunter la voie du pinceau, du papier et de l'encre, mais pour tenter de voir jusqu'où peuvent s'étendre les antennes de la transformation ... La signification existentielle de la calligraphie révèle, parallèlement à cette entreprise de "défamiliarisation", un contenu totalement imprévisible. Le public est alors amené à expérimenter un puissant effet de libération.

ZHENG GUOGU

Texte du catalogue Paris-Pékin, Paris, Edition Chinese Century, 2002

Il est probable que c'est par le biais d'une histoire que l'on pourrait nous révéler les clefs des récents travaux de Zheng Guogu. La relation entre ses travaux et la photographie tient simplement au fait qu'il utilise un boîtier. Abstraction faite de ce dernier, qu'il tient en main, comment définirions-nous ses travaux? Ils ne sont définitivement pas de simples enregistrements du quotidien. En effet, les interprétations scénarisées et le comportement des sujets sont concoctés par l'artiste lui-même. Pourtant ses "scènes" fourmillent d'images prises au hasard, piochées directement dans la vie. Elles se déclinent ainsi comme de petites dramaturgies mises en acte sur du papier photographique, à moins qu'elles ne soient que pures narrations photographiées. Quoiqu'il en soit, il s'agit d'une approche artistique de toute fraîcheur.

J'ai rencontré les personnages des montages de Zheng Guogu dans la province de Yangjiang Guandong. Ce sont toutes ses amies, des filles un peu aguicheuses, "punkies". Elles portent des revolvers, des couteaux et des vêtements "flashis". Elles sont menaçantes et menacées ; elles sont en un rien de temps aussi devenues mes amies. Elles ne s'habillent pas comme sur les photographies, et pourtant la différence entre le réel et le virtuel n'est pas si grande, elles ne sont donc pas méconnaissables. Et, aussi bizarre que cela puisse paraître, les scénarii de Zheng Guogu ne sont pas fortuits : plus je suis resté dans la province de Yangjiang Guandong, plus il m'a été possible de comprendre ce que vivaient ces gens si pauvres. Il m'est apparu probable de commencer à comprendre leur mode de vie.

Je porte moi-même un intérêt certain pour le style de vie de ces jeunes gens de la rue, en marge de la société. Je suis fasciné par ce qu'ils font, par ce qu'ils mangent, par ce qu'ils pensent. D'un autre côté, ce n'est pas vraiment ce qui intéresse Zheng Guogu : ce qui apparaît clairement dans les faits c'est que les "scenarii sociaux" de son travail ne sont que pur produit de son imagination. Les "styles de vie fantasmés" de Zheng Guogu reproduisent et mettent en scène l'intrusion médiatique dans le réel. Cette intrusion qui me permet d'avoir un accès facile à la Princesse Diana et de regarder Channel V si je le désire.

Hu Pheng, Secret of the Youth, Hanart TZ Gallery, Hong Kong, 1998

Biographie

Zheng Guogu was born in 1970 in Yangjiang, Guangdong province
He lives in Yangjiang, Guangdong province.

1992 Graduated from the printmaking department of the Guangzhou Academy of Fine Arts.

Solo Exhibitions

2003

Photo works 1997-2000, ShanghArt, Shanghai

2002

Are you going to enjoy calligraphy or measure blood pressure? ShanghArt Gallery, Shanghai

2001

Zheng Guogu-The compressing world, Yang Jiang, Guang Dong

2000

Zheng Guogu - More Dimensional, Caaw, Beijing

Zheng Guogu - More Dimensional, BizArt Space, Shanghai

1998

Sixteen of the Ten Thousand Customers and other Works, Beijing Photo Gallery, Beijing

Selected Group Exhibitions

2003

The Fifth System : Public Art in the Age of Post-Planning, Overseas Chinese Town, Shenzhen

Paradis Fabriques, Centre d'art contemporain, Le Parvis, France

Zooming into Focus - Chinese Contemporary Photography from the Haudenschild Collection, San Diego State University & San Diego Museum of Art

50th Biennale di Venezia, (Canton Express), Venezia, Italy

2002

Fan Mingzhen & Fan Mingzhu (Twin exhibition) - Glad to meet, Jin Sha Jiang Rd., Shanghai

Urban Creation, 4th Shanghai Biennale, Shanghai Art Museum, Shanghai

Paris-Pekin, Espace Pierre Cardin, Paris

Too Much Flavour, 3H Art Center, Shanghai

To see The calligraphy or to measure the blood pressure, Yang Jiang, Guangju Biennial, Korea

2001

Next Generation, Art Contemporain d'Asie, Passage de Retz, France

Hot Pot Kunstnernes Hus, Oslo, Norway

Photo Festival Naarden, Naarden city, Holland

City Slang He Xiang Ning, Art Museum, Shenzhen

Chinese Photography Show, Passage de Retz, Paris

Cross Pressures, Oulu Art Museum ; Finnish Museum of Photography, Helsinki, Finland

Hangzhou New medium art festival, China Fine Art Academy, Hang Zhou

Living in time-29 Contemporary Artists from China, Hamburger Bahnhof, Museum fur Gegenwart - Berlin

Art Forum Berlin

Chengdu Biennial, Chengdu

2000

Clash! 100 artists, Canvas International Art, Amsterdam, Holland

Individual and Society in Art - A Collection of Works of Art By Eleven Chinese Artists, Guangdong Museum of Art

Cities of the 21st Century : Beijing, Shanghai, Shenzhen, Bauhaus Dessau, Germany

The Sun Rises in the East - the current artistic scene in Asia, Rencontres internationales de la Photographie, Arles, France

Post Material - Interpretations of Everyday Life by Contemporary Chinese, Artists Red Gate Watch Tower, Beijing

Fuck Off, Xi Suzhouhe 1133, Shanghai

Portraits, Figures, Couples and Groups from the Mcaf Foundation, BizArt, Shanghai

1999

Post-Sense Sensibility, Alien Bodies & Delusion Basement third ring road, Beijing

Innovations Part I, China Art Archives and Warehouse, Beijing

Changing Views, Kunsthal Hof 88 Almelo, Holland

Art For Sale, Huaihai Zhonglu, Shanghai

International Photography Biennale, Centre de la Imagen, Mexico city
The Other X/Change, Galerie Objektiv und Edition, Cologne, Germany
Concepts, Colors and Passions, China Art Archives and Warehouse, Beijing
Shanghai Art Fair, Shanghai
Unveiled Reality - Contemporary Photography, Chulalongkorn University, Bangkok ; Art Beatus Gallery, Vancouver, Canada
Beautiful Like Materialism, Shanghai ; Beijing ; Nanjing ; Honking
Intimate Moments, Hanart Gallery, Honking
A visible spirit - Contemporary Photography from the People's, China Cypress College Photography Galleries ; BC Space Gallery, USA
Cities on the Move 4, Hayward Gallery, London
Love : Chinese Contemporary Photography & Video International Arts Festival, Tachikawa, Japan
Cities on the Move 5, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finland
Modern Chinese Art, Foundation Caermerklooster, Gent, Belgium

1998

Biennale de l'image, Centre national de la photographie, Paris
Site art project, Walking Museum in Takashimaya, Tokyo
Cities on the Move 2, capc Musee d'Art Contemporain, Bordeaux, France
Taipei Biennial, Taipei Fine Arts Museum, Taiwan
Confused..., Kunst Rai 98 Art, Amsterdam, Holland
Photography as Concept - 4. Internationale Foto-Triennale Esslingen, Esslingen, Germany
Cities on the Move 3, P.S.1 Contemporary Art Center, New York

XU TAN

Texte extrait du catalogue Paris-Pékin, Paris, Edition Chinese Century, 2002

Dans les années 1980, la province de Guangdong a été la première à ouvrir au monde extérieur une “zone économique spéciale”. Elle a été, de ce fait, la première à éprouver la force de la culture occidentale. Le choc culturel qui s’en est suivi, doublé de l’urbanisation galopante et des progrès du commerce, forme le contexte des œuvres de Xu Tan, à la fois en tant qu’artiste individuel et en tant que membre du collectif d’artistes baptisé “Big Tailed”. Les happenings et performances des “Eléphants” sont annoncés au dernier moment et ont lieu la plupart du temps dans des garages souterrains, des bâtiments désaffectés, des bars et des toilettes publiques. La police est souvent intervenue pour mettre fin à leurs actions. L’une des questions cruciales que se pose le groupe est comment créer de l’art dans une société en train de succomber, selon eux, à une avidité et à une débauche frénétiques. Beaucoup de leurs œuvres cherchent à créer une instabilité entre des polarités élémentaires comme le familier et l’étranger, le public et le privé. Cette intention est manifeste dans les œuvres de Xu Tan.

Xu Tan porte un regard plus journalistique sur les réalités et l’évolution de la Chine, structurant son œuvre *Made in China and at Home*, 1998-99, autour de thèmes empruntés au discours social : les activités de loisirs d’un jeune nouveau riche, le commerce sexuel opposé à la vie autour d’un temple traditionnel consacré à une déesse, une relation homosexuelle interracial et le jet-set à la mode, la vie sur un marché traditionnel de fruits de mer. Ces thèmes divers, mais structurels, donnent un aperçu sélectif des valeurs et de la morale contemporaines à travers des reportages sur les loisirs et le plaisir. L’évolution des attitudes à l’égard de l’amour et du désir reflète également les rêves et les fantasmes d’aujourd’hui.

“Le développement rapide de la technologie informatique et médiatique est la caractéristique de notre époque. La vision et le son, parmi d’autres formes de médias, se sont infiltrés dans nos royaumes privés. Ceci a créé des effets variables au sein de sociétés et de cultures différentes. Dans le cas de la Chine, la vie quotidienne et la culture traditionnelle ont convergé et se sont heurtés à ce milieu de mass-média et d’information. De nombreux phénomènes inattendus en sont le résultat. Je les trouve très intéressants.”

Biographie

Xu Tan was born in 1957 in Wuhan, China
He Lives in Guangzhou and Foshan, China

1993 Join Big Tailed Elephant Group
1989 Post Graduated Oil Painting Department, Guangzhou Academy of Fine Arts, Guangzhou, China
1983 Graduated Oil Painting Department, Guangzhou Academy of Fine Arts, Guangzhou, China.

Selected Solo Exhibition

2002
Qing Hua Porcelain (Blue and White), Location One, New York

Selected Group Exhibition

2003
Zone of Urgency, Venice Biennale
Alors, la Chine ?, Centre Georges Pompidou, Paris, France

2002
Paris-Pékin, Espace Cardin, Paris, France
Project One Pause Conception, Gwangju Biennale

2001
2nd Berlin Biennial, Berlin
Polypolis - Art from Asian Pacific Megacities, Hamburg, Germany
2nd Chendu Biennial, Chendu
Transportation in the place - Contemporary Sculpture Exhibition of Artist from China and France, Shenzhen, China
Virtual future - Chinese contemporary art exhibition, Guangzhou, China

2000
The Bridge Under Bridge, Piscara Biennial, Piscara, Italy
Our Chinese Friend, Bauhaus University and ACC Art Center, Weimmar, Germany
Inside Out, Chinese New Art Exhibition, Hong Kong
2000 Chinese Video festival in Hong Kong, Hong Kong
Fuck off, Shanghai, China

1999
3rd Asia-Pacific Triennale of Contemporary Art, Queensland, Australia
Unveiled Reality : Chinese Contemporary Photography, Canada
Food for Thought, De Witte Dame, Eindhoven, The Netherlands

1998
1st Taipei Biennial, Taipei
Cities on the Move 3, P.S. 1 Art Center, New York
Traffic Jam, Berlin
Big Tail Elephant, Kunst Halle Bern,
Inside-out : New Chinese Art Exhibition, New York

XU ZHEN

La Chine : génération vidéo

Communiqué de presse de Michel Nuridsany, commissaire de l'exposition

C'est toute la jeunesse de la Chine qui parle à travers la vidéo que voici. Dépassé le pop politique peint des années 90 où l'on voyait un soldat, souriant de toutes ses dents, fusil au poing et muscles saillants, associé à un logo Coca-Cola. Esthétique révolutionnaire réaliste socialiste contre effet publicitaire de la société de consommation.

La politique, aujourd'hui, en Chine, on s'en fout. Du moins la jeune génération, celle qui a trente ans. La Révolution culturelle? Connais pas. Le problème, c'est moi, mon identité de jeune Chinois dans le maelström de la mondialisation. Quelle est ma place? Qui suis-je? Kan Xuan, dans une de ses meilleures vidéos, marche à grands pas rapides dans les couloirs du métro de Pékin et s'appelle elle-même avec véhémence, presque de l'inquiétude, comme si, vraiment, elle se cherchait : "Kan Xuan! Kan Xuan! Hei!" C'était en 1999. Aujourd'hui regardez du côté de Xu Zhen, l'un des vidéastes les plus doués du moment, qui réalisa sa première vidéo à l'âge de 19 ans et se retrouva à Venise peu après... On the boat, montre un homme et une femme dans un bateau, cadrés à mi-cuisses en bas, au cou en haut, réduits aux gestes qu'ils accomplissent : sortir d'une braguette un paquet de cigarettes puis, de l'autre braguette, un briquet. Après avoir allumé les cigarettes, la fille sort de sa braguette encore un bâton de rouge à lèvres et, hors champ, se refait une beauté, tandis que le garçon extirpe un autre objet de sa braguette à lui. Tout passe, circule, entre et sort, ici, par la braguette. Façon de dire que tout ça, la consommation, les objets, c'est du "pipi"? Non : il y a, chez Xu Zhen, une volonté très forte d'affirmer que sa génération ne s'occupe plus de politique, n'y fait plus attention. "Du moins, ajoute-t-il malicieusement, à Shanghai. À Pékin peut-être que les artistes ne sont pas dans le même cas..." Alors, cette vidéo? Elle montre une nouvelle façon de vivre, de se comporter. Aberrante peut-être ; mais c'est celle d'aujourd'hui.

En rupture avec tout ce qui se dit sur la Chine, voici un art décalé, plein d'humour. Disons aussi que la seule école enseignant la vidéo n'est apparue qu'en octobre 2003 à Hangzhou, où Zhang Peili, artiste présenté ici avec sa dernière œuvre, dirige sur quatre étages un département multimédia dans cette ultramoderne école des beaux-arts, à deux heures de route à l'est de Shanghai. Disons que la vidéo, en Chine, on l'apprend sur le tas. Zhu Jia m'a raconté qu'un jour des amis qui se mariaient lui ont fourré dans les mains une caméra vidéo en lui disant : "Toi qui es artiste, tu feras ça bien : filme nous". "Dès que j'ai eu la caméra en mains, ça a été le coup de foudre, le déclic. J'ai compris ce que je pourrais faire avec ça", dit-il.

Kan Xuan l'a appris avec Yang Zhenzhong. Dans les écoles des beaux-arts, en Chine, on apprend la peinture à l'huile, une nouveauté au pays de la peinture à l'encre sur papier due à Mao Zedong, qui imposa le réalisme socialiste en modèle aux artistes chinois pendant des décennies et le réalisme socialiste russe en exemple.

Quand Mao meurt, le premier acte de rébellion consiste à monter une exposition de... paysages façon XIXe. Une incongruité inconvenante et provocatrice dans un pays où l'art doit exalter la valeur des paysans, des ouvriers et des soldats.

Quand, au milieu des années 80 Huang Yong Ping créa son groupe Xiamen Dada, il ajouta tout de suite "postmodern" : "Nous avions cinquante ans de retard et, en même temps, je voulais montrer que nous étions au courant de ce qui se faisait de plus nouveau", m'a-t-il dit. La vidéo, pas de problème, est de plain-pied avec ce qui se fait de plus neuf dans le monde d'aujourd'hui. Avec quelque chose en plus : l'élan. Un dynamisme fou.

Biographie

Xu Zhen was born in 1977 in Shanghai
He lives in Shanghai

1996 Graduated Shanghai School of Arts and Crafts, Shanghai

Selected Solo Exhibitions

2002

A Young Man, BizArt, Shanghai

Selected Group Exhibitions

2004

China Now, Gramercy Theater, MOMA, New York, USA

2003

Dajia-Studying on Design from Contemporary Art, Museum of Fudan University, Shanghai

Open Sky, Duolun Museum of Modern Art, Shanghai

Paradis Fabriques, Centre d'Art Contemporain, Le Parvis, France

The Fifth System: Public Art in the Age of Post-Planning, Overseas Chinese Town, Shenzhen ; Department of Contemporary Art Exhibition, Hangzhou, China

Control Z, Top Space, Beijing, China

Zooming into focus, Chinese Contemporary Photography from the Haudenschild Collection, San Diego

The minority is subordinate to the majority, BizArt Art Center, Shanghai

System, Short videos from the world, 2002/2003, BizArt Art Center, Shanghai

2002

Careful, Don't get dirty, Galerie Waldburger, Berlin

Fan Mingzhen & Fan Mingzhu – Glad to meet you, Jin Sha Jiang Rd. Shanghai

Too much flavour, 3H Art Centre, Shanghai

VideoROM, Le Toit du Monde, Centre Multidisciplinaire Pour la Culture Actuelle Vevey, Switzerland

VideoROM 2.0, Giancarla Zanutti Gallery, Milan, Italy

Art in General, 4th Annual Video Marathon, New York, USA

2001

The First Valencia Biennial, Valencia, Spain

Living in Time, Contemporary Artists from China, Hamburger Bahnhof, Berlin, Germany

La Biennale di Venezia, Venezia, Italy

Mantic Ecstasy - Photography and Video, Hangzhou ; Shanghai ; Beijing

Inside the body, ISE Foundation, New York, USA

ARCO, *Asian Party, Global Game* (curated by Hou Hanru), Madrid, Spain

2000

Useful Life, (with Yang Zhenzhong and Yang Fudong), Shanghai

Exit, Chisenhale Gallery, London, UK

1999

Food for thought, Eindhoven, The Netherlands

YANG FUDONG

Texte extrait du catalogue Paris-Pékin, Paris, Edition Chinese Century, 2002

Yang Fudong s'est intéressé à un grand nombre d'arts visuels, parmi lesquels le cinéma, la vidéo et la photo. À chaque fois, il cherche un mode d'expression exploitant les spécificités du support choisi et on ne peut qu'être impressionné par l'habileté avec laquelle il découvre des myriades de possibilités nouvelles dans le monde actuel de la création d'images. Yang a beaucoup fait parler de lui suite à une installation vidéo réalisée pour une exposition spéciale organisée l'année dernière dans le cadre de la Biennale de Shanghai. À l'aide d'un ordinateur, il a mixé la vue d'un étang de jardin chinois traditionnel et des images de gens en train de se baigner, images qu'il avait réalisées dans d'autres endroits. Le résultat, qui se situe quelque part entre la représentation factuelle et la fiction, a été présenté en multipliant les dispositions grâce à un projecteur et de plusieurs moniteurs. L'œuvre... [de Yang] intitulée Su Xiao Xiao utilise les mêmes techniques, mais à plus grande échelle. Quatre projecteurs projettent une image de dix mètres de large sur un mur central, avec une batterie de moniteurs des deux côtés, enveloppant le public dans un cocon de son et d'images grandes et petites qui crée une perception inédite et extraordinaire du temps et de l'espace.

Su Xiao Xiao est le nom d'une beauté chinoise légendaire de la fin de la période Tang, dotée de surcroît d'un talent littéraire remarquable. Mais pour Yang, elle n'est rien d'autre qu'une source d'inspiration pour sa vision romantique contemporaine et l'œuvre ne restitue rien de la légende proprement dite. Ce qu'elle évoque, par contre, c'est l'univers esthétique très particulier de Yang, la rencontre entre la fantaisie "à la chinoise" et la sensibilité kitsch très prisée par la génération urbaine actuelle. Bien que fragmentaires, les images de Yang ont toujours une sorte de qualité narrative. Qu'il s'agisse de vidéos parodiant les films à suspense de la télévision ou de photos de prostituées à l'air blasé, chacune de ses œuvres présente des aspects multiples. Une telle prolifération est la preuve de la profusion d'idées de Yang en tant qu'artiste explorant la totalité du spectre des techniques visuelles.

"Nous n'accordons pas facilement notre attention au travail que réalisent les autres, pas plus que nous ne passons énormément de temps à en discuter. Nous ne nous engageons pas dans une spéculation hagarde, les yeux écarquillés, pour déterminer si ceci ou cela est vraiment à la hauteur, ni ne mettons toute notre énergie à chercher "la vérité de la réalité". Cette "réalité" dont on parle toujours existe-t-elle réellement? Nous ne ressentons aucune culpabilité en ce qui concerne la réalité, mais si nous sommes réellement forcés de creuser en profondeur, notre honte nous prend au piège de la confusion hébétée de l'adolescence. Le long et inconfortable été continue à nous engloutir. Nous sommes un groupe d'objets sans forme précise, mais débordants de désir."

Biographie

Yang Fudong was born in Beijing.
He lives in Shanghai

1995 Graduated from China Academy of Fine Arts, Hangzhou

Selected Solo Exhibitions

2004

Breeze, Gallery Judin Belot, Zurich, Switzerland
Yang Fudong at Trans Area, New York, USA

2003

YangFudong : Seven Intellectuals in Bamboo and Selected Works on Video, The Moore Space, Miami, Florida
Yang Fudong at BüroFriedrich, Berlin, Germany
Film/Video Works, The gallery sketch, London, UK.

Selected Group Exhibitions

2004

An evening with Yang Fudong, MediaScope, New York, USA
China Now, Gramercy Theater, MoMA, New York, USA

2003

Fuckin' trendy! Kunsthalle Nurnberg, Nurnberg, Germany
Drei Filme, Gesellschaft fur Aktuelle Kunst, Bremen, Germany
City - net Asia 2003, Seoul Museum of Art, Korea
Happiness : A Survival Guide for Art and Life, Mori Art Museum, Tokyo, Japan
Left Wing, An exhibition of Chinese Contemporary Art, Left Bank Community, Beijing
S10, Shanghai Siemens Business Communication Systems Ltd., Shanghai
Avicon (Asia Videoart Conference Tokyo), Videoart Center Tokyo, Japan
Alternative Modernity : An Exhibition of Chinese Contemporary Art, Beijing X-Ray Art Center, Beijing
Zooming into Focus - Chinese Contemporary Photography from the Haudenschild Collection, San Diego State University & San Diego Museum of Art
Outlook - International Art Exhibition, Technopolis, The Factory & Benaki Museum, Athens, Greece
Under Pressure, Galerie Analix, Geneva, Switzerland
Out of the Red - La generatione emergente, Trevi Flash Art Museum, Italy
The Paradise [12], The Douglas Hyde Gallery, Dublin, Ireland
50th Biennale di Venezia, Chinese Pavilion
Alors la Chine?, Centre Pompidou, Paris, France
Movie night at MK2, Paris, France
Lifetime, Beijing Tokyo Art Projects

2002

Urban Creation, 4th Shanghai Biennale, Shanghai Art Museum, Shanghai
Fan Mingzhen & Fan Mingzhu - Glad to meet you (Twin exhibition), Jin Sha Jiang Rd., Shanghai
The First Guangzhou Triennial, Guangdong Museum of Art, Guangzhou
There's No Accounting for Other People Relationships, Ormeau Baths Gallery, Belfast, N. Ireland
Videoart Channel, Videoart Centre, Tokyo, Japan
Paris-Pekin, Espace Pierre Cardin, Paris
Site + Sight, Earl Lu Gallery, Singapore
Documenta 11, Kassel, Germany
VideoROM, Le Toit du Monde, Centre Multidisciplinaire Pour la Culture Actuelle Vevey, Switzerland
VideoROM 2.0, Giancarla Zanutti Gallery, Milan, Italy
Art in General, 4th Annual Video Marathon, New York, USA

2001

The First Valencia Biennial, Valencia, Spain
Psycho - Bobble, Galleria Raucci I Santamaria, Napoli, Italy
Living in Time, Contemporary Artists from China, Hamburger Bahnhof, Berlin, Germany
Yokohama Triennale, Yokohama, Japan
Istanbul Biennale, Istanbul, Turkey
Homeport, Fuxing Park, organized by Bizart and Homeport, Shanghai
Mantic Ecstasy - Photography and Video, Hangzhou ; Shanghai ; Beijing
ARCO, Asian Party, Global Game (curated by Hou Hanru), Madrid, Spain

2000

Useful Life, (with Yang Zhenzhong and Xu Zhen), Shanghai

Uncooperative Approach, Shanghai

Multimedia Art Asia Pacific (MAAP) Festival, Australia

Exit, Chisenhale Gallery, London, UK

Out of Desire, Painting Exhibition of Six Shanghai Young Artists, Liu Haisu Art Museum, Shanghai

Bibliographie

Articles

Casting a Fresh Eye on China with Computer, Not Ink Brush, Jane Perlez, The New York Times, December, 2003.

Celluloid Purgatory, Lis Movius, The Asian Wall Street Journal, Nov 8, 2002

Artpress, n°290, Mai, 2003 (France)

Catalogues

Happiness, A Survival Guide for Art and Life, Mori Art Museum, 2003, Tokyo, Japan

La Biennale di Venezia, 50th International Art Exhibitions, 2003

Alors, la Chine? centre Pompidou, Paris, France, 2003

Dokumenta, Platform 5 : Exhibition, Kassel, Germany, 2002

Living in Time, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, 2001

Biographie

Fu (Poh) Jie was born in 1971 in Nanjing. Migrated to Hong Kong in early age.
She lives between Hong Kong and Beijing

1993 Graduated from Zhe Jiang Academy of Fine Arts,

Solo Show

2000

Apartment Artist Commune, Hong Kong

Group Shows

2003

Venice Biennale, (Z.O.U), Arsenale, Venice, Italy

Left Wing, Left Bank Commune, Beijing China

Shenzhen International Exhibition of Public Art, the fifth system, Hexianning Art Museum, Shenzhen, China

2002

Kwangju Biennale, Kwangju Biennale Museum, Korea

Junction, Sculpture Museum of Shanghai

2001

Citi-Slang, The First Annual Contemporary Art from Zhujiang Delta Artist Commune, Hong Kong

Hong Kong Biennale, Hong Kong Art Museum

2000

Polypolis - Contemporary Art from South-East Asia, Kunsthaus, Hamburg