

# (art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



De **Delacroix** à **Renoir**  
Dessins **Orientalistes**  
12 artistes **chinois**  
Eugène **Fromentin**  
La Ronde de nuit de **Rembrandt**



Gérard **Titus-Carmel**  
Cécile **Bart**  
Louis **Jammes**  
Rithy **Panh**  
Philippe **Cognée**

M 06192-7-F: 10,00 € - RD



hiver 2004 • numéro **7** 10 €

Ailleurs

## Brève histoire de l'image dans l'art contemporain chinois

Par Christine Buci-Glucksmann

Nombre d'artistes chinois talentueux s'affirment depuis une quinzaine d'années dans les divers médiums des arts plastiques. Entre mise à distance nécessaire de l'héritage maoïste et ouverture à l'Occident, présentation et analyse de ces "modernité chinoises".

Soient trois œuvres très différentes, représentatives d'une certaine histoire des images dans l'art contemporain chinois, si marqué par la puissance iconique : image pop frontale, détournant l'imagerie maoïste de Yu Youhan (*Chairman Mao celebrating his birthday*, 1994), image-signe plus vidée et plus dénudée de Qiu Zhijie (*Tattoo II*, 1994), et image disparaissante, tel un spectre, de Lin Tianmiao (*Focus II*, 2003). Tout les sépare et pourtant, de l'apparition frontale à la dispari-

tion, de l'archi-image au spectral, voire aux doubles de Xing Danwen ou à l'image-flux des vidéos de Song Dong, la Chine semble marquée par une passion de l'image sous toutes ses formes. Comme si l'image seule pouvait témoigner de l'existence des corps, des identités problématiques et multiples, et de la mémoire enfouie du passé, voire de la mort. Car dans un pays où la peinture "occidentale" date d'un siècle, et où paysages et signes relèvent d'une tradition lettrée →

Yu Youhan.  
*Chairman Mao celebrating his birthday.*  
1994, huile sur toile,  
87 x 64 cm.



Lin Tianmiao.  
*Focus.*  
2002,  
photographie et technique mixte,  
180 x 150 cm.



Qiu Zhijie.  
*Tattoo II.*  
1994, photographie,  
180 x 145 cm.



Li Chan.

*Mao with red background.*

1995. Huile sur toile, 105 x 145 cm.



remontant aux Song et aux Ming, étrangère à toute mimésis et privilégiant toujours un œil mental couplant le visible et le lisible, cette prégnance des images qui traverse tous les arts a de quoi nous interroger. Sans référence religieuse à une "incarnation", sans mythe de Narcisse fondateur d'un miroir mortifère, les images sont à décrypter et viennent d'ailleurs. Du reste, "image" (*xiang*) signifie tout à la fois figure, symbole et image, et l'art contemporain semble se livrer à une sorte de dislocation du symbole et de l'image, voire à une désymbolisation qui libère l'iconique comme tel. Celui de l'art de la post-révolution culturelle, et de toutes "les modernités chinoises", de la peinture à la photographie, des vidéos au virtuel.

## Images-clichés et icônes

Des images, donc. Ou plutôt, pour partir du tableau de Yu Youhan, leader de ce courant appelé *political-pop*,



Zhang Hongtu.

*Figure of Mao serie.*

1998. Technique mixte sur toile.

des icônes démystifiant le Grand Timonier et l'imagerie politique du "culte de la personnalité". Revisité, divinisé et désacralisé, devenu une pop star, livré à ce Li Xianting, Mao appelle "une imitation sarcastique". Ici, la peinture se saisit d'une photographie hyper connue, et la réinscrit dans une stratégie florale composite et cloisonnée, en l'hybridant avec une tradition propre à la culture populaire. La distance à l'image matricielle procède d'une incrustation dans le décor, d'un art de la surface, où l'héroïsme d'antan est littéralement aspiré par les compositions florales à la Van Gogh ou Keith Haring. Dans ce Mao transformé en signe floral, tout est en aplat, mis irrévérencieusement sur le même plan, et le semis de fleurs en dit long. Tout Chinois pourrait évoquer les fleurs symboles de la sexualité des calendriers du Nouvel An et de la publicité, les traditionnels bouquets de fleurs tendus à Mao, quand ce n'est pas "La campagne des Cent Fleurs". Entre 1966 (début de la Révolution culturelle) et 1976 (mort de Mao), le portrait de Mao s'est vendu à deux milliards d'exemplaires, ornant tous les bâtiments, les manifestations et les maisons. Et, sans doute, trouve-t-on là une des spécificités de la Chine maoïste, distincte du stalinisme, même si le réalisme socialiste, celui des batailles, de l'homme nouveau et de l'idéologie guerrière, a été un art officiel. Car, comme l'avait vu Warhol en son temps (*Les Mao* de 1973), l'image-icône possède des propriétés spécifiques. Elle est plus et moins qu'une image : un cliché, une imagerie simplifiée et répétitive en séquences, une scénographie théâtralisée, qui engendre le paradoxe d'un anonymat de masse parfaitement reconnaissable et auréolé par la propagande, et l'instrumentalisation politique. Si bien que la répétition autorise finalement la différence et l'altération du cliché initial, dans une stratégie de l'image qui implique ce que Germano Celant appelle "un processus à créatif", couplant la superficialité et banalité dans un devenir figural impersonnalisé par la série. On comprend alors que de très nombreux artistes aient rejoué la mythologie maoïste pour mieux la détourner par l'ironie et l'humour, en la mettant à plat et en surface. Dès 1985, Wang Guangyi recycle des Mao avec des marques de consommation ; Yang Ziwei le montre avec des Mickey-BD, ou dansant sur les vagues du fameux Yang Tsé ; Li Chan, qui a peint des Mao durant plus de dix ans, réalise ses autoportraits aux fleurs à partir des portraits de Mao à la Cité interdite ou de Mao jeune dans la guérilla. Bref, les manipulations de Mao idole, pop star ou *ready-made* plus conceptuel (en Mona Lisa ou en Staline) ont finalement libéré l'image de l'imagerie, de manière plus ou moins critique. Entre l'exposition Rauschenberg (1985, galerie des Beaux-Arts,

Hong Hao.

*My things n°6.*

2002. Photographie, 127 x 216 cm.



Beijing), et le pop présenté à la Biennale de Canton (1992), la vague pop des années 90 a scellé un premier régime de l'image. Une icône très plane, très nette, haute en couleurs et souvent frontale, qui renoue indirectement avec la frontalité des portraits de dignitaires chinois. Une photo digitale récente de Hong Hao, *My things n°6*, expose une sorte de collection de tous les objets, livres, insignes et images du maoïsme, qui transforme l'artiste en archiviste de lui-même, comme du passé. Car aucun travail de mémoire n'existe sur cette période qui dissimulait, derrière la puissance de l'imagerie, un théâtre de la terreur, dont témoignent les documents et photographies de Li Zhensheng : accusations, dénonciations, humiliations, camps et millions de morts. L'image serait-elle biface, exhibant très fort ce qu'elle cache encore ? L'iconique du pop se retrouvera encore plus criard et plus sarcastique dans le *Gaudy Art*, celui des frères Luo, par exemple, qui croisent de manière décorative et explosive les images populaires des calendriers chinois et des Mao sortant d'un coca-cola, d'un porc ou d'une voiture. Ce double kitsch (*meisu*, *mei*, beauté et *su*, commun et vulgaire) peut faire penser à Jeff Koons, mais il est en réalité très chinois dans sa facture qui hybride, en un collage figuratif, le mauvais goût d'un passé rural et l'omniprésence des symboles du marché et de la consommation. De là cette esthétique "criarde" où le rouge, le *flashy* et le laqué dominant, au point que certains cri- →

tiques chinois dénoncent une "Mac Donaldisation" de l'art, en raison de son tape-à-l'œil immédiat et de son goût nouveau riche.

## Images-signes

Mais ces évidences colorées manifestes n'épuisent pas l'histoire de l'imaginaire propre aux quinze dernières années. Deuxième régime des images, celui du *Tatoo II* de Qiu Zhijie, devenu un véritable emblème de l'art chinois et de toute une génération d'artistes. Sur un fond vidé, dans un dispositif de face-à-face, son corps nu exhibe un signe rouge peint à même la peau, qui signifie : "Non, tu ne dois pas". Signe de l'interdit qui recouvre la bouche et étouffe toute parole, *Non, tu ne dois...* ni parler, ni te montrer torse nu, ni t'approprier les signes, ni substituer ton autoportrait à d'autres... Mais aussi, et

tout simplement, *Non*. L'extraordinaire force de cette image désormais connue, tient à cette rencontre ambiguë et hétérogène du signe et du visuel, proche par certains côtés de la "phrase-image" analysée par Jacques Rancière. Mais aussi à son étonnante présence, et à son "Voici". Calligraphe et vidéaste, attentif à l'apparition mais aussi à la disparition des choses, à leur réalité flottante et imperceptible, Qiu Zhijie peut tout aussi bien saturer ses rouleaux d'écritures quasi transparentes (*Thought / Words*), que filmer la fumée (*UFO*, 2002), ou les signes calligraphiques à l'envers, dans une vidéo où le poème Tang disparaît peu à peu (*Tang poem writings*). Si bien que la force de l'image est liée à son pouvoir de surgissement du vide, comme dans tout l'art chinois. Car du vide et du chaos original naissent le souffle et le "principe interne des existants" (*li*) qui lie l'homme et le cosmos. "My environment and I are one and nothing" (*Qiu Zhijie*).

Ce régime de l'image traversée de virtualités dynamiques, de flux énergétiques tout en étant souvent fixe et frontale, se retrouverait, avec des modalités variées, dans d'autres travaux. Ceux de Rong Rong à East Village, ou ceux de Ma Liuming nu, très féminisé, marchant sur la Grande Muraille, ou se livrant à ses très nombreuses performances enregistrées. À la limite, dans ses dernières performances interactives de nudité publique, il se livre nu, ensommeillé par des somnifères, suscitant toutes les réactions du public. C'est dire que la nudité, interdite jusqu'à la fin des années 80, et absente des traditions chinoises, s'est violemment emparé de l'art des quinze dernières années : Zhu Ming nu dans sa bulle ; Zhang Huan nu, le corps recouvert de saumure dans les latrines de *12 mètres carrés* et dans de très nombreuses performances ; nudités plus féminines issues de l'Opéra de Pékin ; travestis et strip-teaseuses de Liu Zheng ; nudité bleue et ambiguë, toute florale, de Xie Nanxing ; nudité plus virtuelle et plus artificielle des créatures de Chen Wenbo ou des sculptures-plats de Liu Jianhua ; nudité vue par une femme, Chen Lingyang, sur un toit, ou montrant, mois par mois, le filet de sang de ses règles (*Twelve flowers months*) en jouant les rythmes de la nature et le temps saisonnier des →



Liu Zheng.

*The three Realms: Muke Village.*

1997. Photographie, 50 x 50 cm.



Rong Rong.  
*Self-portrait, Beijing.*  
1996. Photographie.



Hai Bo.  
Them n°3.

2000. Photographie, 60 x 80 cm.

fleurs. La nudité dans tous ses états semble attester d'une transgression du passé et d'une existence limite du corps. Dans un monde sans enveloppe ni protection, connaissant un capitalisme sauvage et une ultra consommation urbaine, la nudité "dénude" au sens fort. Elle témoigne, et l'image libérée de tout contexte est comme un manifeste de la présence de l'artiste, son autoportrait. On comprend, alors, qu'avec un immense humour, dans une photo-rouleau à l'horizontale, Wang Qingsong mette en scène et en regard cinq scénographies de la nudité occidentale : l'*Olympia* de Manet voisine avec l'*Odalisque* d'Ingres, la *Maja* de Goya, ou le célèbre *Dos* de Man Ray, dans des scènes très colorées, posées, revues et corrigées dans des décors chinois, et retouchés de manière maniériste, parodique et sexy. Un vrai bonheur, qui renvoie dans un miroir notre propre image d'Occidental. Mais ici, chaque tableau pourrait être une chambre d'ébats très privés, qui "prostitutionnalise" la figure.

Nudité transgressive, plus ou moins érotique, parfois "hard", l'omniprésence de "l'image corps", qu'il soit en pile, attaché, repeint, déformé ou travesti, traduit une désorientation globale propre à la société chinoise. Car la recherche d'une "sur-identité", ou, à l'opposé, d'une identité multiple, androgyne ou travestie, révèle la quête d'un Soi sans qualité, qui du reste n'est pas propre à la Chine. Mais ici, le processus est marqué par une "ultra" accélération du temps. Les références idéologiques antérieures se sont effondrées, remplacées, en un espace très court (un peu plus de dix ans), par une surconsommation

capitaliste et une mutation sans précédent des villes. Cette nouvelle condition urbaine propre aux mégapoles, où l'on peut construire mille gratte-ciel en dix ans (cf. Schenzen ou Shanghai), engendre de nouvelles villes-monde, que Rem Koolhaas appelle "villes génériques". Avec leur "esthétique circulatoire", leur extension à l'identique, elles peuvent éventuellement créer cette "beauté de la Chine actuelle, cette juxtaposition monstrueuse d'éléments incompatibles", qui habite aussi l'art. Si bien que l'image-signe finit par mixer tous les signes, des fausses écritures d'encre de cheveux de Gu Wenda aux immenses *Books from the sky* de Xu Bing (tous faux...), ou aux nouveaux scripts de Fung Mingchip, sans oublier d'autres signes plus immédiats, logos de marques, tags urbains, images d'images des jeux vidéos. Peut-être retrouverait-on ces "ressemblances virtuelles" propres aux jeux d'encre que Walter Benjamin aimait dans la calligraphie chinoise ; dans un tel art du temps mondialisé, un art de l'éphémère, où les images peuvent être fluides et transparentes, entre apparition et disparition écranique, développant des "zones d'urgence", pour reprendre le titre de l'exposition de Hou Hanru à la récente Biennale de Venise.

En ce sens, les régimes de l'image relèvent maintenant d'une modernité-monde, "une surmodernité" qui déconstruit le rapport mythologique et dualiste de "l'Occident" et de "l'Orient", au profit de singularités issues des nouvelles technologies et de la révolution urbaine. L'ailleurs est ici et réciproquement, et le vrai problème consiste moins à proclamer les différences



ou un universel abstrait, qu'à "universaliser les différences", comme l'analyse Giacomo Marramao. Si bien que l'art chinois n'est pas intrinsèquement chinois, sans être pour autant occidentalisé. Il peut instaurer des passages culturels, en créant de nouvelles formes de visions. Peut-être des "images-pensées" plus spectrales, pleines de résonances, de doubles et de doublures. Celles d'un présent marqué par une véritable culture des flux et des instabilités propres au monde en réseaux.

## Images-flux

"S'il y a forme, il y a effet", dit-on en Chine. Mais l'on pourrait distinguer deux effets qui ne sont pas exclusifs, un effet d'apparition et un autre de disparition, où l'image s'efface, se spectralise en un paysage de pensée qui est aussi une poésie engendrant un espace de virtualités et de transparences fluides. Je me souviens de mon émotion à la Biennale de Shanghai (2002), en découvrant *Here, or There* de Lin Tianmiao et Wang Gongxin. Des mannequins enveloppés de cheveux artificiels grisés, ombres sur ombres, sortes de momies flottantes se déployant devant six oculi où l'on passait les vidéos d'un Last Beijing, avec leurs surimpressions et leurs



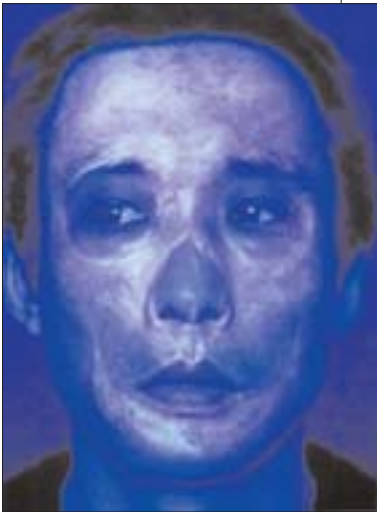
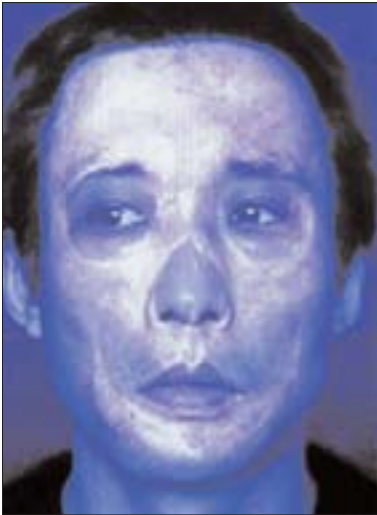
Xing Danwen.

*Duplication series.*

2003. Photographie, 148 x 120 cm.

danses ralenties. Ce jeu de transparence et de disparition se retrouve dans la série de "portraits" de Lin Tianmiao (*Focus I et II*), où le visage est tiré en gros plan et en grand format sur toile, recouvert de fil ou de cheveux cousus, voire même de petites boules synthétiques en relief ou en irradiation. Temps fantomal, d'une singularité étrange, et presque artificielle. Car ces portraits "individuels" sont comme "dés-individualisés" par un travail minutieux où "filer c'est représenter le genre humain et le changement d'identité". Formés à partir de prototypes de multiples visages, le visage apparaît et disparaît, telle une image spectrale ou une image-pensée.

Mais c'est sans doute dans la vidéo et la vidéo-installation, en pleine expansion depuis 1995, que la fluidité et son esthétique de la disparition et de la transparence prend toute sa portée. Exemplaires, les vidéos de Song Dong, *Picking moon in the water*, *Broken mirror* ou *Burning mirror*. Capter l'image de la lune dans une goutte d'eau au creux de la main, une eau par nature instable et évanouissante, c'est développer une sorte d'œil aquatique, un équivalent du plan fluide de Monet ou de Bill Viola, où l'eau est comme un miroir doublant l'écran. Certes, la fluidité et l'eau →



Li Yongbin.  
Face 9.

2001. Video 62 mn, exemplaire n°1

appartiennent à la culture chinoise. Tout à la fois “souple et faible”, entre être et non être, l'eau en ses métaphores poétiques et cosmiques renvoie au symbole du pouvoir propre au premier empereur (Qing), et surtout aux écrits de Laozu et à la fluidité du Dao. Dans le travail de Song Dong, l'eau est comme le miroir, vouée à un donner à voir, où l'image se joue de l'invisible. Dans *Broken mirror*, le plan du miroir brisé au piolet est comme l'interface où apparaît et disparaît le vieux Beijing. De même, dans *Burning mirror*, un voile de plastique brûle et, dans ses plis, déplis et flammèches, on entrevoit la ville de manière aussi violente que spectrale. Là, dans cette image brûlée, voilée et déformée, se joue ce que j'ai appelé une esthétique de l'éphémère. Mais à la différence de l'Occident, qui a privilégié l'éphémère mélancolique sur l'éphémère cosmique, ici, les deux coïncident. Car l'image vidéo, qui rend le monde aussi fluide que la lumière, crée une visibilité instable, celle des affects flottants, d'une transparence proche de cette virtualité dynamique de l'invisible que la pensée chinoise a mise au cœur du cosmos. “Toutes les choses sous le ciel ont leur visible invisible” (Pu Yen-T'u). Un dragon se dissimule toujours sous les nuages, et les montagnes surgissent de la brume et du vide, suscitant ainsi la résonance infinie d'une musique visuelle.

Transformer l'espace en temps, créer des images flux, c'est capter l'éphémère, cette vibration des choses devenue sensible. Et c'est sans doute pourquoi cet éphémère est aussi celui de la vie, comme dans l'étonnante vidéo de Li Yongbin, *Skull*. Projeté dehors et se modifiant avec l'ombre et la lumière naturelle, peu à peu avec la nuit, c'est une tête de mort qui surgit et, avec le jour du matin, le visage retrouve sa chair et son apparence, comme dans une *Vanité*. Warhol avait déjà réalisé des “images” de son propre cerveau, mais ici on se trouve devant l'anamorphose fluide de sa propre vérité spectrale et mortelle. Car ce *Skull*, c'est moi, dans ma face nocturne, mais au réveil je retrouve mon visage et chasse toutes mes obsessions.

C'est sans doute pourquoi l'image disparaissante est frissonnante, comme une image épuisée “concentre une énergie potentielle qu'elle entraîne dans son processus d'autodissipation”. Un plan fantôme, qui affecte en Chine tous les médiums – êtres, parce que les fantômes du passé errent toujours dans les mémoires, réduits à cette sculpture de la veste Mao vide de Sui Jianguo, et désormais laminés par la sur-modernité des mégapoles. Dans un diptyque photographique d'Hai Bo, on peut voir sur la gauche cinq protagonistes de la Révolution culturelle et, sur la droite, Hai Bo, seul survivant sur fond noir. Absence, fantôme, image disparaissante, le retour à un œil mental qui nous dit peut-être toutes les profondeurs d'une histoire de plus en plus occultée. Car les doubles et les doublures du présent révèlent plutôt une sorte de clonage de l'image, comme dans les *DisConnections* et les *Duplications* photographiques de Xing Danwen avec ses multiplicités impersonnelles, flux de fils électroniques ou accumulations de jouets en bébés clonés.

Si bien que l'apparition et la disparition de l'image, ses doubles et ses dédoublements, devient interactive, commandée par les déplacements du spectateur comme dans les installations récentes de Du Zhenjun à la Conciergerie de Paris, *Être humain. Trop lourd*. Fantôme lourd des ombres de corps martyrisés aux

fantômes très légers d'un vent réel et virtuel, l'image multiple est désormais habitée par sa propre disparition.

Monde opacifié du passé ou monde des transparences inventées ou retrouvées, tous ces régimes de l'image en Chine, dans leurs diversités et leurs différents médiums, nous livrent un des enjeux fondamentaux de la Chine contemporaine, un devenir-monde dont l'art témoigne dans les traverses du temps. ■

.../...

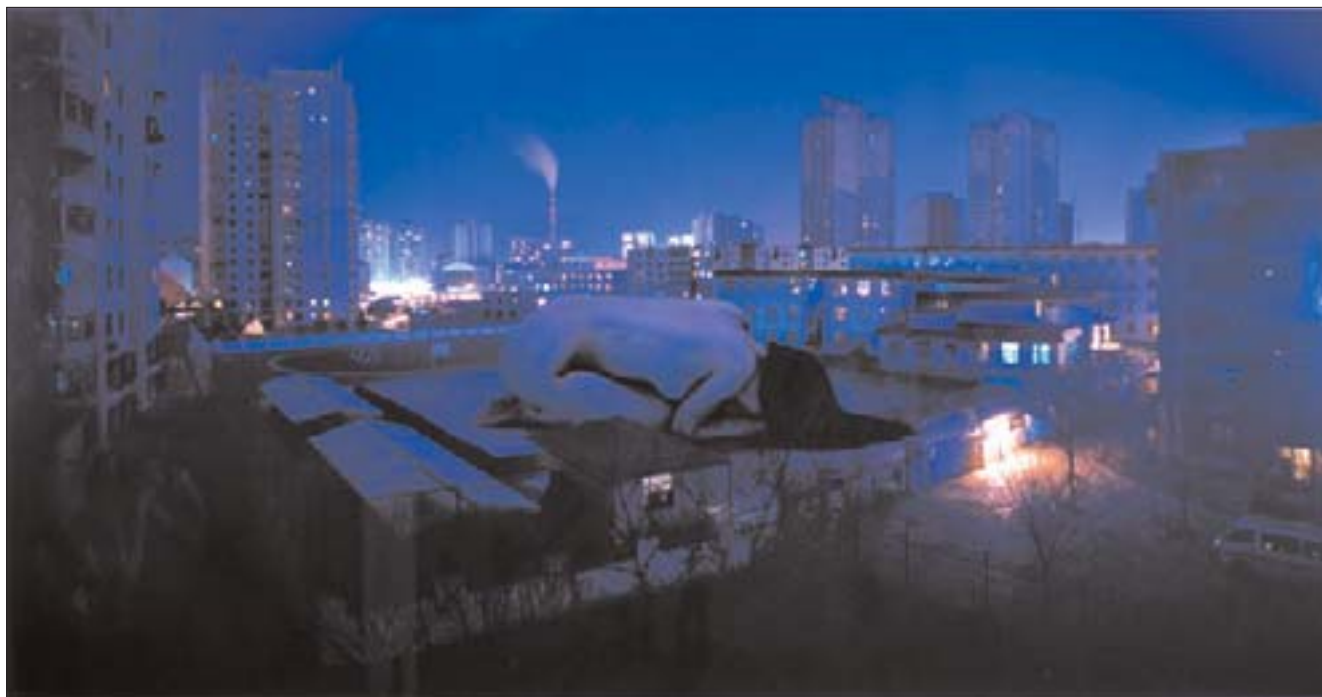
| livre |

**En savoir plus :** Jean-Marc Decrop et Christine Buci-Glucksmann, *Les modernités chinoises*, Éditions Skira, 2003

© Jean-Marc Decrop et courtesey Galerie Loft pour l'ensemble des reproductions.

→ Notes :

1. Pour plus de développements, je renvoie à notre livre : Jean-Marc Decrop et Christine Buci-Glucksmann, *Les modernités chinoises*, Skira, 2003.
2. Jacques Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique, 2003, p. 54 et suiv.
3. C.f. Paul Ardenne, *L'image corps*, Édition du regard, 2001.
4. Giacomo Marramao, au Colloque d'Avignon, *Dynamiques culturelles et mondialisation*, organisé par Jacques Defert, octobre 2003.
5. Sur ces images-pensées, cf. Walter Benjamin, *Écrits français*, Gallimard, 1991, p. 262.
6. Ces portraits ont été exposés en Arles et à la Fiac (Galerie de France).
7. On se reportera à *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, 2003.
8. Gilles Deleuze, *L'épuisé*, postface à Samuel Beckett, Quad, Éditions de Minuit, 1992, p. 98.
9. Exposés en Arles, 2003, et à la Fiac, Galerie de France, octobre 2003.



Chen Lingyang.

25:00, n°2.

2001. Photographie, 95,8 x 296 cm.