

STRANGER THAN PARADISE

YANG JIECHANG

—
Exposition
du 6 mai au 5 juin 2011

—
Vernissage
Vendredi 6 mai 2011 à 18h30
à La Criée

—
Rencontre avec Yang Jiechang
Samedi 7 mai 2011 à 15h
à La Criée

—
Visite commentée pour tous
Vendredi 20 mai 2011 à 17h
à La Criée

—
Soirée « Gong... »
Nuit des 4 Jeudis à La Criée
Jeudi 12 mai 2011, de 21h à 1h
à La Criée

—
Commissariat d'exposition
Larys Frogier

Partenariat et coproduction
Galerie Jaeger Bucher, Paris

Production des œuvres
*Stranger than Paradise, Mountain
Top* (série de 100 sculptures) et
Gong...
La Criée centre d'art contemporain,
Rennes

Contact presse
Marie Lemeltier
T. +33 (0)6 81 16 02 28
comcriee@marie-lemeltier.com

Communiqué

—

Du 6 mai au 5 juin 2011, l'artiste Yang Jiechang investit l'espace de la Criée avec un ensemble de trois œuvres regroupées sous le titre *Stranger than Paradise*. Avec cette exposition, l'artiste croise la figure de l'animal, le paysage et le son pour créer l'allégorie d'un monde global oscillant entre contrôle et instabilité.

Dans les œuvres de Yang Jiechang - qu'il s'agisse d'une peinture, d'un dessin à l'encre, d'une sculpture, d'un collage ou d'une performance filmée - l'esthétique et la pensée traditionnelles chinoises s'unissent avec force à la créativité contemporaine. Formé à l'art de la calligraphie (Institut d'art populaire de Foshan) et à la peinture chinoise (Académie des beaux-arts de Canton), Yang Jiechang a également bénéficié d'un long apprentissage du bouddhisme zen et du taoïsme. En 1989, il participe à l'exposition désormais célèbre *Les Magiciens de la terre* au Centre Georges Pompidou à Paris et s'installe définitivement en Europe. À partir de ce moment et jusqu'au début des années 2000, il développe une œuvre introspective puisant à la fois dans la tradition artistique chinoise et les mutations culturelles contemporaines. Vient ensuite une période de création au cours de laquelle Yang Jiechang s'attache à questionner aussi bien les événements sociaux et politiques des sociétés actuelles que ceux de sa propre vie d'artiste œuvrant entre Europe et Asie.

L'exposition *Stranger than Paradise* s'inscrit dans cette perspective exploratrice et interrogative de notre monde globalisé. Les trois œuvres présentées, dont deux ont été spécifiquement produites à cette occasion, questionnent les notions de contrôle et d'instabilité qui régissent nos systèmes collectifs de vie. Par ailleurs, chaque pièce convoque l'esthétique et la culture traditionnelle chinoise via l'utilisation d'une technique (céramique, peinture sur soie) ou d'un élément singulier (gong en bronze).

L'installation *Stranger than paradise, Mountain Top* (2011) présentée dans l'espace d'exposition principal est constituée de 200 sculptures en céramique placées sur

des socles de hauteurs différentes et qui représentent des animaux dans une posture d'accouplement. Chaque duo associe des espèces différentes (par exemple un éléphant et un tigre, une cigogne et un puma, un loup et un singe) bravant ainsi les singularités et incongruités physiques. Articulée à ce paysage sculptural, une vidéo intitulée *Gong...* (2011) montre l'artiste filmé en train de heurter un gong en bronze avec sa tête. Chaque impact provoque un son se dispersant dans l'espace d'exposition. Chaque impact provoque également le tremblement de l'image. Le visiteur, poursuivi par ces vibrations visuelles et sonores, devient la cible des coups. Enfin, dans une des salles du centre d'art, les scènes animalières précédemment évoquées – métaphores des différences, mutations, confusions, identités symptomatiques du monde d'aujourd'hui – investissent cette fois-ci la surface de panneaux de peinture à l'encre sur soie qui composent l'œuvre *Stranger than Paradise 1* (2011).

Le jeudi 12 mai 2011, avec la complicité de Yang Jiechang, La Criée organise un événement intitulé «Gong...». Cette soirée est construite autour de la performance *Waving Basket: Eurasia Versus Paradise* conçue par l'artiste. Il s'agit, pour deux équipes de jeunes – Eurasia et Paradise – de s'affronter lors de mini match de basket au cours desquels la stabilité et la dextérité des joueurs sont mises à rude épreuve...

Visuels disponibles

Merci de respecter et de mentionner les légendes et les crédits photos lors des reproductions.



Yang Jiechang
Landscape Da Vinci, 2009
Video, 2'33
Courtesy Yang Jiechang



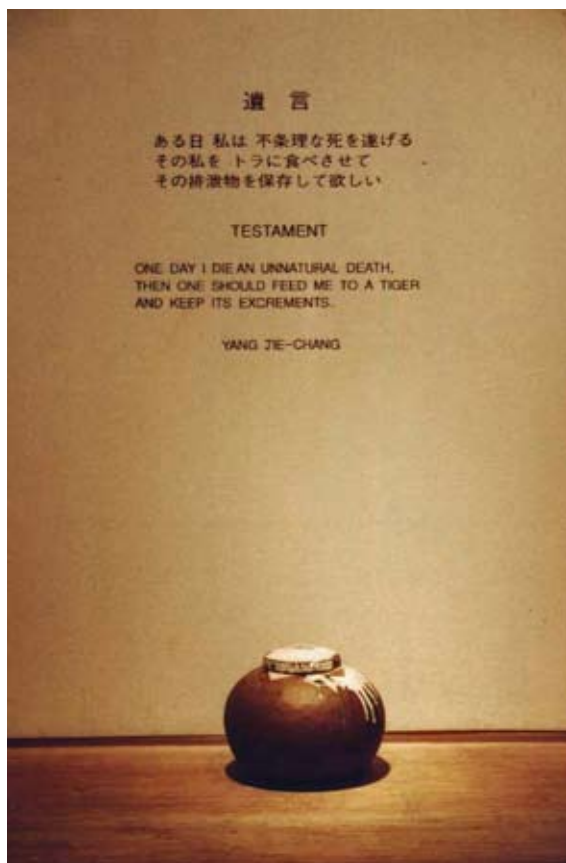
Yang Jiechang
On Acension - Self-portrait,
2005-2008
Encre et couleurs minérales sur
soie, 257 x 145 cm
Courtesy Yang Jiechang

Visuels disponibles

Merci de respecter et de mentionner les légendes et les crédits photos lors des reproductions.



Eurasia vs Ullens, 2008
Performance
Vue de l'exposition au Ullens
Centre for Contemporary Arts
de Pékin 08.08.2008
Courtesy Yang Jiechang and
Santomatteo



Yang Jiechang
Testament, 1989-1991
Poterie et sérigraphie sur mur
Vue de l'exposition *Fukuoka
Museum City Project*, 1991
Courtesy Yang Jiechang

Liste des œuvres exposées

Stranger than Paradise, Mountain Top

2010-2011

200 sculptures en céramique, ca. 25 x 30 cm chaque

200 socles en bois de plusieurs hauteurs entre 40 x 40 x 40 cm et 170 x 40 x 40 cm

Production d'une série de 100 sculptures : La Criée centre d'art contemporain, Rennes

Gong...

2011

Vidéo

ca. 30 s

Production : La Criée centre d'art contemporain, Rennes

Stranger than Paradise 1

2011

Encre et couleurs minérales sur soie, monté sur toile

145 x 450 cm

Biographie

Yang Jiechang

Né en 1956 à Foshan, Province de Guangdong, République Populaire de Chine
Vit et travaille à Paris, France depuis 1988

EXPOSITIONS PERSONNELLES (sélection)

2010

Yang Jiechang, Galerie Conrads, Düsseldorf, Allemagne

2009

Yang Jiechang – On Ascension, Galerie Jaeger Bucher, Paris, France

Territoria, special project, Associazione Culturale Cantiere d'Arte Alberto Moretti - Galleria Schema, Prato, Italie

2008

Tibetan Pavilion, Edicola Notte, Rome, Italie

Yang Jiechang - No Shadow Kick, Duolun Museum of Modern Art, Shanghai, RP Chine

2007

The Most Beautiful Country of China, Hanart Gallery, Hong Kong

2006

Tomorrow Cloudy Sky, HanArtTZ Gallery, Hong Kong

Idylls, Grace Li Gallery, Zürich, Suisse

2005

Memorandums, Galerie Jeanne Bucher, Paris, France

Hei Ji Sheng Xiang, Shenzhen Painting Institute, RP Chine

Who Occupies the Space?, Isola d'arte, Milan, Italie

2003

Lookchat, Centre A, Vancouver, Canada

For Emily, 4A Gallery, Sydney, Australie

2001

French May, Hong Kong University Museum, Hong Kong

Enlightened Blackness, Alice King Gallery, Hong Kong

Double View, Galerie Jeanne Bucher, Paris, France

100 Layers of Ink, Cherng Piing Gallery, Taipei, Taïwan

2000

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

1999

Another Turn of the Screw, Gallery Central Academy of Fine Arts, Pékin, RP Chine

Rebuild Dong Cunrui, Cherng Piing Gallery, Taipei, Taïwan

1996

Galerie Jeanne Bucher, Paris, France

1995

Galerie Samuel Lallouze, Montréal, Canada

Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse

1993

Rencontres dans un couloir, appartement privé d'Hou Hanru, Paris, France

1992

Gallery Turbulences, New York, États-Unis

Galerie Jeanne Bucher, Paris, France

1991

Works on Paper, Frith Street Gallery, Londres, Royaume-Uni

1990

Salon de Mars - Espace de la Galerie Jeanne Bucher, Paris, France

Voyage en Mexique, Centro Cultural Arte Contemporaneo, Mexico, Mexique

1988

Milky Way Exhibition N°9, Gallery of the Central Park, Canton Artists4 Association, Canton, RP Chine

Biographie

—

EXPOSITIONS COLLECTIVES (sélection)

2011

Tracing the Milky Way, Tang Contemporary, Pékin, RP Chine

2010

Le Jardin emprunté, Jardin du Palais Royal, Paris, France

Hareng Saur – Ensor and Contemporary Art, SMAK/MSK, Gand, Belgique

Grande Veillée d'Automne en Normandie, Rouen, France

New Ink Art, Alisan Fine Arts, Hong Kong

Thirty Years of Contemporary Chinese Art, Mingsheng Museum, Shanghai, RP Chine

2009

Against Exclusion – 3^{ème} Biennale de Moscou, Russie

10^{ème} Biennale de Lyon - Le Spectacle du quotidien, La Sucrière, Lyon, France

Qui a peur des artistes? Une sélection d'œuvres de la Fondation François Pinault, Musée de Dinard, France

time versus fashion, Kunstverein Nürtingen, Allemagne

Becoming Intense – Becoming Animal – Becoming, University and City of Heidelberg, Allemagne

2008

Onda Anomala – Manifesta 7, Trente, Italie

Our Future, Special project, UCCA, Pékin, RP Chine

Too Early For Vacation, ev&a 2008, Limerick, Irlande

3^{ème} Triennale de Canton, Museum of Art, Canton, RP Chine

Eurasia, SHcontemporary, special project, with santomatteo, Shanghai, RP Chine

2007

New Wave '85, UCCA, Ullens Foundation, Pékin, RP Chine

Biennale d'Istanbul, Turquie

Metamorphosis: The Generation of Transformation in Chinese Contemporary Art, Tampere Art Museum, Tampere, Finlande

Made in China, Louisiana Museum, Copenhague, Danemark

Gu Dexin, Yan Pei-Ming, Yang Jiechang, Red Mansions Foundation, Londres, Royaume-Uni

2006

Laboratoires pour un avenir incertain - La Force de l'art, Grand Palais, Paris, France

La rivoluzione siamo noi, Isola Art Centre, Milan, Italie

Micro-Macro Politics, Macao Art Museum, Macao

Capolavoro, Palazzo di Primavera, Terni, Rome, Italie

Infiltration – Idylls and Visions, Guangdong Museum of Art, Canton, RP Chine

Surplus Value, Tang Contemporary Art Centre, Pékin, RP Chine

Accumulation, Tang Contemporary Art Centre, Pékin, RP Chine

Biennale de Liverpool, Royaume-Uni

Taste - 5^{ème} Biennale Internationale de peinture à l'encre de Shenzhen, RP Chine

2005

Beyond, 2^{nde} Triennale de Canton, RP Chine

Layered Landscapes: Yan Lei & Yang Jjiechang, Stanford Art Gallery, États-Unis

Biennial of Emergency, Palais de Tokyo, Paris, France / Grozny, Russie

Experimental Ink, Museum of the University of Science, Taipei and Taichung, Taïwan

2004

Stop Over Hong Kong, HanartTz Gallery, Hong Kong

Le Moine et le démon, Musée d'art contemporain, Lyon, France

À l'est du sud de l'ouest, Villa Arson/Credac Sète, France

GAP, Heidelberger Kunstverein, Allemagne

Odyssey(s) 2004, Shanghai Gallery of Art, RP Chine

All Under Heaven, Muhka, Anvers, Belgique

La Nuit Blanche, Paris, France

2003

Zone of Urgency, Biennale de Venise, Italie

Biennale de peinture à l'encre de Shenzhen, Shenzhen Painting Institute, RP Chine

Biographie

—

EXPOSITIONS COLLECTIVES (suite)

2003

The Fifth System - 5^{ème} exposition internationale de sculpture de Shenzhen, RP Chine

2002

Triennale de Canton, RP Chine

Biennale de Gwangju, Corée du Sud

Variations of Ink, Chambers Fine Arts, New York, États-Unis

1^{ère} Biennale de Chengdu, RP Chine

2001

20 Main Chinese Painters, National Gallery Pékin; Shanghai Art Museum ; Chengdu Art Museum ; Canton Art Museum, RP Chine

2001

China:20 Years of Ink Experiment, Guangdong Museum of Art, RP Chine

Centre de Refuge, Centre International de Poésie, Marseille, France

2000

Paris pour Escale, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, France

Continental Shift, Musée d'art Moderne et d'art Contemporain, Liège, Belgique

A Portrait, Gallery agnès b., New York, États-Unis

Fuori Uso- The Bridges, Pescara, Italie

1999

Art in March : Legend 99, Nantou, Taïwan

Asiart 99 - Biennale d'art contemporain, Museum of Contemporary Art, Gènes, Italie

1998

Les Magiciens de la terre, Anina Nosei Gallery, New York, États-Unis

2^{nde} Biennale Internationale de Shangai 98, RP Chine

1997

In Between Limits, Sonje Museum of Contemporary Art, Kyongju, Corée du Sud

Uncertain Pleasure, Art Beatus Gallery, Vancouver, Canada

1996

West-östliche Kontakte, Heidelberger Kunstverein, Allemagne

1995

Über Hölderlin, Hölderlin Museum Tübingen, Allemagne

1994

Out of the Centre, Museum of Modern Art, Pori, Finlande

1993

Coalition, Centre for Contemporary Art Glasgow, Écosse

Silent Energy, Museum of Modern Art, Oxford, Royaume-Uni

1992

Chinese Museum Project, The Artists' Museum, Lodz, Pologne

1991

Exceptional Passage, City Museum Project, Fukuoka, Japon

1990

Chine Demain Pour Hier, Les Domaines de l'art, Pourrières, France

1989

Les Magiciens de la Terre, Centre d'art moderne Georges Pompidou, Paris, France

China/Avantgarde, National Gallery, Pékin, RP Chine

Bibliographie

—

CATALOGUES D'EXPOSITION (sélection)

Yang Jiechang - On Ascension, Paris : galerie Jaeger Bucher, 2009

Yang Jiechang - No Shadow Kick, Shanghai : Tang Contemporary, 2008

No yet time for Vacation, Limerick : EV&A, 2008

Istanbul Biennial, Istanbul, 2007

Ink - Life - Taste, 5th Shenzhen International Ink Painting Biennial, Shenzhen, 2006

Accumulation - Canton Express the Next Stop, Beijing : Tang Contemporary, 2006

Surplus Value, Beijing : Tang Contemporary, 2006

Infiltration: Idylls and Visions, Guanzhou : Guangdong Museum of Art, 2006

International 06 Liverpool Biennial, Liverpool, 2006, pp.106-109

Beyond - Second Guangzhou Triennial, Guangzhou, 2005, pp.248, 249

Yang Jiechang - Memorandums, Paris : Galerie Jeanne Bucher, 2005

Dreams and Conflicts, The Dictatorship of the Viewer, Venise : Biennale di Venezia, 50^{ème} exposition internationale d'art, 2003, p. 212

«Yang Jiechang», in cat *Gwangju Biennale 2002 - Project 1, Pause Conception*, Vol.1, Gwangju, 2002, pp. 262, 263

—

ARTICLES ET ENTRETIENS (sélection)

«Multimedia Microbes and Music in December 9 Performance Piece at Stanford», in *The Wall Street Journal / Market Watch*, www.marketwatch.com, 29 décembre 2008

E. Lauren Wool, «News: 2008 Sterling Visiting Professorship explores art-science interface», in *Biotechniques*, www.biotechniques.com, 10 décembre 2008

Qiu Jiahe, «Yang Jiechang: Art needs inspiration and self-cultivation» (en chinois), Shanghai Zhengquan Bao, 6 septembre 2008

Li Jianchun, «An Eurasian Artist» The Discovery of Contemporary Chinese Art, Vol.3, in *Life Magazine* (Shenghuo), Issue 34, septembre 2008, pp. 148-152

«Artists continue to try hard», dialogue entre Yang Jiechang et Fée Hu Qihong, in *Life Magazine* (Shenghuo), Issue 34, septembre 2008, pp. 153-159

Britta Erickson, «A Cultural Revolution», in *The Atlantic*, juillet - août 2007

Beaux Arts Magazine, n°263, mai 2006, p. 74

Rosanne Spector, «So you want to be a rock 'n' roll star? Study molecular pharmacology», in *Stanford Report*, 15 mai 2006

Adam Geczy, «On Yang Jiechang», in *Art Asia Pacific*, n°38, automne 2003, p. 77

Martina Köppel-Yang, «Zaofan Youli / Revolt is Reasonable: Remanifestations of the Cultural Revolution in Chinese Contemporary Art of the 1980s and 1990s», in *Yishu - Journal of Contemporary Chinese Art*, août 2002, pp. 66-75

Wu Hung, «Variations of Ink: A Dialogue With Zhang YanYuan», in *Yishu - Journal of Contemporary Chinese Art*, août 2002, pp. 86-90

Yu Hsiao-hwei, «Yangqi mingxing pai gaoju shiyan feng», in *Jin yishu / Art Today*, mai 2002, pp. 62-67

Adrienne Joly, «MAMVP Paris», in *Art actuel*, n°12, janvier - février 2001, pp. 20, 21

France Huser, «La Nouvelle Seine des artistes migrants», in *Le Nouvel Observateur*, n°1889, 18 - 24 janvier 2001, p.106

Texte :

Larys Frogier, «Yang Jiechang Making Beyond... Beyond Making... Be... Make... Maybe... Y...»,
in cat. *Yang Jiechang - On Ascension*, Paris : galerie Jaeger Bucher, 2009

Yang Jiechang Making Beyond... Beyond Making... Be... Make... Maybe... Y...

Larys Frogier

Flux et création permanente

In God we Trust (2008) est une oeuvre de Yang Jiechang créée à l'occasion d'interventions artistiques à l'École de médecine de l'Université de Stanford. L'artiste a procédé au montage vidéo d'une succession d'images fixes microscopiques montrant la bactérie E. Coli, communément observée dans la flore intestinale des mammifères. Durant 58 secondes, le montage déroule un flux séquencé de cet espace liquide organique rouge. En bas de l'écran, apparaissent par intermittence les énoncés suivants : « Everything can happen » (Tout peut arriver) ; « E. Coli is the actor » (E. Coli est l'acteur) ; « Regression – Evolution » ; « Discrete Infinity » (Infinité discrète). Diffusée sur un écran plat, la vidéo est reliée à une phrase en néon qui reprend en anglais le titre de l'oeuvre : « En Dieu nous croyons ». Une création sonore, mêlant musique électronique et guitare électrique, est le fruit de l'inspiration de James Ferrell, doyen du département d'étude des systèmes en chimie biologique à l'Université de Stanford. Avec *In God we Trust*, l'art de Yang Jiechang rencontre une culture scientifique occidentale où les phases d'observation et d'expérimentation sont fondamentales, où la marge d'erreur est réduite à son maximum pour abstraire un élément du vivant et le muer en un concept vérifiable et irrécusable. Mais Yang Jiechang propose ici de rabattre cette clairvoyance de la vérité scientifique vers un sensible où prévaut le flux, l'indétermination, le devenir, la modulation, l'erreur et le chaos. L'image de la bactérie est davantage perçue en tant qu'étendue extensible plutôt qu'en une surface organisée du corps qui serait soumise à la maîtrise de l'oeil et de l'esprit. Le spectateur de l'oeuvre est invité à élargir sa vision de l'intérieur du corps vers un infini micro ou macroscopique, laissant libre cours à des associations aussi diverses qu'un torrent de lave, des rais de lumière, un monochrome en formation perpétuelle, des fluides s'échappant du corps, des organes retournés comme un gant vers leur extérieur, une symbolique riche et inépuisable du rouge dans les cultures du monde, des flux de peinture à l'encre qui n'en finissent pas de s'écouler, l'image d'un cosmos en révolution permanente...

Yang Jiechang met également en friction deux autres strates visuelles et linguistiques : le flux pourpre cohabite avec une phrase en néon – *In God We Trust* - qui diffuse dans l'espace une lumière en même tant qu'elle affirme une croyance spirituelle. La cristallisation en verre de l'énoncé linguistique, ainsi que son caractère affirmatif, contraste avec le mouvement fluide et incessant des amas colorés rouges. Elle dialogue aussi avec les apparitions sporadiques d'énoncés poétiques contenus dans la vidéo, par exemple « Infinité discrète » ou « Tout peut arriver ». Il y a donc bien une conflagration matérielle, formelle et sémantique qui s'opère dans *In God We Trust*, infiltrant le doute dans la certitude, l'inattendu dans la vérité et la croyance. Un autre paradoxe artistique se manifeste dans la matérialité même de l'oeuvre. En effet, *In God We Trust* est un puissant énoncé performatif, mais ce dernier n'est possible que par la circulation d'une matière gazeuse qu'est le néon, à savoir un ensemble de molécules et d'atomes dont la matière n'a ni forme ni volume propre, à moins d'être contenus dans un objet solide.

Texte :

Larys Frogier, «Yang Jiechang Making Beyond... Beyond Making... Be... Make... Maybe... Y...»,
in cat. *Yang Jiechang - On Ascension*, Paris : galerie Jaeger Bucher, 2009

En d'autres termes, la phrase *In God We Trust* est une tentative de représentation divine, mais une représentation qui nous échappe toujours si ce n'est en croyance. La circulation incessante du gaz dans un tube de verre crée la diffusion de la lumière dans l'espace et, par métaphore, crée l'illusion de la vérité. Le Dieu visualisé par Yang Jiechang n'est donc jamais directement nommé ni identifié. Il reste toujours à construire, selon la part de quête, d'erreur, de doute ou de vérité que nous accordons à l'élaboration de nos discours, nos pensées et nos actes, ou plus simplement dans notre rapport au quotidien.

Cette dernière strate du flux perpétuel au sein de l'oeuvre est elle-même recouverte ou accompagnée par une création sonore. L'essence du son se manifeste par son impermanence fondamentale et par sa diffusion immatérielle dans toutes les strates de l'espace vivant et de la mémoire.

In God We Trust est une création féconde car elle établit des relations inattendues avec les autres oeuvres de Yang Jiechang. En effet, il serait erroné d'établir des distinctions hâtives entre les vidéos de Yang Jiechang (ou autre média contemporain) et ses peintures à l'encre que l'on jugerait plus conventionnelles. Nous retomberions alors dans ce que l'artiste lui-même cherche à éviter, à savoir la réification du statut de l'image dans des classifications et des pratiques codifiées à l'extrême. L'enjeu de Yang Jiechang réside au contraire dans l'exploration incessante du potentiel de transformation permanente par l'image.

Originaire de Foshan, vieille ville bouddhiste, taoïste et confucianiste de la Chine du Sud, Yang Jiechang y vivra jusqu'en 1978. Il est profondément marqué par la Révolution Culturelle proclamée en 1966 par Mao Tsé Toung et il intègre en 1970 les gardes rouges, mouvement de masse constitué en grande partie de collégiens et d'étudiants. Yang Jiechang s'éloigne des exactions menées par les gardes rouges en se formant à la calligraphie traditionnelle chinoise entre 1974 et 1978 au sein de l'Institut d'art populaire de Foshan. En 1978, à la fin de la Révolution Culturelle, il prolonge son éducation artistique à l'Académie des Beaux-Arts de Canton où, après quelques mois passés à Pékin, il revient y enseigner de 1982 à 1988. Sa grande maîtrise de la calligraphie et de la peinture à l'encre aurait pu le conforter dans un genre artistique. Mais il n'en est rien car Yang Jiechang perçoit très vite les limites des conventions stylistiques académiques, prises en étau entre le réalisme socialiste déjà obsolète et le formalisme réifié de la peinture traditionnelle chinoise. L'artiste nourrit sa pratique de plusieurs ouvertures conceptuelles, critiques et esthétiques. En 1982, Yang Jiechang rencontre le prêtre Huangtao qui l'initie au Tao, apprentissage décisif qui le fait pénétrer dans « un monde gris et noir »¹ où « il est dit quelque part : l'aspect réel est sans forme »². Dans le même temps, Yang Jiechang participe aux débats d'idées et prises de positions critiques dans le contexte des années 1980 postrévolutionnaires. Il publie des études comme par exemple « La fin des idoles : il n'y a pas d'art dans les écoles d'art », « Comment admettre la «copie» comme méthode éducative dans l'enseignement de la peinture en Chine ». Son amitié de jeunesse avec le critique d'art Hou Hanrou est sans faille et ce dernier défendra son travail jusqu'en Europe pour le proposer à Jean-Hubert Martin dans le cadre de l'exposition de 1989 *Les Magiciens de la Terre*. À cette occasion, Yang Jiechang s'installe à Paris, fuyant le contexte répressif en Chine marqué par les événements de Tian Anmen, mais aussi pour vivre son union avec l'historienne de l'art Martina Köppel-Yang, spécialiste de l'art contemporain chinois.

¹ Yang Jiechang in catalogue Yang Jiechang, Paris : galerie Jeanne-Bucher, 1991, non paginé.

² Yang Jiechang in catalogue Yang Jiechang, Paris : galerie Jeanne-Bucher, 1991, non paginé.

Texte :

Larys Frogier, «Yang Jiechang Making Beyond... Beyond Making... Be... Make... Maybe... Y...»,
in cat. *Yang Jiechang - On Ascension*, Paris : galerie Jaeger Bucher, 2009

Cette dernière a mené d'importantes recherches sur les conditions d'émergence d'une avant-garde artistique entre 1979 et 1989. Dans son ouvrage *Semiotic Warfare : The Chinese Avant-Garde*³, Martina Köppel-Yang examine les signes inhérents aux discours, institutions et pratiques artistiques des années 1980 qui ont abouti aux controverses constructives de l'avant-garde dans l'art contemporain chinois. La presse, les écoles d'art et les groupes d'artistes ont ainsi questionné les notions de réalisme, formalisme, expression de soi, conscience moderne, au regard de la pesanteur du réalisme socialiste, des ouvertures récentes aux créations occidentales, de l'apparition de nouvelles pratiques de l'art contemporain chinois initiées par les artistes Cheng Conglin, Huang Yong Ping, Luo Zhongli, Wang Guangyi, Wu Shanzhuan, le collectif Xiamen Dada...

Depuis 1989, Yang Jiechang travaille entre la France, l'Allemagne et la Chine, créant des oeuvres basculant sans complexe entre dessin, peinture à l'encre, vidéo, action, sculpture et installation. Son champ de création est considérablement vaste, volontairement élargi, mais néanmoins rigoureux, puisant dans la tradition la plus vivifiante et dans la contemporanéité la plus critique. Ses recherches artistiques aboutissent alors à des oeuvres qui échappent à toute autosuffisance catégorielle. Comme l'observe très justement Hou Hanru, « *Yang Jiechang s'engage avec la «tradition» en provoquant chez tout être vivant dans le monde contemporain le besoin d'êtreindre et de se mêler à l'autre, à toute chose ou toute personne issue d'une autre culture, la «forme traditionnelle» pouvant être un médium efficace pour exprimer l'état du monde d'aujourd'hui... L'art de Yang Jiechang est quelque peu idéaliste et même utopique. Il rejette toutes les formes de règles dominantes et normalisées. Mais il n'est en aucun cas nihiliste. Au contraire, il est toujours ancré dans le sol afin de revitaliser indéfiniment la route de la vie elle-même. Prenant la vraie vie comme elle est et l'absorbant comme une part naturelle de son travail, il est un cocktail d'idéalisme, de réalisme et d'utopie, une utopie pragmatique.* »⁴

In-former la Figure

Yang Jiechang débute en 1988 ses *Hundred Layers of Ink*, série en développement continu jusqu'à ce jour. Procédant par application et recouvrement de couches successives d'encre noire sur papier Xuan, les oeuvres matérialisent des monochromes denses, stratifiés, aux variations subtiles de lumière selon les qualités d'absorption et de réverbération du papier, selon les densités de superposition de couches d'encre. Nous sommes ici à l'opposé d'un geste calligraphique où prévalait le tracé du pinceau apte à former la lettre-figure. La répétition, le recouvrement et la saturation sont des actes picturaux poussés à un point extrême de démythification de la peinture chinoise. Mais en exposant plusieurs *Hundred Layers of Ink* dans un même espace, ce n'est pas tant la seule déconstruction conceptuelle des dogmes de la peinture qui prévaut que la fabrique sensible des variations infinies et des différences générées à partir de l'acte répétitif.

³ Martina Köppel-Yang, *Semiotic Warfare : The Chinese Avant-Garde, 1979-1989, A Semiotic Analysis*, Hong-Kong : Timezone 8, 2003.

⁴ Hou Hanru, « Towards a World of Poets – Yang Jiechang's work », in catalogue *Yang Jie Chang : No-Shadow Kick*, Shanghai / Duolun Museum of Modern Art – Tang Contemporary Art, 2008, p.2.

Texte :

Larys Frogier, «Yang Jiechang Making Beyond... Beyond Making... Be... Make... Maybe... Y...»,
in cat. *Yang Jiechang - On Ascension*, Paris : galerie Jaeger Bucher, 2009

De plus, les formats des *Hundred Layers of Ink* sont souvent très larges – les quatre éléments exposés en 1989 au Centre Pompidou mesuraient chacun 420 x 280 cm – ce qui retourne l'autonomie de la feuille vers un champ d'encre ouvert sur des relations inévitables aux aléas de l'espace environnant, ainsi qu'à une forte appréhension physique et spirituelle de l'oeuvre par le spectateur. Yang Jiechang fait donc entorse aux conventions de l'art chinois, ce qui ne le détourne pas pour autant de la pensée profonde, ancestrale du Tao, qui nourrit en substance son travail. La voie du Tao refuse les carcans sectaires, sociaux, idéologiques au profit d'une disponibilité primordiale, sereine mais intense aux surgissements multiples, paradoxaux et féconds du vivant. Ce « laisser-faire » caractéristique au Tao n'a rien d'un insensé. Il est un acte de création à part entière pour qui veut bien l'explorer dans toutes ses dimensions, et les encres noires de Yang Jiechang visualisent avec sensibilité une telle quête.

L'artiste déclarait en 1991 :

« J'espère que ma vie quotidienne deviendra de plus en plus une méditation. Voilà pourquoi, lorsque je peins je ne peins pas. Mes tableaux ne sont pas des tableaux. Mon idéal serait de les éloigner de toute trace de peinture. »⁵

Devant les *Hundred Layers of Ink*, l'oeil occidental pourrait bien être frustré s'il se limite à buter sur la seule histoire de l'abstraction en Occident – Malevitch, Pollock, Reinhardt, Soulages etc. – car Yang Jiechang fonde ses monochromes sur de multiples enjeux. Outre l'élargissement des possibilités d'usage de l'encre et du papier en art, Yang Jiechang débute dans les *Hundred Layers of Ink* une exploration complexe du statut de la figure qu'il développera dans ses dernières peintures sur soie, sculptures, vidéos et actions. Ainsi, vers le milieu des années 1990, les *Hundred Layers of Ink* de Yang Jiechang génèrent des plis aléatoires de la matière, accentuant à certains endroits des effets de brillance de l'encre noire, suggérant des référents corporels ou organiques, rendant sensible une matière en devenir permanent, esquissant des topographies nouvelles. Certaines des oeuvres de la série se prolongent d'ailleurs de titres révélateurs comme *Voyage en Mexique – Wings* (1990), *Cut the Fingernails from my Body (Coupe les ongles de mon corps, 1994)*, *Guillotine* (1992-1996). Ces explorations de la figure par la modulation-transformation de l'encre noire et du papier sont en forte résonance avec les flux colorés rouges de la vidéo *In God We Trust* où la mutation permanente est au coeur de l'oeuvre. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que, suite à son projet réalisé à l'Université de Stanford en 2008, l'artiste reviendra vers un de ses *Hundred Layers of Ink* des années 1990 pour l'intituler *E. Coli* en référence aux représentations de la bactérie.

Nous indiquions le lien fondateur de l'oeuvre de Yang Jiechang avec le Tao, mais il n'est pas aberrant d'établir d'autres traductions de l'oeuvre au sein d'une culture occidentale. Que ce soit dans les *Hundred Layers of Ink* ou dans l'installation vidéo *In God we Trust*, on ne peut s'empêcher de se référer à Spinoza qui mettait en avant la possibilité de penser le corps autrement que selon une pure approche empirique ou par la seule emprise de la raison sur le corps. Pour Spinoza, « *Personne n'a jusqu'ici déterminé ce que peut le corps, c'est à dire que l'expérience n'a jusqu'ici enseigné à personne ce que, grâce aux seules lois de la Nature - en tant qu'elle est uniquement considérée comme corporelle - le corps peut ou ne peut pas faire (...)*

⁵ Id., ibid.

Texte :

Larys Frogier, «Yang Jiechang Making Beyond... Beyond Making... Be... Make... Maybe... Y...»,
in cat. *Yang Jiechang - On Ascension*, Paris : galerie Jaeger Bucher, 2009

Nous avons fait l'expérience que l'esprit n'est pas toujours également apte à penser au même objet, mais que plus le corps est apte à éveiller en lui l'image de tel ou tel objet, plus l'esprit est apte à considérer ces objets (...) L'expérience montre assez que les hommes n'ont rien moins en leur pouvoir que leur langue, et qu'ils ne peuvent rien moins que de régler leurs désirs (...) »⁶

Une des traductions contemporaines de la pensée spinoziste est réalisée par Gilles Deleuze, notamment avec son fameux concept de « Corps sans organes » à partir duquel il propose de dépasser les délimitations du corps pour considérer ce dernier comme une étendue possible de tous les renversements de hiérarchie. Mais Gilles Deleuze introduit surtout la notion de « figural » lorsqu'il étudie l'oeuvre du peintre Francis Bacon : le figural ne procède ni par abstraction ni par figuration illusionniste ou narrative, mais le figural consiste à fabriquer la Figure comme sensation pleine et entière, ainsi qu'à faire l'épreuve des changements de sensation qui s'opèrent par extension, modulation, retournement, transformation :

« La forme rapportée à la sensation (Figure), c'est le contraire de la forme rapportée à un objet qu'elle est sensée représenter (figuration)... La sensation c'est ce qui se passe d'un « ordre » à un autre, d'un « niveau » à un autre, d'un « domaine » à un autre. »⁷ Nous sommes là au coeur de ce processus créatif engagé par Yang Jiechang à partir de sa culture chinoise et cantonaise, à partir de cette pensée du Tao.

D'autres oeuvres de Yang Jiechang visualisent le corps par une économie radicale de moyens, ceci pour maximiser la création d'une « figure en acte ». *Testament* (1991) est en ce sens une oeuvre redoutablement efficace : une poterie japonaise est déposée au bas d'un mur qui contient l'inscription suivante : « Un jour je mourrais d'une mort non-naturelle. Alors on me donnera en pâture à un tigre et ses excréments pourront être conservés ». Le décryptage de la phrase se performe en puissance et la relation du texte à la céramique provoque une forte ambiguïté visuelle entre l'objet, le mot et la figure absente du corps. La figure du corps est très prégnante dans l'espace de l'oeuvre mais elle entièrement dissoute formellement ainsi que dans le contenu de l'énoncé. *Testament* télescope des matérialités volontairement hétérogènes comme le corps humain, le mot, la céramique, le corps animal, la déjection. La réduction de la corporéité à la matière fécale est brutale mais elle est essentielle et précieuse car elle porte à son plus haut point la signifiante du vivant et du spirituel. Il n'y a donc pas d'antinomies morbides dans *Testament* mais plutôt des fusions et des passages bénéfiques à la riche hybridité et à la libre régénération.

Quant à la figure de la mort, Yang Jiechang a produit en 1982 une oeuvre de jeunesse intitulée *Massacre*, peinture à l'encre refusée par l'Académie des Beaux-Arts de Canton. Elle montrait un amas chaotique de têtes prises entre défiguration, hurlement et crémation. L'oeuvre visualisait l'horreur d'une humanité occupée à exercer une violence sourde sur des individus réduits à une masse puis à un charnier.... Par la suite, l'artiste a régulièrement réalisé diverses peintures à l'encre sur papier où sont disséminés des ossements de crânes, côtes et autres membres corporels.

⁶ Spinoza, *Ethique*, Troisième partie, proposition II Scolie, OEuvres complètes, Paris : La Pléiade, pp 472, 473; 474

⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris : éditions de la Différence, 1983, p.28.

Texte :

Larys Frogier, «Yang Jiechang Making Beyond... Beyond Making... Be... Make... Maybe... Y...»,
in cat. *Yang Jiechang - On Ascension*, Paris : galerie Jaeger Bucher, 2009

Les titres de ces oeuvres sèment le trouble et créent des percées sémantiques au regard des figures: *Album of Secret Merit* (1999), *Allah's, Jesus' and Buddha's Bones* (2003), *Ya Rabbi* (2006). En 2004, les images d'ossements seront disséminés en peinture murale sur le pourtour supérieur d'une salle d'exposition (*Quels cris pousser, à quel démon me louer ?*) ou brodés en fil d'or sur 5 panneaux de soie (*Scroll of Secret Merit*) accompagnés d'une musique traditionnelle cantonaise. Entre 2004 et 2009, Yang Jiechang réalisera *Underground Flowers*, un ensemble de sculptures en porcelaine bleue et blanche représentant des ossements sur lesquels se déploient des motifs végétaux stylisés à la manière de la porcelaine traditionnelle que l'on retrouve dans les cultures chinoise, hollandaise ou portugaise. Les sculptures d'ossements sont délicatement posées sur des carrés de soie eux-mêmes sertis dans des cadres en bois.

L'ensemble de ces représentations, oscillant entre la noirceur traumatisante et la préciosité, ornementale, énonce des tentatives de recollement-dissémination de corps opprimés, d'histoires occultées. L'abjection du totalitarisme, l'annihilation des différences cultures, la massification des singularités, la surveillance des corps, l'agrégation des corps dans des banlieues ou mégaloilles, leur attroupement ou leur pulvérisation sont autant d'actes qui hantent ces figures d'ossements et qui nous font rejoindre la pensée de Jean-Luc Nancy :

« *Voici le monde du départ mondial : l'espacement du partes extra partes, sans rien qui le surplombe ni le soutienne, sans Sujet de son destin, ayant seulement lieu comme une prodigieuse presse des corps (...) L'étalement et la déchirure paraissent être les formes reconnues, et du reste combinées, de l'agencement humain général (...) Ces formes bordent et traversent le monde dense des corps. En un sens il leur appartient. Pourtant, il est ce qui leur reste inappropriable, hors de prise, hors de vue, hors de torture.* »⁸

Autoportraits et ascensions

Yang Jiechang réalise d'étonnants autoportraits où la figure n'a de cesse d'être étirée dans ses déclinaisons infinies, l'artiste opérant des bascules passionnantes entre des images exprimant autant une puissance rugueuse, érotique ou charnelle du corps qu'une dimension poétique ou spirituelle de l'espace.

Les autoportraits de Yang Jiechang peuvent par exemple se décliner de manière jubilatoire par l'usage renversant de la calligraphie chinoise : dans *Self-Portrait at Forty (Autoportrait à quarante ans, 1996)* la peinture à l'encre fait dévier la perfection du tracé au profit du linéament grossier et tremblant – légèrement rehaussé d'acrylique – esquissant ainsi la figure nue d'un corps masculin, la tête tronquée, les bras en étirement et le sexe en érection... Mais au-delà de la représentation corporelle, c'est évidemment la puissance de création qui prend la figure en clin d'oeil, entre ironie et acte sincère d'énergie féconde.

Formellement très différent, *Deep Liquid – Selfportrait (2007)* est une vaste peinture réalisée à l'encre noire et couleurs minérales sur neuf panneaux de soie mesurant au total 288 x 1170 cm. Yang Jiechang ne s'embarrasse pas ici de décrypter le visage en autoportrait puisque l'artiste a choisi de figurer un corps tournant le dos au spectateur, mais il a aussi considérablement réduit cette forme corporelle vers le haut du troisième panneau pour mieux l'immerger dans une immensité aquatique qui s'étend sur tout le reste du polyptique.

⁸ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris : Métailié, 1992, pp. 37, 38.

Texte :

Larys Frogier, «Yang Jiechang Making Beyond... Beyond Making... Be... Make... Maybe... Y...»,
in cat. *Yang Jiechang - On Ascension*, Paris : galerie Jaeger Bucher, 2009

L'oeil du spectateur n'est pas tant sollicité pour détailler l'identité d'un individu que pour être littéralement et métaphoriquement plongé dans cette étendue bleue et grise. Ce qui fait donc figure dans l'autoportrait de *Deep Liquid*, ce n'est pas uniquement l'image corporelle mais la sensation et l'acte même de faire surface. « Faire surface » est une expression liée à l'expérience de la noyade – vécue par Yang Jiechang dans son enfance – mais elle est aussi la métaphore parfaite à tout acte pictural : *Deep Liquid* est une peinture à l'encre qui redonne chair et profondeur à la surface au tableau. *Deep Liquid* n'a rien à voir avec la perspective euclidienne occidentale ni avec son contraire, la planéité de la toile qui affirmerait l'autonomie moderniste de la peinture. *Deep Liquid* visualise la profondeur en travaillant la surface selon deux rapports de force contradictoires : d'une part, la verticalité vertigineuse des panneaux induit un mouvement en plongée descendante vers les abysses, sauf que le point abyssal est ici occupé par l'oeil du spectateur même ; d'autre part, l'alignement des 9 panneaux induit une horizontalité tout aussi radicale qui confère une puissante densité à cette étendue d'encre bleue. Le bleu travaillé par Yang Jiechang est comme une seconde peau sur laquelle frissonne des plis, bulles, vaguelettes et coagulations.

Un an avant *Deep Liquid*, Yang Jiechang avait produit en 2006 un autoportrait intitulé *Artists continue to try hard – Self-portrait*, autre peinture à l'encre et couleurs minérales sur soie. Mais ici sont privilégiées l'élévation verticale d'un unique panneau de soie (220 x 142 cm) et la visualisation de la figure dans les airs, les nuages et le ciel. Le corps de l'artiste fait face au spectateur, au centre du tableau, mais il semble déjà détaché d'un monde terrestre, le regard portant au loin et le corps flottant dans l'espace indéterminé du ciel. Un texte vertical s'inscrit à l'encre noire dans le bas droit du tableau pour déclarer : « Tout va bien ». Dans cet autoportrait, l'élévation verticale n'a rien d'une évanescence béate mais elle entre en friction avec une puissante matérialité picturale des nuages qui confèrent une densité particulière à l'espace du tableau. Un flottement énigmatique se joue entre la figure corporelle et les masses informes des nuages. Il va sans dire que ce travail de la matière picturale est aussi un « trait » d'esprit sur les pesanteurs d'un contexte social, politique, institutionnel que l'artiste tente à sa manière de surmonter. Pour Yang Jiechang, la formation de la figure dans un topos indéterminé, interstitiel, flottant et ouvert entre ciel, terre et eau, est une posture constructive des pratiques de liberté et de création.

Pour son exposition à la galerie Jaeger Bucher en février 2009, Yang Jiechang montre une série peintures à l'encre sur soie produites en 2008 et intitulées :

On Ascension - Self-Portrait

On Ascension - Ex Orbit

On Ascension - Maria

On Ascension - $e=mc^2$ Above Nagasaki

On Ascension - Flying Shoes

On Ascension - Burning

À la lecture du titre fédérateur *Ascension*, il semble certainement plus aisé pour un artiste à la posture transhistorique et interculturelle comme Yang Jiechang de se confronter à la notion d'élévation qui, pour un esprit occidental issu d'une culture judéo-chrétienne, serait trop connotée du thème religieux de la transcendance.

Texte :

Larys Frogier, «Yang Jiechang Making Beyond... Beyond Making... Be... Make... Maybe... Y...»,
in cat. *Yang Jiechang - On Ascension*, Paris : galerie Jaeger Bucher, 2009

Yang Jiechang possède aujourd'hui cette distance suffisante face aux histoires, contextes ou autres grands récits, qui l'autorise à des audaces inattendues. Mais l'art de Yang Jiechang n'est jamais dupe : *On Ascension* est moins une abstraction lyrique qu'une notion-action qui se décline en lien direct avec la religion (*Maria*) comme il se concentre sur un objet banalement commun (*Flying shoes*) ou se réfère à des événements politiques douloureux comme la bombe atomique (*e = mc² Above Nagasaki*) ou la mise à feu (*Burning*). La série *On Ascension* constitue un tourbillon de signes qui se télescopent et brouillent les voies de la transcendance : au sentiment d'élévation succède celui de la chute ou de la suspension, à la légèreté aérienne se mêle l'épaisseur solide des nuages, aux nuages du ciel se confond le nuage atomique ou la fumée, à l'icône sacrée de la Vierge se juxtapose une paire de chaussures volantes. Il ne s'agit pas pour Yang Jiechang de déconstruire ou de détruire à tout prix, mais plutôt de trouver ce que Michel Foucault nomme ces « espaces autres » ouverts sur les agrégations paradoxales, les compositions mouvantes, bref ces espaces qui, entre ciel et terre, autorisent la création. Rappelons aussi que dans la culture populaire chinoise, le nuage est un élément fondamental qui fait lien entre le céleste et le terrestre, d'où sa matérialité indéfinie entre fluidité et solidité.

Si nous soulevons la question religieuse et divine, notons que l'oeuvre *On Ascension - Maria* va à l'encontre de l'ascension convenue des représentations chrétiennes : l'icône mariale est figurée sur un format horizontal (250 x 1401 cm) et semble être aplanie en biais, comme pour mieux glisser et s'élever dans un ciel encombré de masses compactes. Cette horizontalité contradictoire n'a pourtant rien d'un cynisme chez Yang Jiechang. Il décomplexe certes notre rapport aux canons de la religion, mais il retraduit aussi à sa manière le point de vue du simple spectateur et usager des voûtes d'église où sont représentées les scènes d'ascension.

Avec ces limites élargies du religieux, il est intéressant de relier *On Ascension - Maria* à un autoportrait de l'artiste réalisé en 2006 et intitulé *Self-Portrait at Fifty (Autoportrait à 50 ans)* : on y voit Yang Jiechang en Lama dans une posture de méditation sur un fond azur. Au-dessus de son corps flottent, en lieu et place des nuages, trois écritures issues de trois langues différentes – le tibétain, le chinois, l'anglais - déclarant la même et unique phrase : « Biennale de Venise / Pavillon Tibétain ». L'oeuvre est simple mais explicite et lapidaire, sans concession mais généreuse dans l'accueil ouvert aux regards critiques et croisés. En d'autres termes, les oeuvres de Yang Jiechang échappent aux réifications conservatrices du passé tout en court-circuitant les ersatz contemporains de l'air du temps qui nous feraient prendre au piège de la séduction opportuniste.

Topographies de l'être déplacé

L'oeuvre de Yang Jiechang traverse avec fulgurance les identités, nations et territoires pour y déceler les strates occultées de la mémoire, pointer les aberrations des dogmes et des systèmes, mais aussi pour trouver les points de contact et de jonction entre les individus, les énergies et les possibilités d'extension de l'art. Il n'est pas étonnant que, dans l'histoire mondiale de l'art, des oeuvres fortes et indélébiles sont issues de l'exil, de ce que l'artiste Jonas Mekas nomme magnifiquement « l'être déplacé »⁹.

⁹ Jonas Mekas, *I had Nowhere To Go, Diary of a Displaced Person, (1944-1954)*, New York : Black Thistle Press, 1991.

Texte :

Larys Frogier, «Yang Jiechang Making Beyond... Beyond Making... Be... Make... Maybe... Y...»,
in cat. *Yang Jiechang - On Ascension*, Paris : galerie Jaeger Bucher, 2009

Des artistes comme Felix Gonzalez-Torres, Adel Abdessemed ou Yang Jiechang, font germer du déplacement, du passage, du franchissement, ménageant ainsi des interstices insoupçonnés de créativité où les oeuvres de l'art possèdent cette intransigeante liberté qui ne peut être contenue à l'intérieur des frontières, cloisonnements et totalitarismes.

Yang Jiechang a réalisé des oeuvres qui retracent et reconfigurent les géopolitiques contemporaines vers des directions multiples. Il use notamment du support du drapeau, de la bannière ou du pavillon pour visualiser ces espaces autres. Notons toutefois que les peintures à l'encre comme les *One Hundred Layers of Ink* sont déjà des immensités non maîtrisables et qu'elles « préfigurent » les oeuvres en pavillons. D'autre part, quelques oeuvres en bannières seront directement issues de la technique de peinture à l'encre.

Yang Jiechang recourt à diverses stratégies visuelles et allégoriques pour mettre en collusion des signes qui feront question sur des discours de vérité ou sur des contextes historiques et culturels occultés. C'est ce qui se produit avec *We Are Good in Everything Except for Speaking Mandarin* (2005), installation-performance composée d'une immense bannière bleue et blanche – couleurs du drapeau cantonais – qui se déroule du mur jusqu'à l'horizontal du sol, d'une inscription en néon agencée au mur à la manière d'un drapeau pour déclarer : « Nous sommes bons en tout sauf à parler le mandarin », clin d'oeil à la résistance de Hong-Kong et de la région du Canton à se soumettre à la suprématie du mandarin comme langue unique de la Chine. Au milieu de palettes en bois, est diffusée en vidéo une performance in-situ montrant un groupe de rock and roll jouant ce qui pourrait bien être un hymne. Entre le global et le local, l'oeuvre de Yang Jiechang se joue des identités monolithiques pour mieux les déconstruire et en révéler les contradictions.

Au sein d'autres installations, Yang Jiechang impulsera une confrontation et un embrassement entre des cultures étrangères, l'étranger étant toujours le bienvenu dans ses oeuvres. Il pourra ainsi mimer à rebours l'histoire de la colonisation britannique de Hong-Kong en proposant une colonisation de la ville de Liverpool par les cantonais : *Give me empty areas of Liverpool for 33 years that can fill* (Donnez-moi des espaces vides de Liverpool que je pourrais remplir pendant 33 années, 2006) associe une vaste peinture à l'encre esquissant une cartographie urbaine de Liverpool, nouant à leurs extrémités le drapeau de la ville de Liverpool et celui de Canton, disséminant sur le mur des flaques de peinture bleue.

Pour son exposition à la galerie Jaeger Bucher, Yang Jiechang expose une oeuvre radicale et sensible, car ici la bannière est retournée à sa plus simple expression : une toile blanche de 330 x 150 cm accueille en son centre un autre petit morceau de toile brûlée. Intitulée *On Ascension* (2009), l'oeuvre est magnifique et puissante par sa capacité à balayer les occupations de territoire et les frontières, en même temps qu'elle ébranle un profond travail de la mémoire sur nos histoires collectives, nos guerres de religion et nos idéologies nourries par l'obsession à posséder les territoires. L'oeuvre peut tout aussi simplement être vue comme des toiles brutes dont la matérialité opère une radicalité sémantique aussi efficace que le *Flag* de Jasper Johns ou les *Untitled* (Passport) de Felix Gonzalez-Torres composés de photographies de ciel.

Texte :

Larys Frogier, «Yang Jiechang Making Beyond... Beyond Making... Be... Make... Maybe... Y...»,
in cat. *Yang Jiechang - On Ascension*, Paris : galerie Jaeger Bucher, 2009

L'oeuvre de Yang Jiechang est en quête avide de ces ouvertures permanentes qui autorisent les zones de contact, les frictions, les débats d'idées, mais jamais dans le nihilisme, la destruction ou l'oppression. Son travail n'est jamais synonyme de pluralisme nivelant et globalisateur, mais plutôt d'énergies constructrices des soulèvements de la pensée par l'image. Accueillir l'oeuvre de Yang Jiechang consiste simplement à reconnaître combien l'essentiel de son art se concentre sur une disponibilité radicale et une ouverture permanente à l'inattendu, aux accidents, aux travers du vivant. Cette création permanente observée dans le quotidien le conduit à entrevoir l'art dans ses possibilités d'élargissement mais aussi de rapports de force propres aux prises de risque créatives et aux pratiques de liberté. L'oeuvre de Yang Jiechang n'a rien d'une naïve contemplation aux manifestations du vivant car l'artiste n'hésite jamais à frotter matériellement et formellement ses oeuvres aux signes du politique, aux tabous du corps, de l'érotisme ou de la mort. Sans aucune velléité didactique, militante ou voyeuriste, les oeuvres de Yang Jiechang pointent les aberrations comme les potentiels créatifs de nos systèmes collectifs de vie aussi bien en Orient qu'en Occident. Ascension.

Texte :

Fritz Hansel / Yang Jiechang, «Republic of Fritz Hansel – A dialogue»,
in cat *Yang Jiechang - No Shadow Kick*, Shanghai : Tang Contemporary, 2008, pp.217-219

FH: ... Tell me more about the aspect of participation in your work. (...) I could discern this aspect in some of the works, especially the environments and videos, but what about your early paintings, such as *Hundred Layers of Ink*?

YJC: Well, let's start from *Hundred Layers of Ink*. From the surface these works seem very calm. I worked on the series for one decade, from 1989 to 1999. I created these works in a period of transition: I had left China and had just arrived in Europe. These works express a process of self reflection and self cultivation. I had chosen to acclimatise myself in the new environment. My earlier works are concerned with the question of how to deconstruct traditional Chinese painting and calligraphy by using the very means of these disciplines. Yet in Europe working on these questions that are specifically related to Chinese culture did not make any sense. I therefore chose the strategy of retreat to advance in the new environment. The precondition for *Hundred Layers of Ink* was the exhibition "Les Magiciens de la Terre" in the Centre Pompidou in 1989. The space the curator had chosen for my works was situated in the middle of the some very well-known artists of the period: Kiefer, Sigmar Polke, On Kawara, Kabakov, Sarkis, Nam Jun-Paik, Alighiero Boetti. I thought if I went ahead with the work I did in China a dialogue with these artists would be impossible. According to my education, I understood that I should choose retreat as a strategy, that I shouldn't expose myself to much, neither my personality, nor my art. I therefore returned to the basic elements I had distilled during my process of deconstruction in China: the process of applying ink, water, ink and paper itself; thus the *Hundred Layers of Ink*, a monochrome black square, on which layers and layers of ink were applied, appeared. I applied the ink on the same square day by day, as if I was writing my diary. This was in April and May 1989. So many things did happen at that time: The student movement in Beijing became a focus of world interest. Simultaneously, the three Chinese artists taking part in the exhibition in Paris became a focus, too. In my personal life also many things happened: I married, I received a residence permit for Germany, a visa for France, etc. Nevertheless, in my work I used a very simple approach and concept. The painting process itself became a kind of reflection on my personal life and history, as well as a part of my self-cultivation. When I installed the works in the museum after one month of painting, I felt that these were not flat two-dimensional paintings but actual three-dimensional spaces. I therefore asked to hang the paintings in a distance to the wall. I wished that the spectator and I could enter and participate into this space, which was a realm of memory and history, personal memory and history, but also of the history of my country, and who knows, of the "Magiciens de la Terre", too. Still today, I am moved by these works, and not only I, but also the public is still touched by them. The paintings are extremely spiritual, a spiritual space of participation. Only such paintings could be equal to the works by the masters surrounding me in the exhibition space. Looking at these works today I understand that the period I created them, April and May 1989, was a period when huge changes in the structure of the post-World War II political system began. First there was the fall of the Berlin Wall in October, and then there was the beginning of huge population movements, emigration movements, of which I was part, too. Someone who has experienced the spiritual realm engendered by my paintings will understand that the problems and questions after the fall of the Wall are even bigger than those of the Cold War. The control of information through the media became so important from this period on. I became aware of this aspect while having entered the autonomous space of my *Hundred Layers of Ink*.

Texte :

Fritz Hansel / Yang Jiechang, «Republic of Fritz Hansel – A dialogue»,
in cat *Yang Jiechang - No Shadow Kick*, Shanghai : Tang Contemporary, 2008, pp.217-219

YJC: The standardization of information shocked me: is it possible that only two or three images record the War in Afghanistan, the Golf Wars and later September 11? There is absolute control. In the following, the overall occupation and usurpation of the world, the globalization, went on with swift path. I believe that this kind of situation is also caused by the lack of strong autonomous individuals worldwide. Facing the power of unification and globalization I feel that I have to strengthen my power as an individual and that participation is a must. I have to mingle with what happens. *Hundred Layers of Ink* records my perception of the world around, and my introspection, too. In the late 1990s I started to change the *Hundred Layers* paintings. The works became somehow narrative as I included images of elements and objects of my personal life, like for example my operation in 1969, or again the shape of my fingernails and my fingerprints. I called these works abstract objects. However, I was not totally satisfied with these works. I looked for something more complex, more profound. I and wanted to go further. In traditional Chinese painting there are three major disciplines: calligraphy, ink painting and meticulous colour painting. As a student we had to practice all of them. From 2000 on, I decided to use the technique of meticulous colour painting, a very traditional technique, to express my worldview. These works are more direct, as they have a concrete subject matter. Yet, my experience in calligraphy and in abstract ink painting, added spiritual depth to these realistic works. The aesthetic qualities of calligraphy and ink painting applied to this kind of technique make it more refined and elegant and further eliminate its tendency towards the vulgar. Calligraphy is very direct; nothing can be changed or redone. The first brush stroke is always visible. Your whole personality and experience is revealed in this first stroke. Another aspect of calligraphy is that you need your whole life to practice to obtain a good result. Today people usually don't have this time. Calligraphy helps me to control and solve the tensions and relations between ink painting and meticulous colour painting. In calligraphy I use a very straight forward and rough language: "Do not move", "Artists continue to try hard", "Oh, my god" and so on. I do not write some refined poetry, but I write poetry that incites people to react and to participate. This attitude affects my meticulous colour paintings in a way that they are as direct as my calligraphy. In my ink paintings nevertheless it leads to a kind of retreat and stillness. For me all these three disciplines form a whole.

Informations pratiques

LIEU & HORAIRES D'EXPOSITION

La Criée centre d'art contemporain
place Honoré Commeurec - halles centrales
35 000 Rennes France
métro République
tél. (+33) (0)2 23 62 25 10
fax (+33) (0)2 23 62 25 19
la-criee@ville-rennes.fr - www.criee.org

entrée libre et gratuite

mardi au vendredi de 12h à 19h
samedi et dimanche de 14h à 19h
fermé le lundi et les jours fériés
accessible aux personnes à autonomie réduite

LA CRIÉE
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
RENNES - F

Place Honoré Commeurec
Halles centrales_35000 Rennes
T. (+33) (0)2 23 62 25 10 _ www.criee.org

Contact presse : Marie Lemeltier
T. +33 (0)6 81 16 02 28
comcriee@marie-lemeltier.com

VISITES À LA CRIÉE

EN INDIVIDUEL

Un «document visiteur» présentant le projet d'exposition est mis à disposition de chacun dans l'espace, pour vous accompagner dans la découverte des oeuvres. Les agents d'accueil de La Criée sont présents pour répondre à vos questions ou entamer une discussion à propos des expositions.

EN GROUPE

Le service des publics de La Criée propose des visites commentées accompagnées d'un médiateur :

du mardi au vendredi :

Pour les groupes enfants : de 10h à 12h
Pour les groupes adultes : de 14h à 18h

Les visites de groupes sont construites selon la demande particulière des publics afin de partager des moments privilégiés de rencontre avec les oeuvres. Les visites pour les groupes sont gratuites, sur réservation uniquement.

Renseignements et réservations :

Service des publics
Carole Brulard
T. 02 23 62 25 10 _ cbrulard@ville-rennes.fr



