



TIANBING LI

THE CHILDREN'S PROJECT

李天兵

TIANBING LI
THE CHILDREN'S PROJECT

GALERIE KASHYA HILDEBRAND

CONTENTS

To Arrive Where We Started and Know the Place for the First Time <i>Randy Rosen</i>	7
Tianbing Li: Dialogue with Spirits <i>Emmanuel Lincott</i>	19
Interview with Uli Sigg	29
In the Name of the Brand <i>Natalia Grigorieva</i>	35
Artist Statement	39
Paintings	41
Biography	107
Translations	129

TO ARRIVE WHERE WE STARTED AND KNOW THE PLACE FOR THE FIRST TIME

At first glance, the portraits in Tianbing Li's *The Children's Project* appear to be straightforward. As it turns out, they are anything but that. Upon closer scrutiny, the artist ensnares us in a complex and layered meditation on the provisional quality of identity, the nature of the Self, and the uncertain divide between fact and fiction, reality and memory, life as experienced, and life as imagined. But no sooner does one begin to identify these layers and decode their possible psychological, social and political implications, than you sense that *The Children's Project* is embedded in still deeper soil.

In our multicultural, globalized world, questions about cultural and individual identity touch everyone. But for those who are bi-national and living on the cusp of two sometimes very contradictory traditions – like the 33-year-old Tianbing Li, who was born in mainland China but has studied and resided in Paris for the past decade – such issues are neither theoretical nor peripheral to existence. They are part and parcel of each breath, informing the content and the aesthetic strategies of his art.

The Children's Project recapitulates and reconstructs the artist's childhood memories of growing up at a time when China was operating in the bleak shadows of the Cultural Revolution. Looking through the lens of time and the bifocal perspectives of his native and adopted cultures, these paintings are both a reassessment of that past and a passionate negotiation with it. It is in this rich, transnational soil that the portraits take on their uniqueness and poignancy.

To some extent, we all edit the stories of our lives in the retelling. But here that process is the sustained armature for exploring identity and the fragile threads that weave together the fabric of who we are. Tianbing Li has now spent the greater portion of his adult life living in the West. He studied for six years at the renowned Ecole des Beaux-Arts in Paris and is an accomplished painter who works in a contemporary Western mode. But Eastern sensibilities and Chinese painting tradition find their way into the work, sometimes directly, but many times hidden in plain sight, enriching both the formal and contextual meaning of the canvases. One soon learns that with Tianbing Li, there are always layers.

Embedding layers of meaning within overtly simple, direct pictorial content has long been an aesthetic strategy in Chinese art. Many of the ancient Chinese scholar-artists' scroll paintings that strike a contemporary viewer as tranquil, straightforward landscapes to be admired for their beauty and technical perfection were, in their time, understood as clandestine acts of political critique and signs of the artist's personal alienation from the values of those in power. Such pictures emerged in moments of political repression "when every word written was scrutinized by censors or eunuchs for treasonous double meaning. At such

times any form of protest was an act of courage.”¹

Tianbing Li inserts nuanced cultural inflections from both Western and Eastern traditions throughout these *Children's Project* portraits. Overtly straightforward, they are filled with buried treasure for anyone who takes the time to look and reflect on the transnational drama unfolding both in what we see, and in what we do not see and can only “read” or “feel” our way to.

The Children's Project began in 2006 with the *Beizitou – One Hundred Children* portraits (fig. 1) To understand the ambition and intelligence informing this project – on-going now for almost two years – one cannot simply fast-forward to the artist's most recent works. The early paintings become an important foil for discerning the motivations and aesthetic strategy of what comes later.

Traditionally *Beizitou* were represented as a group of joyful children at play to suggest prosperity and happiness. Tianbing Li's *Beizitou* tell a quite different story. The face of a lone child is depicted on each canvas. Rendered realistically in a monochromatic palette of black, grey and white, the images suggest the indisputable authenticity of a photographic record. The large faces inhabit the full canvas space, pressing up close against the picture plane as though imprisoned in their canvases, each trapped in solitary confinement. These are pictures of children. But the innocence of childhood is nowhere in sight.

More archetypal than individual, the *Beizitou* portraits are the looking glass through which the artist begins rewinding personal memory and examining the human toll of the One-Child per family policy instituted in China in 1979. For all the meticulously rendered differences in their features, the children are surprisingly alike; detached and offering little hint of an interior life. They confront the world with deadpan expressions. One thinks of passport and police photos. Or the stares of the traumatized and vulnerable. One young girl mischievously sticks out her tongue, but her eyes do not smile. These *Beizitou* look back to a difficult period in which millions of people, the artist's family among them, faced material and spiritual deprivation. Individual choice, even at the intimate level of reproduction, was suppressed in the name of collective survival and to this day, millions of *hei haizi*, non-declared children, born outside the One-Child quota exist without any official legal status.

The surfaces of the *Beizitou* paintings appear mildewed and weathered like worn photographs retrieved from a long forgotten box left in a damp cellar. Photographs the artist takes himself or those he has come across are points of departure for the images. But their intended impression is of remembered time. The young faces peer out from the past through the faded photographic emulsion and peeling paper as though the artist snatched them from the edge of memory before they vanished forever. One by one. It is this solitary status, each child alone in the world, that Tianbing Li recovers from memory. Intentionally, he depicts



fig. 1
Beizitou Z 1, 2, 5, and 6, 2006
oil on canvas, 46X44 cm (each canvas)

them in the evidentiary mode of the black and white family photograph, so many of which were destroyed as a matter of policy during the Cultural Revolution (1966-1976) as a way of breaking the hold of tradition and family loyalties. Viewed as a grouping and mounted in a grid like presentation, Tianbing Li's *Beizitou* (*One Hundred Children*) evoke the empathy one feels when watching relatives scan bulletin boards filled with the photographs of those missing after a catastrophe. Our stranger's eyes see certain sameness in the repetition of the images. But to the seeker, each image has the quality of an amulet, a memory encapsulating the individual essence of the person being sought.

The artist begins to address this idea of "essence" – identity – more directly in a slightly later group of *Beizitou* in which several of the children's faces are now marked by nearly imperceptible imprints of multinational corporate logos (fig. 2, *Detail*) or by swatches of text appropriated from newspapers and the internet. In this surreptitious way, the children are branded, not with an iron but with something potentially more destructive. In "*Federal Express*," for example, the corporate hues are blended so closely to the tones of the child's face that the two become fused. Tianbing Li reminds us that tyranny wears many guises and may even be invisible. The branded children open an examination of the limits of individual choice in shaping "who we are" and, perhaps, the mutable nature of that Self.

In our globalized world, people everywhere wear tee shirts emblazoned with product names, and an entire age group is now identified as the iPod Generation. The branded children raise the specter that "who we are" – our identity – is increasingly seen as synonymous with our marketing profile, our brand, the things we buy, or are likely to buy. As so many parts of the world today, including the artist's homeland, reach out for a piece of the rich global marketplace, innovation and social transformation are put on a fast track. Many traditions that once encoded and transmitted deep cultural values and sensibilities are being jettisoned in the rush forward. Without such cultural markers for individual continuity and meaning, Tianbing Li seems to be asking with these paintings, what is left? Federal Express? Microsoft? Designer jeans? "In ironic fashion, I express in my paintings what is taking place in China today, where long-held traditions are little by little being eroded by the invasion of consumer society, and it is becoming subsequently a world submerged in desire and yearning." ¹

In a next group, *Enfants de Yangshuo* (fig.3), Tianbing Li maintains his monochromatic hues and weathered photographic format, intimating that these portraits are also meant as extractions from memory. The children remain solitary figures. But these youngsters, portrayed in three-quarter length, exist in a less restricted space and are more visibly childlike and individuated than the *Beizitou* youngsters. The small hands clutch at their shirts the way children often finger a favorite blanket for comfort. One boy (shown)



fig. 2,
Detail, *Beizitou* #2

stares out with the urchin-like shrewdness of a survivor. Yet his vulnerability is palpable and his cockiness tentative.

Indeed, the boy's portrait itself seems on the brink of dissolution. Streaks of paint, applied in thick, staccato, slashes flicker across his image, disrupting its cohesiveness in the way that pixel patterns break up on a television image when the picture can't stabilize itself. Produced at about the same time as the branding portraits with their implied warning of consumerism's consuming presence, the Yangshuo portraits warn that modern media is an equally intrusive hand in defining who we are. The provisional nature of the media's pixilated images translate in these paintings into a pixilated Self, continually cannibalized and revised to accommodate the newest trend, newest lifestyles, newest desire inculcated at sound byte speed.

Having grown up under the strictures of the One-Child formula and at a time when the one-size-fits-all Mao jacket was an insignia of dire times and limited personal choice, the artist is winding back memory and begins to edit it like a producer, splicing new "takes" into place. Increasingly in *The Children's Project*, fact and fantasy, retrieved memory and imagined world, become interchangeable and indistinguishable. Memory becomes a tool of both self-deception and self-healing; a way to recycle a childhood that wasn't and, perhaps, to locate new meaning in its revised possibilities. Save the children.

With *Deux Enfants sur Neige* (2006), a shift occurs in Tianbing Li's work. The solitary figure has been joined by a playmate (fig. 4). One toddler sits on a bank of snow, the other peeks out from behind it in a barren winter landscape dotted with stone boulders. The two youngsters appear almost like waifs abandoned to fend for themselves on some cold, desolate planet. It comes to mind that in the traditional Chinese landscape, depictions of nature are often not outright representations of the world. They can be a kind of Morse code, expressions of interior worlds of the individual artist – a wish for the world to be other than it is. What some have called "Landscapes of the Mind."¹² Perhaps Tianbing Li has painted one here. So deftly has the artist rendered the placid, powdery snow and its sea-like flow through intermittent rocks, drawing our eye deep into the canvas space, that one almost overlooks the frayed, roughhewn jacket worn by the toddler on the snow bank. The jacket's lower section, built up with ragged patches of fabric and a crude stitching as though mended many times, reaches out from the flat picture plane into the viewer's real space. This bulking up seems less an artifice than a pressing need on the part of the artist to bring the viewer back with him into memory, to have him viscerally *know* and *feel* its rawness.

The somber tones of the children's clothes match precisely the obdurate grayness of the stones wending their way almost to the top edge of the canvas. Children and stones. Surviving. The artist pushes these portraits up against the frontal picture plane. The children's questioning eyes cannot be avoided. The viewer



fig. 3
Enfants de Yangshuo #1, 2006
oil on canvas, 162x130 cm

must contemplate, as the young children staring out at us may also be doing, what lies ahead. The freshly fallen snow, a pure white tabula rasa, like the future, is without imprint. But beyond the snow line, in the top-most section of the picture, the silhouette of a modern city with its promise of abundance and modernization rises like a mirage. Change is in the air. A tiny, almost invisible toy – a plane – flies in the air space between the children.

In *Deux Enfants avec Jouets sur Neige #2* (fig. 5), two other children, older now and wearing more traditional Chinese clothes (rather than the military type garb), are imagined in another winter scenario. Small red toy soldiers and tanks dot the snow. But their miniature size and the manner in which the much larger children are observing them, signals that these toys are wishful objects in a dreamscape. “In my childhood, the Chinese were so poor that children’s toys were a great luxury,” says the artist. “The only toy I had is a wooden gun made by my father. That single toy, lost shortly after it was received, finds consolation in re-constituted memory: “The toys that I paint are the toys of today with fresh color. . . . The paintings give me a way to spend my childhood again in the imagination. Although painted earlier than the artist’s *Autoportraits*, in which he creates a “brother” for himself, the standing boy on the right resembles the artist and suggests that this painting is the progenitor, however unconsciously, of the later development.

Born in 1974, Tianbing Li belongs to our age of cell phones and cyberspace. The concept of constructing alternate realities in digital space, once the fodder of science fiction, is now as commonplace as the computer keyboard. Likewise, the notion that truth can be continually re-contextualized is something of a postmodernist mantra. The introduction of a second child into the paintings, and in this example, one that resembles the artist himself, suggests that more is going on than blurring fact and fiction or a clever rewriting of biography.

In the same way that an individual color takes on different hues (identities) depending on the colors next to it, human relationships may also be seen as defining who we are. Who hasn’t heard someone say, I’m a different person when I’m with so-and-so. Inserting a playmate – an “other” – into his invented scenarios psychologically rescues the children from solitary status, but the companion also represents an opening to a larger world and possibilities for change. New signs of individuality begin to emerge in the children, and more spatially complex composition and pictorial solutions begin to animate the paintings.

This willingness to engage memory with an “other” may also reflect some deepening awareness on the artist’s part about the defining power of “otherness” on one’s sense of Self. Many of those who navigate between two cultures, as the artist does, know that this binary existence places special demands on identity. At one level, Tianbing Li’s *Children’s Project* is a painterly enterprise, using the power of imagination to revisit



fig. 4
Deux Enfants sur Neige, 2006
oil on canvas, 160x200 cm

and reassess the past. At another level, the paintings represent the ongoing struggle for synthesis, a search to establish a creative common ground between the artist's two cultural and aesthetic inheritances. *Deux Enfants en Bas* (p. 37) is the first instance in *The Children's Project* in which youngsters are actually shown laughing and happy. We witness a genuinely intimate relationship, spontaneity, trust, and a level of interior expressiveness not evidenced in any previous portraits. The artist's pictorial composition, particularly his placement of the children's heads and hands, calls attention to "twoness," the existence of "the other." The face of a young boy who holds a hand over his mouth to suppress a giggle dominates the upper half of the canvas. Directly under his face, is the head of the other child, turned on its side, as though reflected in water. The faces are seen virtually on top of one another, forcing the viewer to take in the two faces at the same time. In contrast to the *Beizitou* (*One Hundred Children*) portraits, in which giant heads in claustrophobic space communicated the angst of a solitary status, this composition is a celebration of being more than one. The child in the lower part of the picture has flung two hands up in the air in a fit of laughter. Like the heads, one hand sits above the other, a further allusion to the double versus the solitary. There is a joy to *Deux Enfants en Bas* that borders on relief. That thought leads to a surprising place.

Tianbing Li works intuitively and prefers to leave interpretation of his paintings to the viewer, and a Janus motif was probably not intended in *Deux Enfants en Bas*, yet that is the association immediately evoked by the painting's "doubling" aspect. Perhaps, as it turns out, for good reason: The Roman god Janus was considered the god of beginnings and the guardian of gates and doors. This archetype serves well as a metaphor for *Enfants en Bas*. The painting heralds a new beginning in the way the artist records and re-processes memory. More positive. More personal.

The concept of "doubling" continues to resurface – in other snow paintings such as *Deux Enfants avec Jouet sur Neige #2*, and later, in a pivotal group of *Autoportraits* in which the artist truly crosses the line between fact and fiction by inventing a "brother" for himself who appears in the same canvas, courtesy of the ingenious ruse of depicting himself at two different ages. This self-duplication, an act of pure imagination, might also be seen as a metaphorical retraction of the One-Child edict still affecting family life and choice in China.

It is instructive to compare the transformation that occurs between *Autoportrait avec mon Frère #1* and the similarly titled *Autoportrait avec mon Frère #2* (figs. 6 and 7). In the first, the two brothers stand attentive as soldiers receiving their mission orders, knee-high in the snow, symbolically restricted in an environment in which nothing grows. Even the trees in the background are barren. The taller, older brother dutifully clasps a book tinted in a light red wash, perhaps a school text or a reference to the little red book of quo-



fig. 5

Deux Enfants avec Jouet sur Neige #2
2006, oil on canvas, 177 x 177 cm



fig. 6
Autoportrait avec mon Frère # 1, 2006
 oil on canvas, 200 x 160 cm



fig. 7
Autoportrait avec mon Frère #2, 2006
 oil on canvas, 200 x 160 cm

tations by Mao Tse-Tung. The younger version of himself holds a sheet of white paper with Chinese text written in faint red tint on its surface. Into this disciplined world, the artist injects small red toys: a dinosaur sits whimsically atop the sheet of paper and a red toy helicopter spins happily at the older boy's elbow. Though only figments of the artist's grownup imagination, these vibrant, red toys flicker in memory like tiny jewels, gifts from the present to fill a void in the past.

With *Autoportrait avec mon Frère #2* (fig. 7), which was executed slightly later, both boys' demeanors have changed. They are more child-like and relaxed. Instead of military caps and uniforms, they wear street clothes. The older brother wraps an affectionate and protecting arm around the younger version of himself, calling to mind the New Age admonition that once had such currency about the need for the adult self to embrace and parent its "inner child," to comfort childhood's wounds. The older sibling's embrace of his younger self may represent such a healing gesture as the drama of *The Children's Project* plays out. Unlike the children in the snow paintings discussed earlier, who remain untouched and keep their inner worlds off limits to the viewer, in *Autoportrait avec mon Frère #2*, the facial expressions emanating from the children as one brother wraps a protective arm around the other, reveals an authentic interiority and warmth; we sense thoughts going on behind these eyes, individuality and personality.

This greater internal complexity also expresses itself in formal aspects of the composition and style. Tian-bing Li brings the "brothers" portraits closer to the frontal picture plane in a standard three-quarter length format. To relieve the stasis of two stationary figures, he activates his canvas in a number of ways to keep the eye involved and moving beyond mere figural depiction. The vertical patterns in the older boy's sweater repeat their rhythms in the younger brother's under sweater, visually wedding the two selves together to further intensify the picture's sense of intimacy. Their tenderness, in the context of the project's ongoing psychological and socio-political critiques, implies the positive nature of sibling and family relationships. The viewer is also engaged by the dark shoulder strap of a book bag that zips diagonally across the older boy's white jacket. Arrow-like, it directs the eye away from the centrality of the two figures and into the upper and lower regions of the painting. Similarly, the sharp angles created by the smaller boy's slanted collar and the angle at the bottom of his knotted lower shirt (which works in unison with the bottom of the older brother's sweater) send the eye off in parallel directions deep inside the pictorial space. Although their clothes remain threadbare, dense snow no longer engulfs these children. The snow is melting. We detect intimations in these imagined selves of a new freedom and expressiveness. This liberation and openness finds stylistic expression in the patch of snow on the ground next to the taller child, rendered in a loose, idiosyncratic gestural style.

A new life force emerges with the *Autoportraits*, as though the earlier youngsters had been trapped inside memory by an evil spell that the artist's brush is gaining the power to undo. In fairy tales, the breaking of a spell is an act of redemption and marks a moment of transformation, a newly conscious state. *Autoportrait avec Mère*, one of the earlier 2006 *Autoportraits*, already shows signs of this more authentic self. The artist, an infant in the foreground, sits on his mother's lap. She looks barely more than a girl herself and is dressed in the traditional Mao jacket of the time. Her gentle, smiling image rises up behind the child, a ghost-like presence rendered mostly in a range of muted grey, white and black. The baby's face and clothes are tinted in a pale yellow wash, and tiny, bright blue toy spacemen and space ships swirl in the atmosphere around him.

The two figures seem to exist in different time zones in this reconstruction. A world of color separating the mother's reality from the child's, denying their reunion even in memory's hall of mirrors. The words on the infant's small sailor hat may also separate her time and his. According to Tianbing Li they read, *New Chinese Child*. "As the son of a military man," the artist explains, "my father was always at the military base and [only] back home two days a month. My name, *Tianbing*, means 'Soldier from Heaven' in Chinese. It was given to me by my father. So when I was a child, most of the time, I put on the small military clothes and the hat which is for the Navy."

The portraits eventually cycle back to the single figure. But now they are explicitly biographical and subjective revelations in which fact and fiction blend flawlessly. Emotion is no longer held at a safe distance, it is fully exposed. One reads the sadness, or the turmoil or the doubt and roots for these children, empathizes with them, cares about them. In one of the paintings, *Autoportrait Rouge avec Livre* (2007), the artist depicts himself at about seven years old, decked out in formal military attire (fig. 8). The uniform's rigor and weight seem too grown-up for the small being inside it. It is humorously incongruous with the school bag looped around his small neck or the expression of the young boy holding a book in front of him like an apprehensive student, anxious to please but unsure about what that pleasing response should be.

In still younger versions of himself from 2006, the artist wears an infant's sailor suit. In *Autoportrait à Xing An*, the outfit is decorated with a large anchor but makes no pretense at being a replica of a uniform. Daubs of freely applied pure white paint articulate the fabric's delicacy and its crisp, freshly laundered quality. Like the unsuspecting naiveté in the child's gaze, this immaculate sailor suit conveys a time of untroubled innocence that, one suspects, exists only in the artist's revamped version of it. Memory, indeed, saves the children. The same mildewed and weathering marks appear on this portrait but here seem to act less as indicators of memory and loss than as a kind of birthing liquid clearing the way for a new self to be born



fig. 8
Autoportrait avec Livre, 2007
oil on canvas, 200 x 130 cm



fig. 9
Autoportrait à Xing An, 2006
oil on canvas, 200 x 150 cm

in the mind's eye.

Suddenly, in a quantum aesthetic leap, that new child stares out at us from a haunting 6ft. x 5 ft. (200 cm x 160 cm) canvas, *Autoportrait avec Jouet* (fig.9). Executed in the summer of 2007, this canvas represents a compelling synthesis of the artist's formidable painting skills in both the Eastern and Western traditions. It brings together the multilayered socio-political concerns and the personal journey into identity that have occupied Tianbing Li for so long.

The larger-than-life sized child, feet astride, fills the center of the canvas like a small god afloat in some dreamy, galactic outer space. Tiny, phantasmagorical Day-glo green toys circle his lower body in a galaxy of whimsical planets: a teddy bear, a horse, a helicopter, among them. This self-portrait is rendered largely in the same monochromatic palette as the others, but the impression here is less photographic, more expressive and painterly. Adding to the painting's dreamlike atmosphere is a luminous glow that seems to emanate from within the child himself and spreads out into other pictorial elements in a soft phosphorous, Day-glo pink. Two such phosphorous pink ovoids, as ethereal as smoke rings, edge the boy's jacket pockets, but also function as autonomous abstract forms that float independently on a separate plane. The same soft, pink glow encircles the boy's cap, marks his jacket sleeves and flushes his skin with an inner radiance.

Most strikingly, the child-god is operating the lever on a tube-like apparatus that releases what appears to be a fluffy, Day-glo pink material from which a new toy seems to be taking form. Apparently, it too will soon join the other toys filling the child's universe. "The toys I paint are the toys of today with fresh color," Tianbing Li has said; it is "a way of spending my childhood again in the imagination."

But this mesmerizing image of a child-god pouring forth products nonchalantly from a tube in his hands – manufacturing them in what one intuits could be an endless stream of supply – with the sole purpose of fulfilling infantile desire, is somehow unnerving. It suggests the chilling prospect of a universe one day crammed with little else; the individual lost in a sea of things he has created. Again, the artist hides his critique in plain sight. The boy's hand-operated factory provides a telling analogy to our adult world and modern technology's capacity for producing an endless cascade of "things" – grown-up toys – and a relentless flow of information that goes hand-in-hand with that industrial capacity. "We are inundated with so much visual information through technology," observes a concerned Tianbing Li. "I think everything moves much more rapidly than before and so this increased velocity also applies to our identities which are also changing at this rapid rate."

This sense of the modern individual being swallowed up by "white noise," the steady flow of new products, new information, new circumstances, finds ingenious expression in the Tianbing Li's contemporary

recycling of a traditional Chinese art form: calligraphy.

His technique is almost impossible to decipher in a photographic reproduction. What appears initially to be the glint of light on the boy's cheeks or a highlight on the band of his woolen hat, or a cluster of white creases on his jacket's left elbow, or deep shadows on his left shoulder are, in fact, exquisitely inscribed calligraphic notations and phrases rendered in Chinese. These calligraphic episodes appear in other images in *The Children's Project* as well. Most notably in the image of the boy with the red book (*Autoportrait rouge avec Livre*). What appear as shadows below his neck and between the uniform's collar are clusters of calligraphic writing, masterfully disguised. No less duplicitous are the scribbles masquerading as watery, white fade marks across the front of boy's book. These scribbled phrases and words are plucked at random by the artist from something that caught his attention in a newspaper and are used "to give the impression of the bombardment of the media world," he explains. "That's why I write them in Chinese and show the works in the Western world. . . . The meaning of the text is not important for understanding the paintings."

Well, yes. And no. The words are not selected for their literal connotations or to elaborate the picture's specific content. But their very "meaninglessness" is the point, isn't it? In this sense they are an annotation for post-industrial society's "white noise." Here again, the dialogue between East and West meet in the artist's recycling of the ancient art of calligraphy, coding meaning into his pictures with a sub-rosa subtlety that even a 13th-century Chinese scholar-artist might appreciate.

Like many of his fellow contemporary Chinese artists today, Tianbing Li struggles with issues of hybrid identity, reconciling the contradictory values presented by living and working in diverse cultures, finding a balance between the promise of modernization and the value of tradition, questioning whether consumerism isn't as debilitating to individuality and freedom of choice as collectivism. But unlike contemporaries such as Zhang Xiaogang and Yue Minjun, for example, who have opted for cool, ironic styles in the Warholian pop art mold and turned them into lucrative signature "brands," Tianbing Li finds inspiration in the Tao notion of "wu chang" (without fixed form) and in the protean, ever-changing styles of a Western artist like Picasso. "I hate the repetition . . . as if we find a formula to success and repeat it all the time. I always struggle against this idea. Style for me is a way to see the world, the world changes, our vision changes."

Tianbing Li links an artist's style to the nature of the Self, which for him is much like breathing. Each breath alters us, "bringing the outside (universe) inside (to the smaller self) and then, the inside, outside again." We experience this breathing process in the changing faces and aesthetic strategies of *The Children's Project*. It is a slow breathing in and out of memory, each breath re-issuing the Self in a new form. One

can only hope that Tianbing Li will hold his breath for a moment longer to explore the rich painterly and conceptual terrain flung open with *Autoportrait avec Jouet* and perhaps discover the wisdom of T.S. Eliot's observation:

*We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.*³

Randy Rosen

Footnotes:

1. Michael Sullivan, *The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry, and Calligraphy* (New York: George Braziller, 1999), Revised Edition, pg. 37
2. Information about Qian Xuan's scroll painting *Returning Home* was included in the *Journeys: Mapping The Earth and Mind in Chinese Art* exhibition at the Metropolitan Museum of Art, New York, February 10-August 26, 2007
3. Quoted from the artist's profile, Kashya Hildebrand Gallery
4. Interview with Deborah Zafman, Paris, February 2006.
5. Unless otherwise noted all quoted comments by artist are from his email response to the author's questions, May 26, 2007.
6. This quotation and the essay's title come from Little Gidding, the concluding 4th quartet in T.S. Eliot's *Four Quartets* published in 1942.

TIANBING LI: DIALOGUE WITH SPIRITS

Background

Tianbing Li seems to be telling us that understanding an image depends on ever-changing interpretations, by a variety of different interested observers, at a variety of different times, arriving at a variety of levels of acceptance or dismissal, of roles and identities which are continuously in flux. The very particular character of the images is built around these ambiguities (love, hatred, social acceptability, ostracism, etc), which concern us all, without revealing their origins. Tianbing Li presents the images within a context beyond the conflicting concepts of authority and freedom, which are frequently too impassioned. He gives us neither idols nor icons, but rather, idealised images aspiring to a desired goal, which has as yet, not been expressed in words. This negotiation between the image and the viewer is also an interpretation of history, most importantly, the artist's history, within the continuity of Chinese culture. It is not a question of style, rather it is a way of life and there is a defined aim: strategy. In choosing to be an expatriate, to live in Paris, and to exhibit in Europe and the United States, and all by the age of 30, is quite an achievement. It is also indicative of a strategic and discriminating approach.

For more than a century Paris has indisputably, been the mythical artistic centre for Chinese artists, the most famous of whom have lived there: Lin Fengmian; Liu Haisu; Xu Beihong. Some became French citizens including: Huang Yongping; Chuh Teh Chun; Zao Wu Ki. Li in turn, was drawn to the French capital, which has had close links with two other great art capitals namely, Shanghai and New York –two places he is also very familiar with. And what if the arrival of Tianbing Li – this '*cultural smuggler*' – were inviting us to overturn our perceptions of ourselves, and our relationships with these worlds?

Portraits

Such a question is pertinent because perhaps, through his work, Tianbing Li offers us an answer by embarking, not without courage, on a very particular type of painting – the portrait. This art form presents the viewer with the representation of an absent subject, or to put it another way, it records the absence of the subject by presenting an image of the subject.

There are innumerable examples in the Chinese tradition of portraits commemorating servants of the State. During the Han era for example, under the reign of the Emperor Ming Di, the portraits of twenty-eight important ministers and generals were painted in the Yun pavilion. During the reign of the Emperor

Ling Di, the portraits of the disciples of Confucius were painted for the Hongdumen Academy. It is probable that the art of portraiture in China could only ever truly flourish within these narrow political confines, and could only be deciphered through the use of written characters. Thus, a strong moral connotation permeates throughout. Establishing complicity between the viewer and the person represented is not an aim.

In China, landscape painting was favoured, portraiture being restricted to historiographers or other functionaries of the Court. This contrasts with the work of the great European masters like Leonardo, Raphael, Mantegna or Courbet, who were concerned to express in their work an intimate engagement with their historical subject matter. Chinese masters were reluctant to dwell on *'the real'*. In this context, the sage Han Feizi (280-233 BC): *'A guest of the king of Qi was a painter. He asked him: 'What is the most difficult to paint?' 'Dogs and horses are the most difficult to paint' he answered. 'And what is the easiest?' 'Spirits and demons are the easiest, because dogs and horses are known to man. We see them from morning to night. We cannot render a true likeness (lei), which is the reason they are difficult. Spirits and demons on the other hand, have no shape. We can't see them. Therefore, they are easy to represent'*.¹ This story is significant because it is part of a way of thinking in which intentionality takes precedence over form, precipitating ever-changing energies.

It is perhaps instructive to approach Tianbing Li's art by first making this somewhat long detour. His portraits are the synthesis of his researches into both the European and Chinese traditions. His black and white portraits are illustrative of the alternating approaches described above. Is there an inherent nostalgia in the works or the blandness of the subjects' expressions, which preclude a definitive judgement on the part of the viewer? This question applies equally to portraits of well-known personalities (e.g., Andy Warhol, Michael Jackson) as to portraits of anonymous people, which because of a continually evolving world, because of chance and necessity, and because as human beings we are all potentially equal, might well one day take their place in a gallery of the famous. At times the image is blurred by a multitude of pixels or by brushwork used *'against the grain'* like a knife moving back and forth, destroying our visual reference points, the identities rendered impossible to penetrate. The artist tells us that he begins by engaging voluptuously and energetically in the activity of blurring or deconstruction, and he likens the process to entering a confession in a diary.

Faces

Looking at the forty or so portraits of children alongside large format portraits of adults, brings to mind

the extended family and the relationships between its members. Sooner or later, travellers to China, like those already familiar with China, discover the importance of the art of relationships and those particular codes of conduct called *guanxi*. As Stephanie Balme so aptly writes, *'Deng Xiaoping's reforms, which can be summed up in his slogan 'Enrich yourselves!' has spurred the Chinese on to seek prosperity, and has kindled a desire to free themselves from the power of the guanxi. These ideas, ever-present in daily life, constitute a temptation, and are thus misused, leading to a slippage of the old ethical codes and a movement towards generalised corruption. Locked in tradition as they are, how are the ethical codes developing in the context of such intensive modernisation? What types of authority are being developed amongst an elite nurtured on egalitarian rhetoric?'*² Such questions spring to mind when looking at Li's portraits, which if studied closely reveal branded trademarks stamped in relief on the faces of some children, whereas others wear expressions of astonishment. The colours in these portraits alternate between mauve and yellow, representing sadness and pleasure. Tianbing Li himself is represented beside his imaginary brother he never had.

He seems to be telling us that family membership no longer attaches the individual to the clan, but rather to the great family of mankind, which is developing under our very eyes, with all the new compromises necessary vis-à-vis multinationals and state capitalism. The contemporary nature of these images exists on three levels: that of the painter, Tianbing Li, which is also ours; that of the children portrayed and their parents; and lastly the anonymous mass composed of their predecessors, whose way of life we are familiar with, in the context of an idealised interpretation of the codes of conduct, which have nourished the imaginations of generations of families in China. There are many representations of children in traditional Chinese iconography. The theme of childhood embodies the virtues of spontaneity (*ziran*) and availability.

Tianbing Li seems to be showing us a possible progression towards new notions of what constitutes a family. Who is not familiar with the concept of adoption, of adopted children, of re-ordered families, either in a general sense, or even within their own experience? And Tianbing Li, who is well aware of the power of these images, draws from us a desire for paternity, a desire however, with which we are unable to identify, and to which we cannot lay claim. In China today, we have the tragedy of 30 million 'black children', (*hei haizi*), undeclared by their parents, who are considered 'guilty' for having exceeded the family planning quota of one child per family.⁶ What will be the fate of these children deprived of their rights and legal recognition? Such children are easy prey in China, a country more than any other in the 21st century, in which slavery abounds.³ In looking at Li's paintings we need to be conscious of these problems and their social impacts, particularly since he was the first Chinese artist to address the memory of the Cultural Revolution in his work on Cambodia and the Khmer Rouge genocide.⁴

Memory

The face, which after all, is the essence of all portraits, pervades the mass media of today's face-fixated society⁵ and for that reason has become devalued. By substituting the face (and moreover a face which is no longer presented only as a canonical idol) in place of the mask, China too, has become part of this phenomenon.

The reforms initiated by Deng Xiaoping were accompanied by the slow demise of the cult of Mao Tse Tung, the memory of which is deeply embedded in the Chinese psyche. Whether he is in denial or whether he is making a simple admission, Tianbing Li has stated that he is '*more concerned with Deng Xiaoping (than Mao)*'.⁶ From a trip to Shenzhen when he was eight years old, Tianbing Li retains a strong feeling of having experienced a revolution on a scale quite different to that experienced by his parents. As a young child, he saw this city of several million inhabitants transforming itself before his very eyes, representing the new face of China as intended by Deng Xiaoping, whose vigorous approach to the project created such a deep cleavage in the fundamental Chinese psyche that the traditional family model was utterly transformed, thereby shattering the historic fundamentals. No one can understand Li's work without being aware of this legacy from a past, which is still very much alive.

In his recent work two children appear – the artist and his double, his '*invented*' brother, whom he was no doubt yearning for. The children are represented in a variety of situations e.g., a trip to Tiananmen, a visit to the Shaolin Temple, as travelling acrobats, etc. At first sight, this approach might suggest the work of post-modern simulationists. A number of Chinese artists like Li Luming and Sheng Qi recall those forms of hybrid art, which erased the old divisions between academic art and popular culture. Seen thus, the concept of authenticity becomes meaningless. Nothing could be less expected for an artist coming from a Chinese cultural background, whose focus is completely different.

Culture

On the one hand, Tianbing Li, does not draw his inspiration from a single document, but from a large number of photographs and images from which he creates a montage. Furthermore, Tianbing Li has a very wide literary knowledge. He is a man who enjoys conversation in like-minded company, with a good interlocutor with whom agreement is possible on issues such as life, death, women and the evolution of the world. Whether real or imaginary, such an interlocutor, like 'the invented brother' of the picture, is capable of moving him with a verse by a Tang poet, or enabling him to communicate with that other world, to which we now turn. That other world is the world of spirits. It would be fruitless to try and define a

doctrine underlying the work of such a young artist. It is true that his predilection for the other world is explicable in the light of the hardships, which he experienced in the past. Tianbing Li did not have an unhappy childhood, but we can readily understand that, as the Cultural Revolution was drawing to a close and with it, its litany of suffering and horrendous killings, the family circle of the young Tianbing lived in fear on a daily basis, unable to contemplate a long-term future, with a minimum of food and clothing, constantly guarding their speech for fear of denunciation, deprived of little luxuries and with almost no toys. In such a dismal world, it was his mother's purchase for him of a picture book, which allowed Tianbing the child, to glimpse a flicker of hope.

Let us call to mind those paintings in which a royal child plays with his toys, for example paintings by Goya, or *'Las Meninas'* by Velasquez. Polysemically, the painting shows that which it hides. All of Tianbing Li's work focuses on this central concern, which is not nostalgic but rather, which looks at the past from the vantage point of the present day, surrounded by the benefits of science and technology, and yet deprived of food for the soul and happiness. It focuses on a symbolic understanding, which is well-trieved by a long and still vibrant tradition, renewed from generation to generation, despite, or perhaps because of, ideological repression within a complicit community. What is that community? A community of artists, but first and above all, a community of intellectuals, who with Tianbing Li, share a literary and visual culture which extends far beyond the horizons of China. Naturally, Li knows his classics and makes no secret of his passion for the strange, constantly seeking out the new: hence, his interest in the literature of Pu Songling,⁷ full of stories of spirits and ghosts. Since the end of the eighteenth century, theatre, popular culture and cinema have drawn upon such stories. Beyond the reference to Pu Songling, which I feel is especially relevant, since he was a writer who was not slow to have recourse to his own childhood memories, it seems to me that Tianbing Li himself, has a nostalgia for childhood as a time of learning and an awakening to the supernatural.

Hence the theme of the journey of those two children who appear in the latest series of paintings and which irresistibly call to mind the image of "hermits and eminent men" (in Chinese: *yishi gaoren*) or the guileless lives of young innocents beyond the constraints of authority. This ideal of the wandering life is glorified in a classical treatise on aesthetics, the *Bifa Ji (Notes on Using the Brush)*, by Jing Hao (first half of 20th century), which relates the dialogue between a young painter and a mysterious old man whom he encounters in the mountains and who initiates him into the secrets of painting. The old man speaks of Lao Zi whose name can be translated in two different ways: the 'old master' or the 'old child'. The two children painted by Tianbing Li are very often portrayed in a snow-covered landscape. Such an image of purity points to the very human qualities of the future scholar, but also to the poem 'Snow' by the Mao Tse Tung,

which was published in 1945 and was the prelude to a new fratricidal civil war between communists and nationalists. In Chinese the words for 'snow' and 'blood' (*xue*) are almost homonyms, like 'froid' and 'effroi' in French. The political significance of works such as these, which can be read at many different levels, should not be underestimated. The richest and most profound is that which brings us back to Chinese legends, which have so deeply influenced Li. The two children in these paintings remind us of the story of the God of Literature called Zhong Kui, sometimes called the God of Flowers (*hua shen*) and some paintings show him surrounded by winter flowers such as chrysanthemums and flowering cherry, because once upon a time he was associated with the New Year, thus with winter. Moreover, depicting him in a winter landscape is more consistent with his tragic end, which in the artist's imagination might be linked with that of the 'invented brother' who never saw the light of day. Furthermore, it is quite usual in China, more particularly today in Taiwan, for a child to be offered to a deity as an adoptive son or daughter, without altering in any way its relationship with its natural parents. The portrait of these two children can equally remind us of the story, well known in China, of the Gods of the Gates.

Meaning and interpretation

According to the *Book of Rites*, the Gods of the Gates are included amongst the five gods of antiquity to whom offerings were made, as well as to the gods of houses, wells, the hearth and the land. They were called Shentu and Yülü. They were two brothers sent by the Yellow Emperor to take charge of the spirit world. The seat of their power was the mountain of the City of the Peach Tree by the Sea of the East. There, grew an enormous peach tree whose branches formed a great fork three thousand leagues wide. Shentu and Yülü guarded the gate of spirits and ghosts (*gui men*) who, when they returned at dawn from their wanderings across the earth were scrutinised by Shentu and Yülü. Those who had committed misdeeds against people, were tied to the peach tree with ropes of reed and left for tigers to devour. And it is for this reason that statues of Shentu and Yülü, sculpted from peach wood, were placed at the doors of houses and tombs. The common people contented themselves with engravings representing the guardians, printed from engraved panels of peach wood. Others simply used two magic papers to represent the guardians. These objects were a constant reminder of the awesome power of the guardians. This custom might be the origin of the maxims, which today still decorate the entrances to traditional houses.⁸

What can one say? The paintings in which the two children appear are objects of both memory and protection. It seems we are being told that no one can enter into the inner memories or thoughts of the artist, without being familiar with the symbolic nature of the sanctuary, which the artist sometimes protects

by the representation of a cock, held by one of the children. The concept of a sanctuary under threat is signalled to us by the image, appearing at the bottom of some of the works, of a red dinosaur evoking *gui che*, a monstrous bird with nine heads, feared throughout the south of China, from where Tianbing Li originates. The complexity of this work hardly needs emphasising. It is multi-referential. It creates an inherent exchange between the work and us. Both Tianbing Li and the spectator share the ambivalence of a work which aspires to reach these shadow children: *gui* in Chinese, and is this not after all the homonym of a word meaning 'to return home', used to describe in particular, uneasy wandering spirits who come back to disturb the living? Such spirits, trapped in their imperfection rather than in an aspired holiness, are seemingly in rebellion against the prospect of being forgotten. In trying to understand in an historic context the social imagination of this artist, we need to link him to the concept of 'belief', in the very materiality of the image, which is presented to our gaze. This might hold the key for the historian attempting to analyse and better understand the relationship that we have with the power of this dreamlike and haunting apparition. It is upon this, that the whole basis of the work of this great artist Tianbing Li is founded.⁹

Melancholy

But it is a silent believing to which these paintings invite us, the origins of which are opaque, immaterial and abstract. These works are born of confused childhood memories combining fears and happiness, and are communicated to us in a manner which defies words, and bids us keep a respectful distance. In answer to the sometimes verbose arguments of his contemporaries, Li Tianbing responds with dignity, 'I have nothing to prove'.¹⁰ One does not fight adversity with words, which are always prone to confuse and to deflect energies towards the non-essential. Instead of agitated 'tomorrows' promised by doctrine, one would prefer calm, melancholy 'today's' – also realistic and human.¹¹ Melancholy? Etymologically, black bile, melancholy permeates aestheticism in various ways. What comes to mind are engravings by Dürer or by Lucas Cranach. But when melancholy is portrayed, it usually takes the form of a woman and less frequently that of a man. Melancholy can produce extraordinary and extravagant visions. Walter Benjamin with his shock theory – 'lyrical poetry could emerge from experiences in which shock has become the norm' – is close to Aristotle's thinking, according to which melancholy reacts violently to events which shock it, and turns them into a lived experience thereby giving them form.

Archaeology

When considering Tianbing Li and his art, let us once again turn to Walter Benjamin's words '*real memories should not so much detail the past, as precisely describe the place (current, present, anachronistic) where they were interiorised*'. One might also consider Benjamin's concept – so singular, so extravagant – of the so-called '*vortex-origin*', and once again, of the dialectical image.¹² Li's approach derives, from a process which consists of working on a page of history (his own history but also the terrible history of human hardship), and from a childhood filled with images and his ongoing questioning of those images: a silent dialectic owing its existence solely to violence and '*the prodigious work of the negative*' (Hegel). We may well take the view that this dialectic follows the path set by the painting, with its scraps of material attached in relief to the face of the painting, and which the artist works over with care. These scraps together with the slashes (*kong*) on the surface of the painting act as catalysts, stimulating and animating the painter's imagination. They repel, yet tempt one to touch them. The fact of being able to touch them in effect, defines a forbidden territory. The child discovers the world by exploring it, but also by coming up against that which he cannot, that which he must not touch. *Kong* is synonymous with scar, and just a few years after Mao Tse Tung's death, Chinese literature directed itself towards a re-interpretation of history. *Kong* addresses the crucial anthropological relationship between the image and the body.¹³ China in its relationship with paganism, and Europe in its relationship with Christianity, have each in their respective visual cultures attempted to reach, and even transgress the bounds: of imitation, in China's case; of harmonisation between nature and culture, in Europe's case. Present day cosmology now allows new and unusual configurations, which for too long had been relegated to the familiar.¹⁴

Incongruity is appreciated in today's world. Tianbing Li for his part, is one of those important contemporary figures who are able to change metaphors into metamorphoses: signs into symptoms. A few years ago, when he asked me to write a text for one of his first catalogues, I asked myself: 'Where do these images come from, from what great depths, from what internal process? Must I distinguish between the images of dreams and those of art? Many analogies come to mind. The intertwining of figures and the telescoping of time remind us of *2046* of Wang Kar Wai. And because of his similarity of touch to that of Li Tianbing, we are also reminded of Monsu Desiderio's *Imaginary Architectures*, which to our eyes, call to mind his great Nordic predecessor Altdorfer, whose paintings alternate between the gentle softness of a Nativity, and surreal backgrounds of mountain peaks outlined in white and in solar matter... In their composition, we can view these images as Chinese. They move outwards from a central point, which is not immovable but which is invisible, and they change according to the relationship between the eyes of the painter (that

of the work) and the eyes of the beholder – a fluctuating relationship because it is subject to a ceaseless dynamic. This dynamic can be described as thought in movement, the outlines of which we perceive in the complex composition of Tianbing Li's canvasses'.¹⁵

The Double

His search is also the search for the double. 'The invented brother' who embodies both an individual's darker side and his specular reflection – the adversary and the brother, the Self and the other – makes it possible to pose the complex question of the relationship between identity and otherness. The double is the shadow, the mask, the spectre, the reflection. He is a part of 'the disturbing strangeness'. He refers to the hidden thread of destiny, which governs all we do. The motif of the double, as Freud has written, is *'the presenting of characters, who because they appear to be similar, are inevitably considered to be identical'*.¹⁶ The double, as in the self portraits of the artist Tianbing Li together with his 'brother', from whom he now exists separately. Separate, because the 'other' seems to occupy an increasingly important place in the artist's imagination. Horizontal script appears on a number of Tianbing Li's paintings. For such a highly cultured man in communication with the spirit world, this demonstrates that he belongs, that he is an initiate.

From the theoretical point of view, and within the context of today's debate on contemporary Chinese art, the work of Tianbing Li cannot be considered without reference to the 'other', the double, whose work and position are poles apart from his art. I refer here to an artistic movement within the overall context of contemporary culture in China, which still emphasises the art which emerged from the early avant-garde. This movement, defended by Qiu Zhijie who is older than Tianbing Li, promotes 'post sensuality' (*hou gan xing*) in art,¹⁷ which assigns to it a form of determinism exercised in the choice of places in which the art is to be seen. Qiu Zhijie's bias is far from being anecdotal. Without calling Qiu Zhijie's undoubted talent into question, he is rooted in a period, which since the first half of the 1980's in China, has been characterised by an infatuation with the tenets of post modernism, thereby reducing the question of memory to an unauthentic substitute (*'carton-pâtes'*), (the expression of Chen Yan).¹⁸ There is another alternative open to Chinese intellectuals and artists: the honour of culture and the redefinition of modernism, the understanding of which would be different from that of the intellectuals of the *May Fourth Movement*.¹⁹ In other words, modernism is no longer thought of in revolutionary terms synonymous with rupture and therefore tragedy, but is rather seen as reformist, which would reconcile the qualities of Chinese tradition with those of the West, including those of India, to avoid the political and cultural deviations of the nationalists, which today threaten China and her elites.²⁰ This might imply a new identity for culture, taking into account a narrative and sensual dimension of art, stamped with the seal of a Chinese-style cosmopolitanism.

Emmanuel Lincot, Expert in Contemporary Chinese Art

Translation: Antonia Sieveking

Bibliography

1. Yolaine Escande, *L'art en Chine*, Paris, Hermann, 2001, p.166
2. Stéphanie Balme, *Entre soi. L'élite du pouvoir dans la Chine contemporaine*, Paris, Fayard, 2004
3. At the end of January 1980 a new development in the policy to limit births was launched. This was called 'one child only'. The clear objective was to reduce the natural growth of the Chinese population to 5% in 1985 and to 0% by the year 2000. This policy has been vigorously criticised during the current year (2007) and has given rise to many demonstrations in rural areas.
4. Cai Chongguo, *Chine: l'envers de la puissance*, Paris, Mango, 2005
5. Emmanuel Lincot, *Li Tianbing: Transformation before all Things in: Tianbing Li Catalogue. Exhibition Musée de Gajac*, 2005
6. Conversations Tianbing Li / Lincot Emmanuel: Clignacourt Studio, Tuesday 12th June 2007
7. Pu Songling, *Chroniques de l'étrange*. Contes traduits du chinois et présentés par André Lévy, Paris, Philippe Picquier, 1996; André Lévy, *Dictionnaire de littérature chinoise*, Paris, Puf, 2000, p.244
8. Jacques Pimpaneau, *Chine. Mythes et dieux*, Arles, Philippe Picquier, 1993, p.38
9. Passage taken from the chapter devoted to ghosts in Chinese contemporary art and to the artist of Wuhan, Hei Gui in: *Culture, identité et réformes politiques: la peinture en République Populaire de Chine*, Doctoral thesis, Paris VII – Emmanuel Lincot – Vol. I, 2003, p.177 (copy available for consultation at Asian Art Archives, Hong Kong)
10. Conversations Tianbing Li / Lincot Emmanuel: Clignacourt Studio, Tuesday 12th June 2007
11. François Jullien, *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*, Paris, Seuil, 2006
12. Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997
13. Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007
14. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005
15. Emmanuel Lincot, *Li Tianbing: Transformation before all Things in: Tianbing Li. Catalogue. Exhibition Musée de Gajac*, 2005, p.33
16. Michela Marzano, *Double in: Dictionnaire du corps* (dir. Michela Marzano), Paris, Puf, 2007, p.319
17. Waling Boers and Pi Li, *Touching the stones. China art now*, Beijing, 2007, p.151
18. Chen Yan, *L'éveil de la Chine*, Paris, L'Aube, 2002
19. Vera Schwarcz, *The May Fourth Movement*, Harvard, UP, 1960
20. Anne Cheng (dir.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Folio, 2007; Mireille Delmas-Marty et Pierre-Etienne Will, *La Chine et la démocratie*, Paris, Fayard, 2007

INTERVIEW WITH ULI SIGG

US: *You were educated in China, but you have been living in Europe for many years. Yet, the content of your paintings remains distinctly Chinese. Living abroad sharpens the perception of one's own culture; it does this by way of raising our awareness of the differences and making clear what our values are and where they come from. This process may then trigger various anecdotal memories, or it may evoke all kinds of value judgments – from nostalgic consent to outright rejection of one's native culture. What is your view on Chinese culture and society today and how do you see it reflected in your painting??*

TL: I arrived in Paris in 1996 and have lived here since then. From 1997 to 2002 I spent six years at the Ecole des Beaux-arts in Paris studying occidental contemporary art and theory. During all these years I have kept in close contact with my home country by returning to China every year for about two months. The geographical distance and the journeys have allowed me to see and to compare these two very different cultures with a certain distance and clarity. When we are inside or at the foot of a mountain, we can never grasp it in its full dimension. We have to go far away from this mountain to see it properly, and the same goes for culture. I get the feeling that the more I stay abroad, the better I can understand and analyse Chinese culture, China's past, its social problems and issues. This would suggest that separation can even accentuate one's cultural origin.

Living in France now, I continue to question my own identity. Sometimes I feel confused about moving between two cultures, so in order to analyse my origin, I feel compelled to go back to my childhood in China. I have several black and white photos from my family album which give me a great deal of inspiration, yet by now the past has become blurred. I remember that I was often alone, feeling isolated. I had no brothers or sisters as a consequence of the one-child policy that has ruled China since the late seventies. Before 1979 (the beginning of the economic reform) life for most Chinese families was full of economic hardship and I was brought up in a frugal environment devoid of toys. This has inspired my most recent series of work, where I have invented and depicted a fictitious brother and all the toys that I never had. I have created this fantasy world where I can relive my childhood. I use my painting as a means to reinvent the childhood that I never had.

I use a Western form of interpretation to tell my story – the selfportrait is only a medium. If I tend to choose a Chinese image and not an occidental image in my painting, it is because I can draw on so many

more personal emotions to tell my story. My narratives are also a reflection of Chinese society today. The one-child policy is still enforced suggesting that the demographics in China will radically change as a result of this policy. Through my painting I try to analyse the social consequences thereof.

The reflection on Chinese culture is central to my work: in an earlier series, the “Nature Morte” series I attempted to re-interpret classical Chinese painting and contextualize it within the commercial world of today. In my series of “One Hundred Children” (Beizitou) and the series “Me and my Brother” I refer to a common traditional Chinese motif where the representation of a large group of children symbolizes prosperity and good fortune. Ancient Chinese paintings are of great interest to me and I find myself constantly rereading traditional paintings and images, analysing particularly how they represent people and society in a certain period. Using this classical painting style as a base, I began my work, incorporating a view of today and talking about current issues.

US: *It is precisely your “outside” or distanced vantage point of this huge mountain I am interested in, your re-reading of figurative representations in traditional paintings of the Chinese past. How would you describe this representation of the human figure against a background of Western painting tradition and how has it impacted your own paintings?*

TL: First of all, for a Western viewer, I do hope that my paintings are not overtly self-explanatory. They should not be understood too easily and effortlessly, and maybe retain a certain uncertainty or ambiguity to the very end. Ideally each painting contains a mysterious element; and this mysterious element constitutes the part of an art work I am most interested in. The viewer has to enter inside the realm of the work and through the process, will learn from it. I appreciate this complexity and the process of discovery. In fact the superposition and the mixing of so many layers of different cultures is highly complex, but it is precisely this cultural diversity that intrigues me. In recent years I have chosen oil painting as the medium and not the traditional technique of ink on paper that I have used for a long time before painting with oils. The subject matter, however, is very different from what can be found in traditional Chinese painting. I mix and highlight the contrast of the two cultures. I often take old Chinese motifs and re-interpret them; for example in the “Blue” series by using the color blue – which for the Chinese symbolises capitalism – replacing the shades of black and white used in traditional Chinese ink painting for still lifes or landscapes. Many other elements of reinterpretation can be discovered only after a careful examination of the painting, e.g. the flowers which are morphed into sexual organs or the colorful children’s toys hidden between the stems of the flowers.

Similarly for the recent children's series, the old black and white photographs become full of colour, and when observing the details of the painting, we can again find small colorful toys or an inscription of current media texts across the portrait. This illustrates how Chinese culture is changed little by little by Western consumerism, often in very indistinct ways.

US: *I can understand that your main interest lies in layering, superimposing, fusing and recombining these two cultures which you move in and out of physically as well as mentally. Forgive my insistence, but please tell us more about how the human figure has been represented in Chinese traditional painting. This will expand our understanding of the complexity in painting in general and it will allow us to better access your own thoughts – and painting process – be it through its resemblance to traditional painting or its distancing from it.*

TL: In traditional Chinese painting, I can feel the Taoist spirit, the relation between the void and the real, the ying and yang, the less and the more, the small self, ourselves, and the big self, the universe, and so on. The *Book of Change* says: "Above the form is Tao, beneath the form is emptiness". The figures in the painting are therefore just one component of a bigger whole, a component which is far less important as such than the essence and the ambiance created by the work in its entirety. The spirit of Tao is inside each touch of the brush, even "the black of ink has five colours" – because of its many subtle nuances. To use only different shades of gray to represent the whole universe is very natural in Chinese tradition. Another important aspect is the concept of 'Wu Chang' which in Chinese philosophy states that things are in a constant state of movement, mutation and flux, that nothing is constant. We have two options: either we stay immobile while facing all this movement and flux around us, immobile in clinging to a specific style so that this style becomes a means for the artist to protect himself against this continuous flux; or we have to fullheartedly embrace these mutations and cycles, reject the notion of the "self", reject a single style, and continuously make a fresh start to see the world around us. "No style is the best style", – I think that this is an interesting position to take today against an art world based on the label of the style. In Buddhism, the obsession with the self is something we should reject as it prevents us from understanding the essence of the world. As a consequence I consciously change styles from time to time, or I may even apply several styles at the same time. For me the two most important aspects of art are feeling and experience. By now I even find the notion of concept in painting strange and passé. In my view it should be replaced by feeling and experience. I have only five photos from my childhood. I have used the same photograph as starting points for several of my paintings in my recent series "Me and my Brother", still every portrait looks quite

different, because the portrait itself is just a pretext, in fact I always paint my actual feelings, my hypothesis and imagination of my fictitious childhood. As I can not recreate the past, painting has become a kind of psychotherapy for me to interpret my experience.

Another facet of traditional painting is the use of text. Text is a very important element in traditional painting as we can very often find a poem in a corner of a classical painting. It is not a direct commentary or an interpretation of this painting, but may rather be something complementary to the depicted motif or revealing another layer of understanding to this work. I use text frequently in my work. All of the texts used have been borrowed from the mass media, from newspapers or the Internet. The actual source isn't important and the text excerpts are often incoherent, irrelevant and appear to be floating in the air. Words and sentences are written across faces or clothes, thereby underlining my feelings about the constant and all-permeating use of text in today's world: we are victimised by the media, without a real right to choose what we want to read or hear.

US: *You just mentioned that you think that working a fixed style is an undue limitation for an artist, that "no style is the best style" and that there are "different ways to paint". In earlier interviews you mentioned that you have no specific plan when you start a painting. Can you explain why you make the unpredicted your method?*

TL: *With painting, every instant is unpredictable. You never know what is going to happen next, because with each brush stroke, everything changes and then at the next moment, with the next brushstroke, everything changes again. The painting is in a constant state of development. What I paint in each moment is determined by what I have just painted a moment earlier. This process of change and metamorphosis is what I find so exciting about painting. In the process of making a painting I do not want to clearly define who I am, I am also searching for what I may become. It is the only medium that gives you this particular kind of pleasure. I want the people who see my paintings to feel the joy and pleasure that I can get from painting. It is very important for me to transmit this joy and pleasure*

US: *It does not sound like it – but I'll still ask the question: Could you envisage ever using another medium to communicate what you want us to perceive, another medium than painting? For reasons such as having no fixed style, or for having said everything you want to express through painting, or from the sheer desire to experiment? Or do you feel there is still very much for you to discover by way of painting?*

TL: As a matter of fact I do work with other media from time to time. These experiments, as I call them, are rather for personal experiences and experiments, to seek liberation at times and for amusement, but they are not of the same level and intensity as my work as a painter. Therefore I seldom show them. I founded a company named LC in 2003 with my partner Yichu Chen, who is an artist, too. In the name of LC Company, we did a big book featuring the products of this company: futuristic species of the year 2030. This book looks very scientific, as it refers to 2030, showing various newly invented hybridized species – the world becoming a hybrid world. At the same time I also made a lot of paintings: the “LC Species” and the “House-made” series.

Another project that I developed was selecting a daily image from television. According to the selected image, Yichu would go shopping for foodstuffs and cook. Then I composed the news image with the cooked food, and we would then eat the food arranged according to this news image before the camera. This way we used performance to allude how we digest news as we digest food everyday. This work was of great interest to the French television station CANAL+ television, so they did a special program about this work – we were interested to see how an image comes from TV and returns to TV.

US: *I would like to exploit your rare experience of having gone through two art education systems, the Chinese system and then the Ecole des Beaux-Arts in Paris, and how this has ultimately affected your painting. We have this assumption in the West that art education in China is too heavily based on technical skills, while in comparison the Western art schools are not demanding enough regarding the technical skills, but offer more learning on contemporary art as a school of thought. Is this correct? Where do you see the strengths and weaknesses of the respective systems? Can we read any of this in your present paintings?*

TL: Before I began my studies at the Beaux-Arts de Paris (1997-2003), I practiced traditional Chinese painting for ten years in China. In 1999, when I was still a student at the Beaux-Arts, I wrote a book entitled *Liberty and Order – Ecole des Beaux-Arts de Paris* which was published by the People's Fine-Arts Edition in 2000 (Beijing). The purpose of the book was to recount the experience of this school. Your assumption about the differences between the two education systems is correct even though things are beginning to change in China. Most art schools in France put their emphasis on thought and concept. But painting is based very much on technique and craftsmanship, and this is an aspect which has become neglected. I think that today we should reject any notion that concept is above craftsmanship particularly as the potential of the subconscious as a very important element for creativity is connected with the craftsmanship and

the hand. Conceptual art is just one school in a different approach to art and we should find a balance between thought and technique, not exclude one for the other. Only by striving for a balance can find real liberty to properly choose our ways of expression. A good technique will make it possible to realize a project through good technical execution. The perfect technique of artists such as Gerard Richter, Bill Viola or Jeff Wall has never been an obstacle to their concept, but made their work all the more accessible, attractive and fascinating. I know that to grasp the technique particularly in painting takes so much time and energy. It would be so much more relaxing to avoid the necessary practice, but I think there is just no shortcut – even in contemporary art. It is essential to develop conceptual thinking and technique at the same time, and most importantly to never lose the pleasure in actually “making or realizing” the art work.

In China, art education is based on the technique and its training, much less on teaching the thought process or conceptual side of art. As a result, most works end up looking alike, lacking creativity and diversity. And in the West, due to this emphasis on concept and idea, resulting in a gap in technical skills – even to be noticed in multi-media – the students talk a lot, but realize few works. The consequence of this is that without sufficient training, most of them, after long years of study at the Beaux-Arts, have to choose another profession than being an artist. The best model of an art school for me consists of two parts: one part is exclusively composed of forums, conferences, discussions, all informal and liberal as in a café, with artists from outside being invited every day for interaction with the students. In the utilitarian society of today, this experience becomes more precious than ever. The second part is a training center for technical skills, allowing most graduates to make a living practising their art.

I was very lucky to study six years at the Beaux-Arts de Paris. I think that it is the only art school in France where painting is still highly regarded. It encourages the students to experiment with different media and styles. Diversity is the keyword in this school. Not only did I paint in the painting studio of Vladimir Velickovic, I also often visited the studios of Christian Boltanski, Richard Deacon, Giuseppe Penone and Fabrice Hybert. They gave me many ideas and encouraged me to diversify my painting style. The intellectual curiosity derived from this experience helped me enormously with my own studies. My “Blue” series, the “House-made”, the “Portraits of Deformation”, the “Hair” series and the black and white portraits all germinated during my studies at the Beaux-Arts. I continue to draw on this period, further developing these themes.

IN THE NAME OF THE BRAND

Tianbing Li does not comment, criticize or denounce. He lets the viewer enter into and experience his pictorial world whose object is to bring to the fore an inevitable reality, namely, the advent of material desires. Starting point: China. The painter's native land has successfully gone through all the stages of the incredible challenge undertaken by Deng Xiaoping when he came to power in 1977. Long fantasized about, the Middle Kingdom, which is becoming a little more powerful each day, is proudly entering the century of all conquests. Its potentially huge market is also a much coveted one.

Every accomplishment is fueled by desire, and so is China's opening up to the realm of the possible and the imaginary. Desire for urbanization, for industrialization and for access to the status of a global first-class economic power. And, today, China, like the Western world, venerates the unavoidable goddess of capitalistic Olympus: the Brand. Clothes, cars, mobile phones, washing machines, etc. Industries are bending over backwards to provide new products to be consumed as quickly as possible before they are replaced by other more efficient, more beautiful and trendier ones. Chanel, Bosch, Olympus, Louis Vuitton, Häagen-Dazs, Adidas, Mercedes-Benz these are all names which give rise to dreams. Dazzling by their prestige and their presence everywhere, brand names conjure up the promise of the good life. In an insidious way, they remodel identities by exaggerating individuation and they create new dependencies. Tianbing Li brings out this phenomenon in his portraits in black and white. A recurrent theme in his work is the mutation of identities, observed through the prism of consumerism.

Faces and bodies..... It is said that the eyes are the mirror of the soul. In Tianbing Li's work the canvas itself plays this role. Amazingly, the innermost anguish of the soul is outwardly transparent. Nowadays, Workers looking for jobs migrate to faraway cities and suburbs and little by little lose touch with their cultural origins. It was only yesterday that these Workers silently took part in turning consumerism into something sacred. As mere cogs in the wheels of the economic machine, they have been, and will continue to be, the victims of utilitarianism. When they are no longer able to perform efficiently, what becomes of them is of little consequence. Proof of their existence, i.e., an image, a trace of their physical appearance, is likened, in Tianbing Li's artistry, to a numeric file which gets damaged and ruined before being definitively deleted in a matter of seconds without any regret or pain. The industry recruits new elements and the wheels continue to turn. In the name of the Brand.

As for the children..... As offspring of this new era, which holds for them the promise of a brilliant future,

they are programmed from the start to be transformed into model consumers. Jovial and paradoxically faded and blurred, their faces appear to be suspended in time. This impression is accentuated by the absence of colors generally used to depict childhood. Black and white, or rather various shades of gray, seem to result from a draining of their very essence and a fully-developed conformism. Large paint spots already alter the surface – the mirror of the soul – and sinusoids and random cracks outline the geography of a hysterical desire to consume. On foreheads and cheeks, manufacturers have already affixed their seals: the name and logo of their brand and sometimes a bar code. Chanel, Bosch, Olympus, Louis Vuitton, Häagen-Dazs, Adidas, Mercedes-Benz, all names which can be read on the surface of the skin, which adorn the faces like scarifications and wounds which have been badly stitched back up. The seal, an object and symbol of capital importance, which is found on numerous occasions throughout the history of civilizations and religions, is, by definition, synonymous with power. Anyone stamped with a seal becomes the undeniable and devoted property of whoever so affixes it. A seal is frequently the outward sign of that which is divine and logically takes on an almost magical quality. The stamps of consumerism, a new all-powerful goddess, are the logos through which individuals are doomed to total and irrevocable obedience. Elevated to the rank of a religion, consumerism decrees its rules, which everyone is expected to obey.

Although the models painted by Tianbing Li are essentially Chinese, they go well beyond the context of their geographical and cultural origin, appealing to a cosmopolitan audience. The interbred nature of the artist's work is precisely what constitutes its force and universal sensitivity. In his work, Tianbin Li uses the power of suggestion, abandoning any aggressiveness. China is a starting point. However, Tianbing Li's observations concern both the West, an inveterate and confirmed consumer, and the East, which is only just discovering the ephemeral joys of immediate and compulsive satisfaction of artificially-generated desires.

When expressed positively, desires are longings for that which is in the realm of the possible. They are then converted into a realizable force. But, since a sense of balance is rarely a quality of modern man in any industrialized nation, it does not take much to go from rational desire to excess. It is difficult for people to have a relationship with their own desires which is not contradictory. Desire in itself is contradictory, as there is a longing to be satisfied and yet to remain unsatisfied. This is where the Brands take hold and skillfully organize desire, constantly arousing it by cruelly enticing the individual with what he cannot obtain, now or ever, either because the desired object is beyond his means, or because it is constantly moved around in order to create a demand for it. Desire constantly comes up against an insurmountable hurdle, eyes staring wide open at the infinite variety of objects to be desired in unimaginable proportions.

The Brand is transformed into a jealous and fickle entity, watching out for the slightest quiver of collec-

tive desires, aiming at establishing the loyalty of its subjects at any cost, thanks to its tricks and illusions. Like a ferocious little monster, the Brand is encouraged by the rise in individualism with vanity following in its wake. It becomes a source of valorization, directly linked to self-esteem, a barometer of personal success. It is a code which allows the individual to situate himself on the social scale and to recognize his peers, those who are part of the same socio-cultural category. Consumerism without limits is then no longer solely a sign of gluttony or a satisfying of artificial needs. It is the principal way of distinguishing oneself and showing one's superiority over others, a sort of original philosophy, almost a reason for living. Desire is perverted. There is growing frustration. The logical consequence, long-term satisfaction, becomes impossible and only suffering marks the utopic quest for happiness. We desire too much and in the wrong way.

Natalia Grigorieva

(translation: Marie Scorca)

ARTIST STATEMENT

I move between two dramatically different worlds: the China of my ancestral past and the China of the present. I am engaged in an ongoing dialogue between old and new, between ancestral and modern, between the realities of China, on the one hand, and those of the European continent on the other. I have created this series of canvases using traditional Chinese painting as a model, but I address what is taking place in China today, where long-held traditions are little by little being eroded by the invasion of a global consumer society.

In Eastern philosophy, especially Buddhism, the insistence on the self is an obstacle, which one must transcend in order to be in harmony with the cosmos, to be in rhythm with the cosmic life force. In the universe, instability—wu chang (without fixed form) — prevails. All things are in a constant state of flux, in life there are cycles, ups and downs, and we never rest in any one place along these cycles. If we understood and accepted this inherent instability, we would suffer less. This way of thinking has influenced the Chinese and their way of seeing things. So in my painting, I reject the notion of a single 'me' just as I reject the notion of a single style. The self is always changing and I am deliberately changing styles.

Painting is by its very nature limited when we compare it to technological innovations such as video, digital imagery, etc. where at the touch of a button we can rewind and erase without leaving any traces. And we can try out infinite possibilities, saving or storing on the hard drive as many images as we want while trying out other possibilities. But with painting, once we've applied paint to canvas, there's no going back. You've made one decision from an infinite number of other possibilities. That is where painting can be considered a limited medium. So for me, insisting on one style would only mean limiting painting more. But by always experimenting with different styles, I realize that as soon as I abandon one style, a whole world of other possible styles become available to me. Once a style or technique has been mastered, I don't want to stay with that, I want to move on to experiment with something new. It means not to be affected by one's self because that self is always changing. The self is in a constant state of mutation so there is no point in insisting on the self since one's identity is always in flux. I'm influenced by the Taoists and Eastern philosophy. We say when one steps into the river, it is never the same river. Who I am today is not the same self as yesterday and in three years, I will be another self. We always want to run after something stable or fixed but that is not possible because everything is in a constant state of mutation and the people who insist on grasping something fixed are always surprised by my paintings. One can't paint the same way as

one did ten years ago. Painting requires us to explore possibilities. For a painter to paint in the same way all the time is a total waste and shame. I think in today's world we should reject the logic that arose out of modernism – the insistence that style is a reflection of the artist's self and that style must be original and different from others.

We are inundated with so much visual information through technology. I think everything moves much more rapidly than before and so this increased velocity also applies to our identities, which are also changing at this more rapid pace. With the bombardment of images in daily life – internet, film, video games, digital photography, advertising, with their visible and invisible influence, how can we possibly hold to the same way of seeing the world without evolving? This would mean closing oneself up to the world around us.

I used to like to connect my painting to a concept and be able to explain what my painting was saying. But over time, I started to find the notion of 'concept' in painting funny and passé. I think today we should replace concept with something like feeling or experience. One should feel art rather than explain art. I can't stand the way we see little textual explanations beside a work of art at museums exhibitions. When one stands before a work of art (whether it be installation, photography, video or painting), the most important thing is to feel, it is a new visual and mental experience that might change our way of seeing the world. This is what should be the criteria for judging contemporary artworks. The advantage art has is that it is capable of constructing an atmosphere, offering a new experience. This requires talent. Anyone can learn to make art with a concept, analyze the means, one can learn this quickly, but one can never learn to have an original sensibility and deep sensitivity. The most important thing for me in a painting is the presence of a great sensitivity and the ability to 'feel' the painting – to be able to plunge deeply into a painting and to go ever further. A concept is like an island and sensibility is the ocean that surrounds it. Now is the moment to leave the island and swim in the ocean of experience. In the process of making a painting I don't aim to define who I am but to look at what I might become. I begin searching without analyzing what I have found and I do not like to preplan paintings.

With painting, every instant is unpredictable. You never know what is going to happen because with each brushstroke, everything is changed and then at the next moment, with the next brushstroke, everything has changed again. And when I paint I never know what will come next. Everything is in a constant state of development. What I paint in each moment is determined by what I had just painted before. And this is what is so exciting about painting and this is why I chose the path of painting. It is the only medium that gives you this particular kind of pleasure. I want the people who see my paintings to feel the joy and pleasure that I experience through painting.

PAINTINGS

Beizitou #1-4 | 2006 | oil on canvas | 55 x 46 cm



Enfants de Yangshuo #1 | 2006 | oil on canvas | 162x130 cm



Deux Enfants en Bas | 2006 | oil on canvas | 200 x 160 cm





Installation | Kashya Hildebrand Gallery, New York | 2006





Child 1, 2 & 3 | 2006 | oil on canvas | 55 x 46 cm





Installation | Galerie Kashya Hildebrand, Zurich | 2006



Media Enfant #2 | 2006 | oil on canvas | 200 × 200 cm



Media Enfant #3 | 2006 | oil on canvas | 200 x 200 cm



Autoportrait à XingAn | 2006 | oil on canvas | 200 x 150 cm



Enfant de Guilin #1 | 2006 | oil on canvas | 130 x 97 cm



Mon Enfance #1 | 2006 | oil on canvas | 150 x 150 cm



Autoportrait avec la Carte | 2006 | oil on canvas | 200 x 160 cm



Deux Enfants sur Neige | 2006 | oil on canvas | 160 x 200 cm



Deux Enfants avec Jouets sur Neige #2 | 2007 | oil on canvas | 171 x 177 cm



Autoportrait avec Sac | 2006 | oil on canvas | 180 x 130 cm



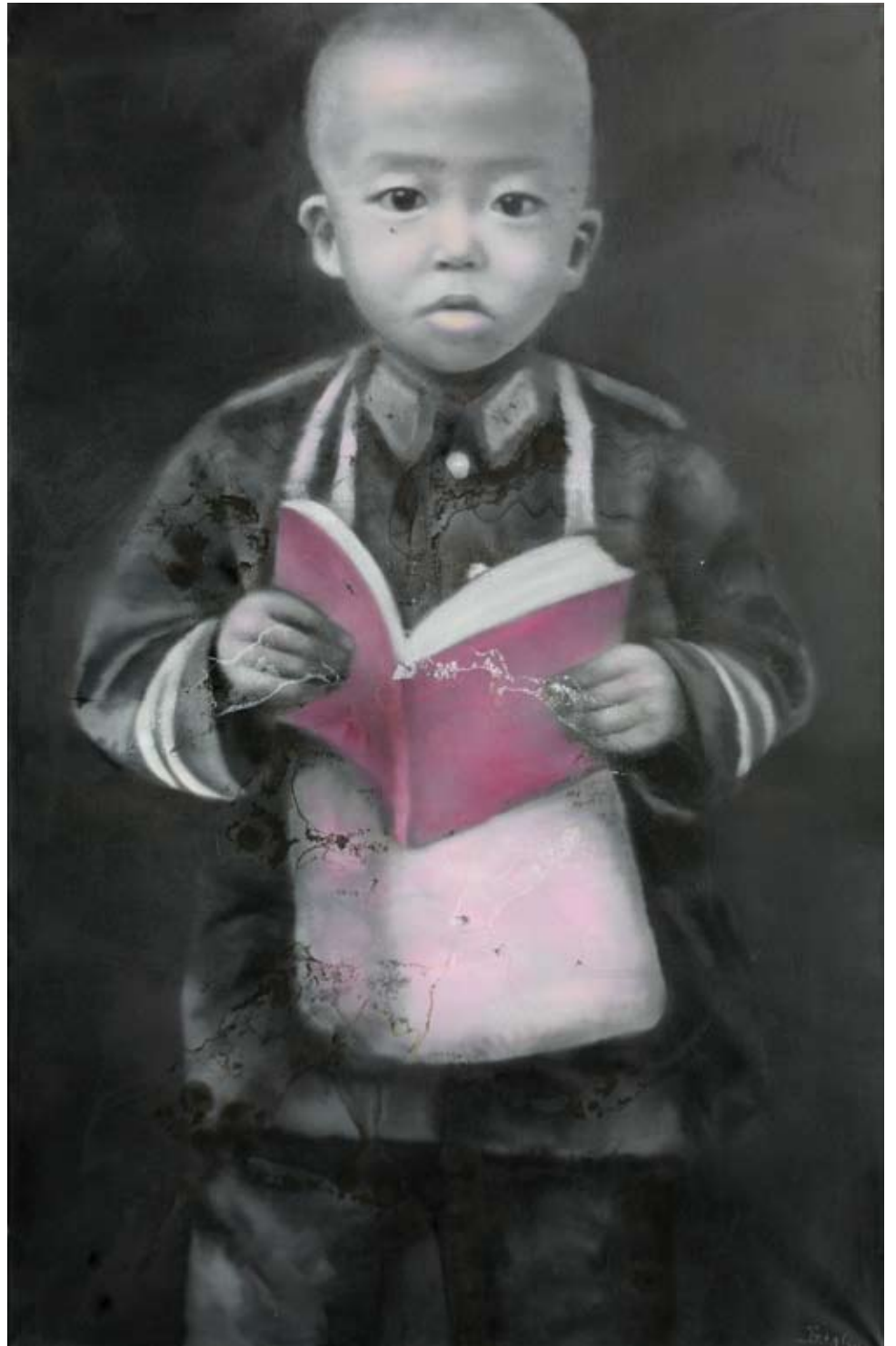
Autoportrait avec Mon Frère #1 | 2007 | oil on canvas | 200 x 160 cm



Autoportrait avec Mon Frère #2 | 2007 | oil on canvas | 200 x 160 cm



Autoportrait Rouge avec Livre | 2007 | oil on canvas | 200 x 130 cm



Autoportrait avec Jouet | 2007 | oil on canvas | 200 x 160 cm



Autoportrait devant la Porte | 2007 | oil on canvas | 200 x 160 cm



Autoportrait devant la Place de Tiananmen | 2007 | oil on canvas | 200 × 160 cm





Filles sur Neige | 2006 | oil on canvas | 180 x 200 cm



Autoportrait Mauve #3 | 2007 | oil on canvas | 150 x 150 cm



Autoportrait avec Livre | 2007 | oil on canvas | 200 x 200 cm



Photo Collective | 2007 | oil on canvas | 200 x 300 cm





Deux Enfants Jaunes | 2007 | oil on canvas | 160 × 200 cm



Deux Filles Violettes | 2007 | oil on canvas | 170 x 200 cm



Enfant Jaune #1 | 2007 | oil on canvas | 180 x 180 cm

Enfant Jaune #2 | 2007 | oil on canvas | 55 x 46 cm



Enfant Rouge #2 | 2007 | oil on canvas | 55 x 46 cm



Enfant Violet #6 | 2007 | oil on canvas | 100 x 100 cm



La Classe | 2007 | oil on canvas | 200 x 200 cm



Autoportrait avec Jouet | 2007 | oil on canvas | 150 x 150 cm



Autoportrait avec Parapluie | 2007 | oil on canvas | 200 x 160 cm



Autoportrait avec Sac Rouge | 2007 | oil on canvas | 200 × 135 cm



Autoportrait Jaune avec Coq | 2007 | oil on canvas | 195 x 130 cm



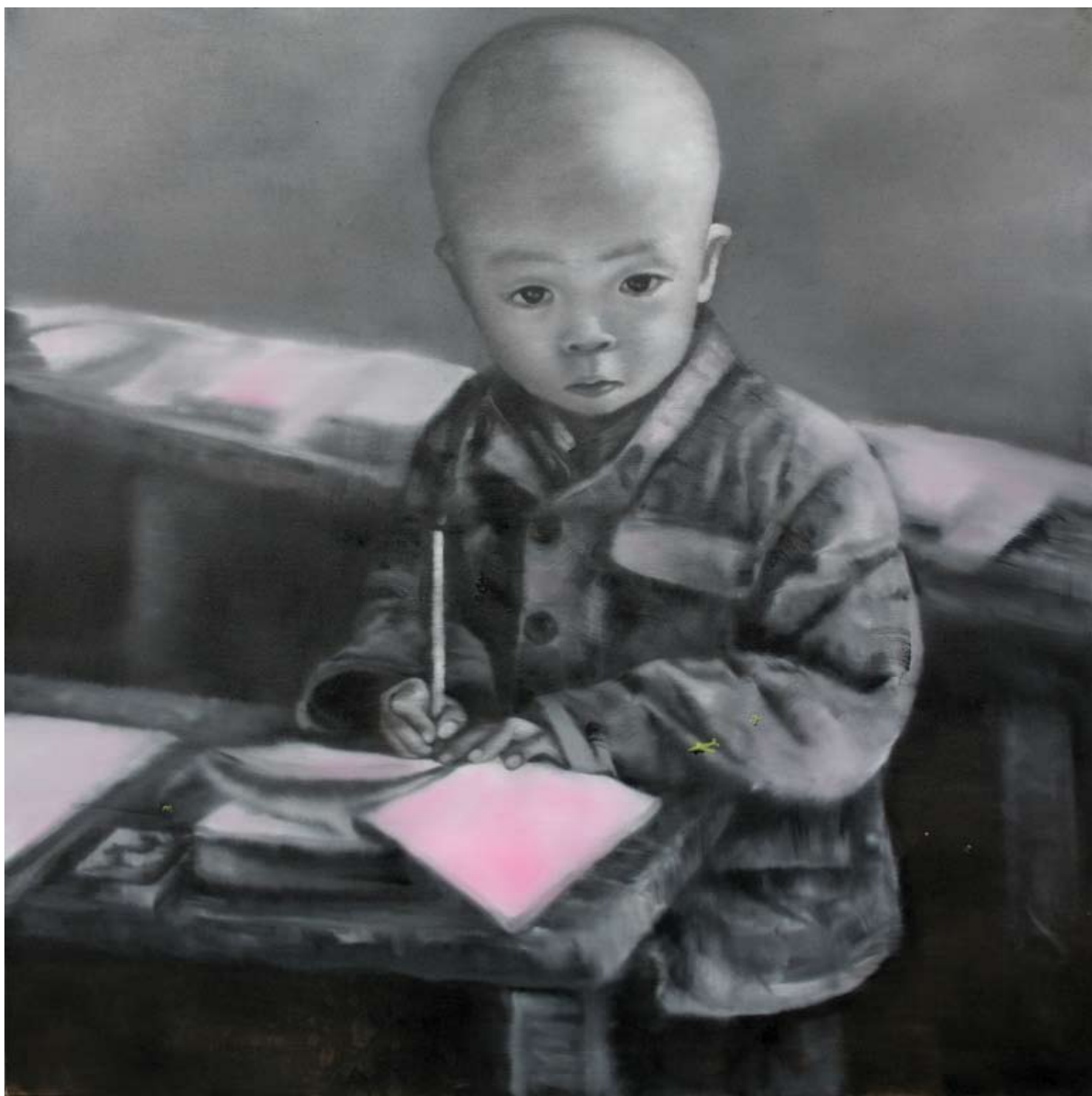
Moi et Mon Frère avec Deng | 2007 | oil on canvas | 160 x 200 cm



Moi et Mon Frère Mauve | 2007 | oil on canvas | 200 x 200 cm



Autoportrait sur Toile | 2007 | oil on canvas | 150 x 150 cm



Autoportrait mauve avec parapluie et mon frère | 2007 | oil on canvas | 200 x 160 cm





Groupe devant Tiananmen | 2007 | oil on canvas | 180 x 300 cm



BIOGRAPHY



Tianbing Li

Born in Guilin, China, in 1974.

Education

Graduates from the Ecole supérieure des Beaux-Arts de Paris in 2002.

Diploma from the ENSBA with unanimous congratulations of the jury.

Selected Solo Exhibitions

2007

Espace 1789, Saint Ouen, France

Galerie Loft, Paris

Galerie Albert Benamou, Paris

2006

Beizitou, Kashya Hildebrand Gallery, Zurich

Galerie Deborah Zafman, Paris

Brand New Works, Kashya Hildebrand Gallery, New York

2005

Musée de Gajac, Villeneuve, France

Galerie Loft, Barcelona

Galerie Loft, Paris

2004

Galerie Albert Benamou, Paris

Kashya Hildebrand Gallery, New York

2002

Galerie Donzévaansanen, Lausanne

2000

Musée Marzelles, Marmande

Selected Group Exhibitions

2007

Art Miami

Shanghai Contemporary 2007

Asian Contemporary Art Fair, New York

Kunst Zurich 2007

Group exhibition Galerie Kashya Hildebrand, Zurich

Gulf Art Fair DIFC 2007

KIAF Art Fair 2007

Palais des Beaux-Arts de Chine, Beijing

Salon du dessin contemporain, Paris – Galerie Deborah Zafman

2006

Art Fair Cologne 2006

MIART 2006, Milan

Kunst Art fair 2006, Zurich

National Museum of Fine Arts, Beijing

Mickey dans tous ses Etats, Artcurial, Hotel Dassault, Paris

Art Brussel – Galerie Loft, Brussel

2005

Art Brussel – Galerie Loft, Brussel

Nature Détournée – Institute of France, Munich

2004

FIAC - Galerie Albert Bemamou

Galerie Guislain Etat d'art, Paris

Premier Prix Antoine Marin – Galerie Julio Gonzalez, Paris

Art Miami, Kashya Hildebrand Gallery

2003

Biennale d'Issey (award of the Biennale), Issey-les-Moulineaux

Pas n'importe où, Juste à Coté (painting award), Couvent des Cordeliers, Paris

Première Vue, Passage du Rez, Paris

2002

Kashya Hildebrand Gallery, Geneva

Biennale de la jeune création de Houilles

Salon de la jeune création

1999

Académie des Beaux-Arts, Institut de France, Paris

Museum of Modern Art, Dubrovnik

Pavillon Mestrovic, Zagreb

1998

Galerie Progres, Belgarde

Catalogs

Bing Bang Galerie Deborah Zafman, 2006

Brand New Works Gallery Kashya Hildebrand, 2006

Tianbing Li Musée le Gajac, 2005

Tianbing Li Gallery Kashya Hildebrand, 2004

Liberté et ordre Maison d'Édition des Beaux-Arts du Peuple de la Chine, 2001

李天兵

出生于 1974 年，桂林

学历

2002年以(评审团一致通过)优秀生资格毕业于巴黎国立高等美院

个展:

2007

1789空间，圣图湾， 法国

劳夫特画廊， 巴黎

阿尔贝·伯纳穆画廊， 巴黎

2006

百子图， 卡舒亚·希尔德布朗画廊， 苏黎士

黛博拉·杰夫曼画廊， 巴黎

卡舒亚·希尔德布朗画廊， 纽约

2005

勒嘎·雅克博物馆， 法国

劳夫特画廊， 巴黎

劳夫特画廊， 巴塞罗纳

2004

阿尔贝·伯纳穆画廊， 巴黎

卡舒亚·希尔德布朗画廊， 纽约

2002

唐泽范萨阿内画廊， 洛桑

2000

马芒德博物馆， 法国

群展:

2007

迈阿密艺术博览会， 迈阿密

上海当代艺术博览会， 上海

纽约亚洲当代艺术博览会

苏黎士艺术博览会， 纽约

卡舒亚·希尔德布朗画廊， 苏黎士

海湾艺术博览会， 杜邦

韩国艺术博览会， 首尔

北京中国美术馆， 北京

巴黎当代素描沙龙， 巴黎

2006

科隆艺术博览会，科隆

米兰艺术博览会，米兰

苏黎士艺术博览会，苏黎士

米老鼠的各种状态 — 达索中心，巴黎

布鲁塞尔艺术博览会 — 劳夫特画廊，布鲁塞尔

2005

布鲁塞尔艺术博览会 — 劳夫特画廊，布鲁塞尔

扭曲的自然 — 法兰西学院，慕尼黑

2004

法国当代艺术博览会 — 伯纳穆画廊，巴黎

吉尼斯兰画廊，巴黎

马翰大奖金奖 — 朱利拱扎雷画廊，巴黎

迈阿密艺术博览会 — 卡舒亚·希尔德布朗画廊，迈阿密

2003

伊西双年展（获双年展奖），法国

巴黎国立高等美院优秀毕业生展（获绘画大奖）

“第一眼” — 德雷空间，巴黎

2002

卡舒亚·希尔德布朗画廊，日内瓦

乌伊年青艺术家双年展，法国

年青艺术家沙龙，巴黎

1999

法兰西学院美术分院，巴黎

杜布罗尼克当代艺术博物馆，杜布罗尼克

梅西特罗维克馆，萨格勒布

1998

泊罗格亥斯画廊，贝尔格莱德

出版：

Brand New Work — 卡舒亚·希尔德布朗画廊，2006

Bing Bang — 黛博拉·杰夫曼画廊，2006

李天兵 — 法国勒嘎·雅克博物馆，2005

李天兵 2000-2003 — 卡舒亚·希尔德布朗画廊，2004

自由与秩序 — 人民美术出版社，2001年，165页

TRANSLATIONS

ARRIVER LÀ OÙ NOUS ÉTIIONS PARTIS ET SAVOIR LE LIEU POUR LA PREMIÈRE FOIS

A première vue, les portraits du tableau de Li Tianbing, *The Children Project*, semblent classiques. En fait, ils ne le sont pas du tout. A y regarder de plus près, l'artiste nous entraîne dans une méditation complexe et à des niveaux différents sur la qualité provisoire de l'identité, la nature du Soi et la ligne de démarcation incertaine qui sépare la réalité de la fiction, la réalité du souvenir, la vie telle qu'elle a été vécue de la vie telle qu'elle a été imaginée. A peine a-t-on commencé à identifier ces niveaux et à décoder leurs incidences psychologiques, sociales et politiques éventuelles, qu'on a le sentiment que *The Children Project* a des racines bien plus profondes.

Dans notre monde multiculturel et globalisé, tout un chacun est concerné par les questions d'identité culturelle et individuelle. Mais pour ceux qui ont une double nationalité et qui vivent entre deux traditions parfois très contradictoires – comme Li Tianbing âgé de 33 ans, né en Chine continentale mais ayant étudié et résidé à Paris pendant la dernière décennie – ces questions ne sont ni théoriques ni accessoires du point de vue existentiel. Elles font partie intégrante de chaque souffle, elles inspirent la composition et les stratégies esthétiques de son art.

The Children Project est un résumé et une reconstruction des souvenirs d'enfance de l'artiste qui a grandi en Chine, alors sous l'emprise des ombres effrayantes de la Révolution culturelle. Vues à travers le miroir du temps et dans la perspective bifocale de ses cultures d'origine et d'adoption, ces peintures sont à la fois une réévaluation de ce passé et une négociation passionnée avec lui. C'est dans la richesse de ce sol transnational que les portraits acquièrent leur caractère unique et poignant.

Dans une certaine mesure, nous remanions tous les histoires de nos vies lorsque nous les racontons. Mais, ici, ce processus est l'armature permanente de la recherche d'une identité et des fils délicats qui tissent le tissu dont nous sommes faits. Li Tianbing a passé la plus grande partie de sa vie d'adulte à l'Ouest. Il a étudié pendant six ans à la célèbre Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris et il est devenu un peintre accompli qui adopte une manière occidentale contemporaine. Mais les sensibilités orientales et la tradition de la peinture chinoise se retrouvent dans ses oeuvres, directement parfois mais le plus souvent cachées en pleine vue, ce qui enrichit à la fois le format et le sens contextuel des toiles. L'on se rend très vite compte que, avec Li Tianbing, les couches se superposent.

Incruster différentes couches de signifiant dans un contenu pictural direct et manifestement simple a pendant longtemps constitué une stratégie esthétique de l'art chinois. Beaucoup des anciens rouleaux d'artistes chinois, qui frappent le spectateur contemporain par la sérénité et la simplicité de leurs paysages et que l'on peut admirer pour leur beauté et leur perfection technique, étaient à leur époque considérées comme des actes clandestins de critique politique et des signes indiquant que l'artiste ne partageait pas les valeurs de ceux qui détenaient le pouvoir. Ces images sont apparues à des moments de répression politique lorsque «chaque mot écrit était passé au crible par des censeurs ou des eunuques pour y trouver un double sens séditieux. En ce temps là, toute forme de protestation était considérée comme un acte de courage». ¹

Dans le célèbre rouleau *Retour à la maison* de Qian Xuan par exemple (env. 1235 – avant 1307), on peut voir que l'art a servi de truchement au bouleversement et à la protestation. Apparemment serein, le paysage renferme un poème intitulé également *Retour à la maison*, écrit 800 ans plus tôt par un poète du 5^{ème} siècle, Tao Qian (365-472). Qian avait quitté la fonction publique après 80 jours de service seulement et il avait écrit ce poème pour dire qu'il préférerait mener une vie de privation plutôt que de servir une administration corrompue ("Pour vivre dans ce monde, il faut être complètement ivre..."). En reproduisant au 13^{ème} siècle le célèbre poème de cet ancêtre dans la marge gauche de son rouleau représentant un paysage, Xuan a transformé ce paysage délicatement ouvragé en un acte provocateur qui a immédiatement été compris par ses pairs de l'époque.²

Dans tous ces portraits du *Children's Project*, Li Tianbing introduit des nuances culturelles tirées des traditions occidentale et orientale. Manifestement classiques, ils sont pleins de trésors cachés pour quiconque prend le temps de regarder et de réfléchir au drame transnational qui se déroule dans ce que nous voyons, tout

comme dans ce que nous ne voyons pas et que nous pouvons seulement «lire» ou «ressentir» à notre manière.

Le *Children Project* a commencé en 2006 avec le *Beizitou*, portraits de cent enfants - (*One Hundred Children* (fig. 1)). Pour comprendre l'ambition et l'intelligence qui nourrissent ce projet – en cours de réalisation maintenant depuis presque deux ans – il ne suffit pas de se tourner rapidement vers les oeuvres les plus récentes de l'artiste. Les premières peintures sont une piste importante pour déceler les motivations et la stratégie esthétique de ce qui vient plus tard.

Traditionnellement, le *Beizitou* était représenté comme un groupe d'enfants joyeux en train de jouer, évoquant la prospérité et le bonheur. Le *Beizitou* de Li Tianbing nous raconte une histoire bien différente. Le visage d'un enfant solitaire est représenté sur chaque toile. Rendues de façon très réaliste dans une palette monochrome de noir, gris et blanc, les images laissent entrevoir l'authenticité indiscutable d'une photographie. Les visages occupent toute la toile, se pressant contre la surface du tableau comme s'ils y étaient emprisonnés, chacun pris au piège de son isolement. Ce sont des images d'enfants et pourtant l'innocence de l'enfance n'est nulle part en vue.

Archétypes plus que portraits individuels, ceux du *Beizitou* sont le miroir à travers lequel l'artiste commence à rembobiner ses souvenirs personnels et à réfléchir aux conséquences humaines néfastes de la politique d'un enfant unique par famille instaurée en Chine en 1979. Malgré les différences reproduites méticuleusement dans leurs traits, les enfants sont étonnamment semblables; ils semblent détachés et ne laissent presque rien entrevoir de leur vie intérieure. Ils font face au monde, avec un regard dépourvu d'expression, comme sur des photos de passeport et de police. Ou bien ils ont le regard fixe de ceux qui ont subi un traumatisme et sont vulnérables. Une jeune fille tire malicieusement la langue mais ses yeux ne sourient pas. Ces *Beizitou* sont tournés vers une période difficile pendant laquelle des millions de gens, entre autres la famille de l'artiste, ont connu des privations matérielles et spirituelles. Le choix individuel, même au niveau intime de la reproduction, a été supprimé au nom de la survie collective et, jusqu'à aujourd'hui, il existe des millions de *hei haizi*, ces enfants non déclarés, nés en dehors du contingent enfant unique qui n'ont aucun statut juridique officiel.

Les surfaces des tableaux du *Beizitou* semblent piquées et altérées par le temps comme de vieilles photos retrouvées dans une boîte depuis longtemps oubliée dans une cave humide. Les photographies que l'artiste prend lui-même ou celles qu'il a trouvées servent de points de départ à ses images. Mais l'impression qu'elles veulent donner est celle du souvenir du temps passé. Les jeunes visages semblent scruter le passé à travers la photographie jaunie et le papier qui s'écaille comme si l'artiste les arrachait de sa mémoire avant qu'ils ne disparaissent à jamais. Un par un. C'est le souvenir de cette solitude, de chacun de ces enfants seuls au monde, que Li Tianbing retrouve. De propos délibéré, il les peint à la manière d'une photo de famille, en noir et blanc; ces photos détruites en si grand nombre pour des raisons politiques pendant la Révolution culturelle (1966-1976), comme pour briser le joug de la tradition et des attaches familiales. Présenté comme un groupe et mis au carreau, le *Beizitou* de Li Tianbing (*One Hundred Children*) évoque l'empathie que l'on ressent lorsqu'on observe des parents qui scrutent attentivement les panneaux d'affichage couverts des photographies de personnes disparues après une catastrophe. Nos yeux d'étrangers voient une certaine similitude dans la répétition des images. Mais pour celui qui cherche, chacune d'entre elles a la qualité d'une amulette, d'un souvenir qui est un condensé de la nature individuelle profonde de la personne recherchée.

L'artiste commence à se pencher plus directement sur cette idée de «nature profonde» – identité – dans un groupe un peu plus tardif du *Beizitou* dans lequel plusieurs des visages des enfants sont maintenant marqués par les empreintes presque imperceptibles de logos de sociétés multinationales (fig. 2, *Détail*) ou par des bandes de textes subtilisées dans des journaux et sur l'Internet. Subrepticement, les enfants sont donc marqués, non pas au fer rouge mais par quelque chose de potentiellement plus destructeur. Ainsi, dans "*Federal Express*" les couleurs de la compagnie sont si bien mélangées aux teintes du visage de l'enfant qu'elles finissent par se fondre. Li Tianbing nous rappelle que la tyrannie revêt de nombreux aspects et que, parfois, elle reste même invisible. Les enfants qui portent ces marques appellent à un examen des limites de choix individuel en façonnant le "qui nous sommes" et, peut-être, la nature inconstante de ce Soi.

Partout, dans notre monde globalisé, les gens arborent des T-shirts affichant des noms de produits et tout un groupe d'âge est maintenant qualifié de génération Ipod. Les enfants qui portent ces noms de marque brandissent le spectre que notre identité - "qui nous sommes" - est de plus en plus synonyme de notre profil commercial, de notre marque, de ce que nous achetons ou sommes susceptibles d'acheter. Il y a tant d'endroits dans le monde d'aujourd'hui, y compris la terre natale de l'artiste, qui cherchent à s'approprier une part de ce marché mondial si riche, que l'innovation et la transformation de la société se trouvent sur une voie rapide. Beaucoup de traditions qui, jadis, codifiaient et transmettaient des valeurs et des sensibilités culturelles profondes sont abandonnées dans cette course en avant. Sans ces repères culturels de continuité et de signification de l'individu, Li Tianbing semble demander avec ses oeuvres ce qu'il reste

encore? Federal Express? Microsoft? Jeans de marque? "Avec ironie, j'exprime dans ma peinture ce qui se passe aujourd'hui en Chine où les traditions ancestrales sont érodées petit à petit par l'invasion de la société de consommation et qui se transforme ensuite en un monde aspirant ardemment à la possession".³

Dans un groupe suivant, *Enfants de Yangshuo* (fig.3), Li Tianbing conserve ses nuances monochromes et un format photographique décoloré par le temps, suggérant que ces portraits sont aussi censés être des émanations du souvenir. Les enfants restent des figures solitaires. Mais ces jeunes garçons, représentés sur les trois quarts de la hauteur, existent dans un espace moins restreint et ils sont plus manifestement enfantins et individualisés que ceux du *Beizitou*. Leurs petites mains s'agrippent à leurs chemises comme le font souvent les enfants qui tripotent leur couverture favorite pour se rassurer. Un garçon (montré ici) regarde fixement avec la perspicacité polissonne d'un survivant. Et pourtant sa vulnérabilité est palpable et son effronterie timide.

En fait, le portrait lui-même du garçon semble sur le point de se dissoudre. Des raies de peinture, appliquées en traits épais, saccadés, traversent son image et en détruit la cohésion tout comme les raies de pixels qui zèbrent un écran de télévision lorsque l'image ne peut se stabiliser. Produit à peu près à la même époque que les portraits qui portent des marques mettant implicitement en garde contre la présence dévorante du consumérisme, les portraits de Yangshuo nous avertissent que les médias modernes sont aussi des intrus qui veulent définir qui nous sommes. Le caractère provisoire des images brouillées des médias se traduit dans ces peintures par un Soi lui aussi confus, sans cesse cannibalisé et modifié pour satisfaire aux exigences des tendances les plus récentes, des styles les plus nouveaux, des aspirations les plus insolites et tout cela à la vitesse d'octets sonores.

Au cours d'une interview⁴, Li Tianbing mentionne en passant que certaines des annotations personnelles de son journal étaient en résonance avec les idées exprimées dans le "Journal d'un fou" de Lu Xun (1881-1936), la première histoire écrite en chinois moderne. L'artiste n'explique pas du tout quel est le rapport mais un article récent du Los Angeles Times décrivait les orphelinats de la Chine et la situation critique des innombrables enfants jamais déclarés dans le pays (appelés les "enfants noirs"). Cet article se terminait sur la citation de la dernière ligne de l'histoire de Lu Xun: "Sauvez les enfants!". Dans le "Journal d'un fou", le narrateur rend visite à un vieil ami dont le frère vient de se remettre d'une maladie mentale pendant laquelle il imaginait que tous ceux qui l'entouraient étaient des cannibales et que bientôt viendrait son tour de manger ou d'être mangé. On remet au narrateur le journal de son frère pour qu'il le lise. Dans ce journal, l'homme perturbé mentalement décide de ne pas s'associer à un acte de cannibalisme même si ceci signifie pour lui sa propre mort. L'histoire se termine sur le plaidoyer de cet homme en faveur des enfants qui n'ont pas encore consommé de chair humaine: "Sauvez les enfants"! De nouveau, caché en pleine vue et utilisant le langage formel de la peinture et du pinceau au lieu de celui des mots, *The Children's Project* de Li Tianbing semble, à sa manière, se lancer dans la même quête.

Ayant grandi dans le carcan de la politique de l'enfant unique et à une époque où tous portaient la veste Mao, insigne de misère et de choix personnel limité, l'artiste remonte dans sa mémoire et commence à l'éditer comme un metteur en scène, en mettant en place de nouvelles "prises" par collage. De plus en plus dans *The Children's Project*, réalité et imaginaire, souvenirs récupérés et monde imaginé deviennent interchangeable et difficiles à distinguer. La mémoire devient un outil d'auto-illusion et d'auto-guérison, un moyen de recycler une enfance qui n'a pas existé et, peut-être, de donner un sens nouveau à ses possibilités révisées. *Sauvez les enfants!*

Avec *Deux Enfants sur Neige* (2006), un changement intervient dans l'œuvre de Li Tianbing. Un camarade de jeu a rejoint l'enfant solitaire (fig. 4). Un bambin est assis sur un talus de neige, l'autre jette un coup d'œil furtif par derrière dans un paysage d'hiver enneigé et nu, parsemé de grosses pierres. Les deux garçonnetts ont presque l'air abandonnés, laissés livrés à eux-mêmes pour se débrouiller tout seuls sur une planète désolée et glacée. Il est vrai que dans la peinture traditionnelle chinoise de paysage, les représentations de la nature ne correspondent bien souvent pas à la réalité. Elles sont plutôt comme une sorte de code Morse, l'expression du monde intérieur de chaque artiste – un souhait que le monde soit différent de ce qu'il est, ce que certains ont appelé "Paysages de l'esprit."⁵ C'est peut-être un de ces paysages que Li Tianbing a peint ici, l'artiste a rendu si habilement l'aspect poudreux et serein de la neige, l'impression qu'elle s'écoule comme la mer à travers des rochers intermittents, en attirant notre regard vers le fond de la toile, que l'on en oublie presque la veste râpée et décolorée que porte le bambin assis sur le talus de neige. La partie inférieure de la veste, faite de lambeaux de tissu grossièrement cousus comme si elle avait été rapiécée à maintes reprises, s'étend du plan plat du tableau dans l'espace réel du spectateur. Cette masse semble moins un artifice que répondre à l'urgente nécessité ressentie par l'artiste de ramener le spectateur auprès de lui, de lui faire connaître et sentir sa rugosité.

Les tons sombres des vêtements des enfants sont parfaitement assortis à la couleur obstinément grise des pierres qui se frayent un chemin presque jusqu'en

haut de la toile. Des enfants et des pierres. Des survivants. L'artiste pousse ces portraits vers le haut contre le plan frontal du tableau. Impossible d'éviter le regard interrogateur des enfants. Le spectateur doit contempler, sans doute comme le font les jeunes enfants qui nous regardent, ce qu'il y a plus loin. La neige fraîche, une table rase immaculée, comme l'avenir, ne porte pas d'empreinte. Mais au delà de la neige, tout en haut du tableau, la silhouette d'une ville moderne, prometteuse d'abondance et de modernité, se dessine comme un mirage. C'est dans l'air que se produit le changement. Un jouet minuscule, presque invisible – un avion – vole dans l'espace aérien entre les enfants.

Dans *Deux Enfants avec Jouets sur Neige #2* (fig. 5), deux autres enfants, plus âgés maintenant et portant des vêtements chinois plus traditionnels (au lieu du costume de type militaire), sont représentés dans un autre paysage hivernal. De petits soldats rouges et de petits tanks jonchent la neige. Mais leur taille miniature et la façon dont les enfants beaucoup plus grands les observent, indiquent que ces jouets sont des objets ardemment désirés dans un paysage de rêve. "Dans mon enfance, les Chinois étaient si pauvres que les jouets étaient un grand luxe", dit l'artiste. "J'avais, pour tout jouet, un fusil en bois que m'avait fabriqué mon père". Je me console de la perte de cet unique jouet, survenue peu de temps après l'avoir reçu, en le reconstituant dans ma mémoire". Les jouets que je peins sont ceux d'aujourd'hui avec des couleurs vives. ... En peignant, je peux revivre mon enfance en imagination». Bien qu'antérieur aux *Autoportraits*, dans lesquels l'artiste s'invente un «frère», le garçon debout à droite lui ressemble et laisse penser que ce tableau a précédé l'autre, inconsciemment sans doute.

Né en 1974, Li Tianbing appartient à l'ère des téléphones portables et du cyberspace qui est la nôtre. Le concept de la construction de réalités alternatives dans l'espace numérique, qui alimentait autrefois la science fiction, est maintenant aussi courant que le clavier de l'ordinateur. De même, l'idée que la Vérité peut continuellement être placée dans un contexte nouveau est un peu comme un mantra post moderniste. Le fait d'introduire un deuxième enfant dans les peintures et, dans cet exemple, un enfant qui ressemble à l'artiste lui-même, laisse penser qu'il s'agit de bien autre chose que de brouiller la réalité et la fiction ou de remanier habilement sa propre biographie.

Tout comme une couleur déterminée prend des nuances différentes (identités) selon les couleurs qui sont à côté, les relations humaines peuvent aussi sembler définir qui nous sommes. N'avez-vous jamais entendu quelqu'un dire, "je suis une autre personne lorsque je suis avec un tel"? Intégrer un camarade de jeu – un "autre" – dans les scénarios qu'il a inventés sauve psychologiquement les enfants de la solitude, mais le compagnon représente aussi une ouverture sur un monde plus vaste et des possibilités de changement. De nouveaux signes d'individualité commencent à se faire jour chez les enfants et une composition et des solutions en images dans un espace plus complexe commencent à animer les tableaux.

Cet empressement à lier son souvenir à celui d'un "autre" est peut-être aussi, de la part de l'artiste, le reflet d'une prise de conscience profonde du pouvoir de la définition de "l'altérité" sur son propre sens du Soi. Bon nombre de ceux qui, comme lui, naviguent entre deux cultures savent que cette existence binaire impose des exigences particulières à l'identité. A un niveau, le *Children's Project* de Li Tianbing est l'entreprise d'un peintre qui fait appel au pouvoir de son imagination pour revisiter et réévaluer le passé. A un autre, les tableaux représentent un effort continu de synthèse, la recherche nécessaire à l'établissement d'un terrain d'entente créateur entre les deux patrimoines culturel et esthétique de l'artiste. Une toile bien antérieure de 2000, *Micky-Soldat* (fig. 6)), extériorise cette dualité et ses revendications contradictoires.

Dans *Micky-Soldat*, un seul personnage domine le centre de la toile qui a environ 162 x 80 cm, occupant cet espace rectangulaire étroit de haut en bas. La moitié gauche du personnage est une reproduction de Mickey Mouse, le symbole omniprésent de la culture de masse commerciale et médiatique occidentale (incarnée par la culture "américaine"), avec ses grandes oreilles, ses gros gants blancs, des pantalons rouge vif et arborant son éternel sourire optimiste.

La partie droite du personnage dépeint un soldat au visage impassible, en veste matelassée de style Mao et en godillots. Il a le poing serré, prêt à se battre. Contrairement aux couleurs éclatantes et aux aplats utilisés du côté "Mickey", le soldat est réalisé dans la gamme des noirs, bruns et gris de la peinture chinoise traditionnelle à l'encre. La couleur est appliquée dans les lavis nuancés, parfois décolorés, typiques de ce type de peinture ce qui témoigne de l'habileté de l'artiste et de sa connaissance de ces techniques historiques même dans sa jeunesse.

Cependant, pour le *Micky-Soldat*, l'artiste n'a pas utilisé la peinture mais la laque, une autre matière traditionnelle. Dans ce personnage double, la forme monochrome du soldat, juxtaposée aux couleurs vives de "Mickey," le fait s'estomper, ce qui évoque un choc entre le passé et le présent, le monde traditionnel et le monde moderne. Ce personnage double se tient debout sur un sol de carrelage blanc qui ressemble à une grille. Il est révélateur que, dans le coin inférieur gauche – du côté de "Mickey" – l'artiste ait remplacé un carreau par un grand code barre comme ceux que l'on trouve sur les emballages des produits

de consommation. Le rectangle blanc représenté par ce code intensifie les blancs déjà aveuglants du côté de «Mickey» et vient renforcer encore la présence prédominante de cette incarnation de la réussite occidentale. Et pourtant, les deux symboles, oriental et occidental, représentent chacun à leur façon une force qui engendre la conformité. Bien que cette œuvre précède *The Children's Project* de presque sept ans, la tentative qu'elle représente de faire la distinction entre des visions du monde divisées, des traditions esthétiques doubles tout en les réconciliant et de reconnaître la complexité de la création d'une identité dans le monde moderne continue à influencer le travail de l'artiste dans sa maturité.

Bien qu'il ne s'agisse pas à strictement parler d'une "double" identité comme dans l'exemple du *Micky-Soldat*, une sorte de dispositif de miroir apparaît aussi dans le tableau de 2006 intitulé *Deux Enfants en bas* (fig. 7). Pour la première fois dans *The Children's Project*, des jeunes sont réellement représentés en train de rire et l'air heureux. Nous sommes témoins d'une relation authentiquement intime, spontanée, confiante et d'un degré d'expression intérieure jamais vus dans les portraits précédents. La composition picturale, en particulier la façon dont l'artiste a placé les têtes et les mains des enfants, attire l'attention sur la "dualité," l'existence de "l'autre." Le visage d'un jeune garçon qui met sa main sur sa bouche pour réprimer un fou rire domine la moitié supérieure de la toile. Directement en dessous de son visage, on voit celui de l'autre enfant, tourné vers lui, comme s'il se reflétait dans l'eau. On voit virtuellement les deux visages l'un au dessus de l'autre, ce qui oblige le spectateur à les absorber tous les deux en même temps. Contrairement aux portraits du *Beizitou* (*One Hundred Children*) dans lesquels des têtes géantes dans un espace restreint communiquaient l'angoisse existentielle de la solitude, cette composition est un hymne à l'idée de n'être pas seul. L'enfant qui se trouve dans la partie inférieure du tableau a lancé ses deux mains en l'air dans un accès de rire. Comme les têtes, il y a une main au dessus de l'autre, encore une allusion au double par opposition au solitaire. *Deux Enfants en bas* exprime une joie qui confine au soulagement. Cette pensée ne laisse pas d'être surprenante.

L'intuition guide le travail de Li Tianbing qui préfère laisser au spectateur le soin d'interpréter ses tableaux; il n'avait probablement pas Janus à l'esprit en peignant *Deux Enfants en bas*, mais c'est pourtant ce qu'évoque immédiatement l'aspect de "double" de la peinture. Peut-être, d'ailleurs, pour de bonnes raisons : le dieu romain Janus était considéré comme la divinité des commencements et le gardien des grilles et des portes. Cet archétype est une excellente métaphore pour *Enfants en bas*. Le tableau annonce un nouveau commencement dans la manière dont l'artiste enregistre et refaçonne le souvenir. Une manière plus positive, plus personnelle.

Le concept du "double" continue à refaire surface – dans d'autres peintures de neige telles que *Deux Enfants avec Jouet sur Neige #2* (fig. 9) et, plus tard, dans un groupe essentiel des *Autoportraits* dans lesquels l'artiste franchit véritablement la ligne de démarcation entre la réalité et la fiction en s'inventant un "frère" qui figure sur la même toile, grâce au stratagème ingénieux consistant à se représenter lui-même à deux âges différents (fig.). Cette auto-copie, pur effet de l'imagination, pourrait également être vue comme la rétractation métaphorique du décret sur l'enfant unique qui continue à influencer la vie familiale et les choix en Chine.

Il est instructif de comparer la transformation qui se produit entre *Autoportrait avec mon Frère #1* et l'autre tableau qui porte le même titre *Autoportrait avec mon Frère #2* (figs. 8 et 9). Dans le premier, les deux frères sont attentifs comme des soldats qui reçoivent leurs ordres de mission, avec de la neige jusqu'aux genoux, symboliquement confinés dans un environnement dans lequel rien ne pousse. Même les arbres à l'arrière-plan sont stériles. Le frère le plus grand et le plus âgé serre consciencieusement un livre à la couverture rouge passé, peut-être un manuel scolaire ou une référence au petit livre rouge des citations de Mao Tse-Tung. La version plus jeune de ce frère tient une feuille de papier blanc recouverte de caractères de calligraphie chinoise tracés dans une encre rouge, délavée. Dans ce monde marqué par la discipline, l'artiste injecte de petits jouets rouges : un dinosaure est assis malicieusement en haut de la feuille de papier et un petit hélicoptère rouge tournoie joyeusement vers le coude de l'enfant plus âgé. Ces jouets d'un rouge éclatant ne sont qu'une invention de l'imagination de l'artiste adulte mais ils dansent dans la mémoire comme de minuscules bijoux, dons du présent venus combler un vide du passé.

Avec *Autoportrait avec mon Frère #2* (fig. 9), exécuté un peu plus tard, le maintien des deux garçons a changé. Ils ont un air plus gamin et détendu. Des vêtements de ville ont remplacé les casquettes et uniformes militaires. L'aîné des frères entoure affectueusement d'un bras protecteur sa version cadette, rappelant le précepte du New Age, époque pendant laquelle il était monnaie courante que le Moi adulte étreigne et cajole son "enfant intérieur" pour le consoler des blessures de son enfance. Cette étreinte du cadet par son aîné représente peut-être un geste d'apaisement alors que se déroule le drame du *The Children's Project*. Contrairement aux tableaux d'enfants dans la neige dont nous avons parlé précédemment (fig. 4 et 5), qui ne se touchent pas et gardent leur monde

intérieur en dehors des limites du spectateur; dans *Autoportrait avec mon Frère #2*, les expressions faciales des enfants, lorsqu'un des frères entoure l'autre de son bras protecteur, manifestent une intériorité et une chaleur authentiques; nous sentons que des pensées traversent ces regards, nous ressentons leur individualité et leur personnalité.

Cette plus grande complexité interne s'exprime aussi dans les aspects formels de la composition et du style. Li Tianbing rapproche les portraits des "frères" du plan frontal dans un format standard de trois-quart. Pour alléger la pose des figures immobiles, il donne vie à sa toile de différentes manières pour mobiliser l'œil et l'amener au delà de la simple représentation figurée. Les lignes verticales du dessin du chandail de l'aîné sont une répétition du rythme du sous-vêtement du plus jeune, mariant ainsi visuellement les deux éléments du Moi pour renforcer encore le sentiment d'intimité du tableau. La tendresse des enfants, dans le contexte des critiques psychologiques et socio-politiques suivies du *Project*, suggère l'aspect positif de la fratrie et des relations familiales. Le spectateur est également retenu par la courroie noire d'un sac d'écolier qui traverse en diagonale la veste blanche du garçon plus âgé. Comme une flèche, elle détourne le regard de la place centrale qu'occupent les deux personnages vers le haut et le bas du tableau. De même, les angles aigus formés par le col pointu du plus jeune garçon et par le bas de sa chemise nouée (à l'unisson avec le bas du chandail du frère plus âgé) renvoient le regard dans des directions parallèles tout au fond de l'espace pictural. Bien que leurs vêtements soient toujours élimés, la neige épaisse n'engloutit plus ces enfants. La neige fond. Dans ces représentations imaginaires du Soi, nous décelons des signes avant-coureurs de liberté nouvelle et d'expressivité. Cette libération et cette ouverture trouvent leur expression stylistique dans la plaque de neige sur le sol à côté de l'enfant le plus grand, rendue dans un style gestuel singulier et ample.

Avec les *Autoportraits*, nous voyons émerger une nouvelle force vitale, comme si les jeunes garçons étaient restés emprisonnés dans la mémoire par un maléfice que le pinceau de l'artiste acquiert le pouvoir de défaire. Dans les contes de fées, le fait de rompre le charme est un acte rédempteur et marque un moment de transformation, un nouvel état de conscience. *Autoportrait avec mère* (fig. 10), l'un des premiers *Autoportraits* de 2006, montre déjà des signes de ce Moi plus authentique. L'artiste, un nourrisson en premier plan, est assis sur les genoux de sa mère. Elle a elle-même à peine l'air d'une jeune fille et elle porte la veste Mao traditionnelle de l'époque. Son image douce, souriante s'élève derrière le bébé, présence fantomatique rendue principalement dans une gamme de gris, de blancs et de noirs sourds. Le visage et les vêtements du bébé sont colorés en jaune pâle et de minuscules astronautes et vaisseaux spatiaux d'un bleu vif tourbillonnent autour de lui.

Dans cette reconstruction, les deux personnages semblent appartenir à des faisceaux horaires différents. Un monde de couleur sépare la réalité de la mère de celle de l'enfant, refusant qu'ils soient réunis même dans la galerie des glaces du souvenir: Les mots inscrits sur la petite casquette de marin du nourrisson peuvent aussi séparer son temps du sien. D'après Li Tianbing, ces mots signifient *Nouvel Enfant Chinois*. "Fils de militaire", explique l'artiste, "mon père était toujours à la base et ne revenait à la maison [que] deux jours par mois. Mon nom, *Tianbing*, signifie «Soldat du Ciel» en chinois. C'est mon père qui me l'a donné. Aussi, lorsque j'étais enfant, je portais presque toujours le petit uniforme militaire et la casquette de la Marine".

Les portraits finissent par revenir au personnage unique. Mais ils se révèlent maintenant explicitement biographiques et subjectifs et la réalité s'y marie parfaitement avec la fiction. L'émotion n'est plus tenue à distance par mesure de sécurité; elle s'expose pleinement. On lit la tristesse ou le trouble ou le doute et les racines de ces enfants, on a de l'empathie pour eux, on les aime. Dans l'un des tableaux, *Autoportrait rouge avec Livre* (2007), l'artiste se représente lui-même à l'âge de sept ans environ, paré de son uniforme militaire (fig. 11). La sévérité et le poids de cet uniforme pour adulte semblent trop lourds pour le petit garçon qui le porte. Le sac d'écolier enroulé autour de son petit cou ou l'expression du garçonnet qui tient un livre devant lui comme un élève plein d'appréhension, désireux de plaire mais ne sachant pas vraiment quelle devrait être la bonne réponse pour ce faire, ajoutent une touche d'humour incongrue.

Dans des versions de lui encore plus jeune qui datent de 2006, l'artiste porte un costume marin de bébé. Dans *Autoportrait à Xing An* (fig. 12), le vêtement est décoré d'une grande ancre mais n'a pas la prétention d'être la reproduction d'un uniforme. Des barbouillages de peinture d'un blanc pur appliqués librement font ressortir la délicatesse du tissu impeccablement et fraîchement lavé et repassé. Tout comme la naïveté sans méfiance qui se lit dans le regard de l'enfant, ce costume marin immaculé donne une impression d'innocence sereine qui, soupçonne-t-on, n'existe que dans la version remaniée qu'en fait l'artiste. Le souvenir, en vérité, sauve les enfants. On retrouve les mêmes marques piquées par l'humidité et le temps sur ce portrait mais, ici, elles semblent moins avoir le rôle d'indicateurs de souvenir et de perte que celui d'une sorte de liquide amniotique qui ouvre la voie à un Moi nouveau appelé à naître dans le regard de l'esprit.

Soudain, en un bond esthétique magistral, ce nouvel enfant nous regarde fixement du haut d'une toile de 200 x 160 cm, *Autoportrait avec Jouet* (fig. 13).

Exécutée au cours de l'été 2007, cette toile représente une synthèse incontestable des talents extraordinaires de l'artiste dans le domaine de la peinture traditionnelle orientale et occidentale. Elle réunit les différentes couches de ses préoccupations socio-politiques et le chemin personnel que Li Tianbing a mis tant de temps à parcourir en quête de son identité.

La taille plus grande que nature de l'enfant, pieds écartés, remplit le centre de la toile comme un petit dieu qui surnage dans une sorte de galaxie lointaine de rêve. De minuscules jouets fantasmagoriques, du vert de l'aube, entourent la partie inférieure de son corps comme une galaxie de planètes fantaisistes : entre autres, un ours en peluche, un cheval, un hélicoptère. Cet autoportrait est rendu dans une large mesure dans la même palette monochrome que les autres mais il donne une impression moins photographique, plus expressive et picturale. Une lueur lumineuse qui semble provenir de l'enfant lui-même et s'étend sur les autres éléments picturaux dans un ton rose pâle, d'aube phosphorescente, s'ajoute à l'atmosphère onirique du tableau. Deux de ces formes ovoïdes d'un rose phosphorescent, comme des anneaux de fumée éthérée, bordent les poches de la veste de l'enfant mais fonctionnent aussi comme des formes abstraites autonomes qui flottent indépendamment sur une planète distincte. La même lueur douce et rose entoure la casquette du garçonnet, marque les manches de sa veste et illumine sa peau d'un éclat intérieur.

Plus frappant encore, l'enfant-dieu fait fonctionner le levier d'un appareil en forme de tube qui libère ce qui a l'air d'être une matière duveteuse, d'un rose de petit matin, qui semble donner naissance à un nouveau jouet. Apparemment, il va bientôt rejoindre les autres jouets qui remplissent l'univers de l'enfant. "Les jouets que je peins sont ceux d'aujourd'hui qui ont des couleurs fraîches" a dit Li Tianbing; c'est en quelque sorte "un moyen de revivre mon enfance en imagination."

Mais cette image fascinante d'un enfant-dieu qui, avec nonchalance, fait sortir des produits d'un tube qu'il tient dans les mains – les fabriquant dans un flux que l'on pourrait croire inépuisable – dans le seul but de satisfaire un désir infantile, a quelque chose de troublant. Cela donne l'impression effrayante d'un univers qui regorgera un jour de pas grand chose d'autre, l'impression de l'individu perdu dans un océan d'objets qu'il aura lui-même créés. Là encore, l'artiste cache ses critiques à la vue de tous. Ce que l'enfant fabrique à la main offre une analogie éloquente avec notre monde d'adultes et avec la capacité de la technologie moderne de produire une cascade infinie de "choses" – de jouets pour adultes – et le flux inépuisable d'informations qui y est associé. "La technologie nous submerge de tant d'informations visuelles", fait remarquer un Li Tianbing inquiet. "Je crois que tout va beaucoup plus vite qu'autrefois et cette rapidité accrue s'applique aussi à nos identités qui se modifient également à ce rythme accéléré".

Ce sentiment que l'homme moderne est absorbé par le "bruit blanc", le flot régulier de nouveaux produits, de nouvelles informations, de nouvelles conditions, trouve son expression de génie dans le recyclage contemporain que réalise Li Tianbing d'une forme traditionnelle de l'art chinois : la calligraphie.

Il est presque impossible de déchiffrer sa technique sur une reproduction photographique. Ce qui, dans un premier temps, semble être le reflet de la lumière sur les joues du garçon ou un trait lumineux sur la bande de son bonnet de laine ou encore un groupe de plis blancs sur le coude gauche de sa veste ou bien des ombres profondes sur son épaule gauche sont, en réalité, des caractères et des phrases calligraphiés en chinois avec une délicatesse exquise (fig.14, *Détail*). On retrouve aussi de tels épisodes calligraphiques dans d'autres images du *The Children's Project* et, en particulier, dans l'image du garçon au livre rouge (*Autoportrait rouge avec Livre*). Ce qui semble être des ombres au dessous de son cou et entre les pointes du col de l'uniforme sont des groupes de caractères calligraphiés, déguisés de façon magistrale. Les gribouillis qui se font passer pour des marques d'un blanc délavé à travers le devant du livre de l'enfant (fig.15, *Détail*) ne sont pas moins trompeurs. Ces phrases et ces mots griffonnés sont cueillis au hasard par l'artiste dans un article de journal qui a retenu son attention et il les utilise "pour donner l'impression du bombardement du monde des médias," explique-t-il. "C'est pour cela que je les écris en chinois et que j'expose mon travail en Occident. ... Le sens du texte n'a aucune importance pour la compréhension des peintures".

Enfin, oui et non ! Les mots ne sont pas choisis pour leurs connotations littérales ou pour élaborer le contenu spécifique du tableau. Mais c'est justement leur "absence de sens" qui est importante, n'est-ce pas? En ce sens, ce sont des annotations au "bruit blanc" de la société post-industrielle. Là encore, le dialogue entre l'Est et l'Ouest reprend dans le recyclage que fait l'artiste de l'art ancien de la calligraphie, en donnant sous le sceau du secret un sens codé à ses tableaux avec une subtilité telle que même un artiste chinois du 13^{ème} siècle pourrait l'apprécier.

Comme beaucoup de ses contemporains artistes chinois aujourd'hui, Li Tianbing connaît les problèmes d'une identité hybride, s'efforçant de concilier les valeurs contradictoires que représente le fait de vivre et de travailler dans des cultures différentes, de trouver un équilibre entre la promesse de la modernisation

et la valeur de la tradition, se demandant si le consumérisme n'est pas aussi débilisant pour l'individualité et la liberté de choix que le collectivisme. Mais, contrairement à certains de ses contemporains tels que Zhang Xiaogang et Yue Minjun par exemple qui ont opté pour les styles froids et empreints d'ironie du modèle pop art d'Andy Warhol et en ont fait des "marques" à la signature lucrative, Li Tianbing trouve son inspiration dans la notion Tao du "wu chang" (sans forme fixe) et dans le style changeant, en constante évolution d'un artiste occidental comme Picasso. "J'ai horreur de la répétition ... c'est comme si on trouvait une formule de réussite et qu'on la répétait tout le temps. Je me suis toujours battu contre cette idée. Pour moi, le style est une façon de voir le monde, le monde qui change et notre vision aussi".

Li Tianbing établit un lien entre le style d'un artiste et la nature du Soi, ce qui pour lui ressemble beaucoup à la respiration. Chaque respiration nous modifie, "en apportant l'extérieur (l'univers) à l'intérieur (vers le plus petit soi), puis, de nouveau, en laissant sortir l'intérieur vers l'extérieur". Nous sommes confrontés à ce processus de respiration dans les visages changeants et les stratégies esthétiques du *The Children's Project*. C'est une lente inspiration et expiration du souvenir; chacune ré-émettant le Soi sous une forme nouvelle. Espérons que Li Tianbing retiendra son souffle pendant un moment encore pour explorer ce terrain pictural si riche de concepts qu'il a ouvert tout grand avec *Autoportrait avec Jouet* et découvrir peut-être la sagesse de la remarque de T.S. Eliot :

*Nous ne cesserons pas notre exploration
Et le terme de notre quête
Sera d'arriver là où nous étions partis
Et de savoir le lieu pour la première fois.*⁶

Randy Rosen

Renvois :

1. Michael Sullivan, *The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry, and Calligraphy* (New York: George Braziller, 1999), Edition révisée, p. 37
2. Des renseignements concernant le rouleau de Qian Xuan *Returning Home* ont été donnés dans le catalogue de l'exposition *Journeys: Mapping The Earth and Mind in Chinese Art* du Metropolitan Museum of Art, New York, 10 février – 26 août 2007
3. Citation tirée du profil de l'artiste, Galerie Kashya Hildebrand
4. Entretien avec Deborah Zafman, Paris, février 2006.
5. Sauf indication contraire, toutes les citations des commentaires de l'artiste sont tirées de ses réponses aux questions de l'auteur envoyées par courriel le 26 mai 2007.
6. Cette citation et le titre de l'essai sont tirés de *Little Gidding*, le dernier des Quatre quartets de T.S. Eliot, *Four Quartets*, publié en 1942.

TIANBING LI: UN DIALOGUE AVEC LES FANTÔMES

Parcours

Décider du caractère d'une image semble nous dire Li Tianbing est l'affaire d'une négociation sans cesse réinventée entre des êtres de parole bâtissant ensemble un monde de signes en partage. Partage de l'acceptation ou du refus, du goût ou du dégoût, des figures en devenir où le rôle et les identités de chacun sont toujours redistribués. C'est à partir de cette ambiguïté de l'image où se jouent les figures de l'amour et de la haine, de la reconnaissance sociale autant que de l'ostracisme que se construit une économie du visible d'un caractère bien particulier en ce qu'elle nous concerne tous sans jamais nommément désigner ses propriétaires. Tianbing Li interroge ainsi les regards dans une perspective qui échappe à l'enjeu, trop souvent dramatique, entre le pouvoir et la liberté. Nous n'avons là ni des idoles, ni des icônes mais des images ayant fait le deuil de corps pour faire vivre un désir qui cherche encore à s'exprimer par des mots. Cette négociation des regards est aussi une interprétation de l'histoire. Celle, tout d'abord, de l'artiste qui s'inscrit dans une continuité culturelle chinoise remarquable. Nous ne parlons pas ici d'un style mais d'un mode de vie et l'art du pinceau est l'instrument d'une pratique menée à des fins utiles: la stratégie. Choisir l'expatriation, vivre en France, à Paris, et avoir eu des expositions en Europe et à New York, quand on a trente ans, c'est un très bon signe. Paris, depuis un siècle, est le lieu de référence mythique incontournable des artistes Chinois.

Les plus renommés y ont séjourné : Lin Fengmian, Liu Haisu, Xu Beihong... D'autres sont devenus citoyens Français : Huang Yongping, Chuh Teh Chun, Zao Wu Ki. Tianbing Li, à son tour, ne pouvait ignorer la capitale française qui, pour des raisons historiques qu'il est inutile de rappeler ici, est étroitement liée au destin de deux autres mégapoles dans le monde : Shanghai et New York. Et si la traversée de Li Tianbing Li, ce 'passeur culturel', nous invitait à un complet renversement de perception sur nous autres et nos rapports à ces mondes ?

Portraits

La question vaut d'être posée car Tianbing Li y répond, peut-être, dans l'intimité de son œuvre en abordant, non sans audace, un genre pictural bien particulier : le portrait. Cet art qui offre à la vue un objet qui pourtant n'est pas là, inscrit l'absence du représenté dans la présence de ce qui le figure.

La tradition chinoise est riche d'exemples commémorant par le portrait les vertus des serviteurs de l'Etat. Ainsi, à l'époque des Han, sous le règne de l'Empereur Ming Di, les portraits de vingt huit ministres et généraux méritants furent exécutés au pavillon Yun. Sous le règne de l'Empereur Ling Di, les portraits des disciples de Confucius furent peints pour l'Académie Hongdumen. L'art du portrait, en Chine, ne put sans doute jamais trouver son véritable lieu d'épanouissement que dans le cadre très étroit d'une formulation politique dont le seul et unique plan de déchiffrement dépend du bon usage des caractères. L'exercice est donc empreint d'une forte connotation morale. Il ne s'agit pas d'établir avec le spectateur une connivence qui rejoint le visage des origines.

La peinture chinoise aura cantonné l'art du portrait aux activités des historiographes ou autres fonctionnaires de la Cour et privilégié l'art du paysage au contraire des grands maîtres Européens comme Léonard, Raphaël, Mantegna ou Courbet qui auront eu à cœur d'exprimer à travers leurs œuvres une intimité qui est, avant tout, celle du sujet historique. On comprend d'autant mieux la répugnance des maîtres Chinois à s'attarder dans la définition du « réel ». Écoutons à ce sujet le sage Han Feizi (280, 233 av. JC) : « *un hôte du roi de Qi était peintre. Celui-ci lui demanda : « Qu'est-ce qui est le plus difficile à peindre ? » « Les chiens et les chevaux sont les plus difficiles à peindre » répondit-il. « Et qu'est-ce qui est le plus facile ? » « Les esprits et les démons sont les plus faciles car les chiens et les chevaux sont connus des hommes. Nous les avons sous les yeux du matin au soir. On ne peut pas les rendre conformes (lei), c'est pourquoi ils sont difficiles. Alors que les esprits et démons n'ont pas de forme. Nous ne les avons pas sous les yeux. Ainsi, ils sont faciles à représenter »*!

Remarquable est cette histoire car elle s'inscrit dans une pensée où la forme prime moins que l'intentionnalité ; amorce d'une énergie en constante mutation. C'est par ce long détour, que nous souhaitons aborder la peinture que réalise Tianbing Li. Ses portraits sont la synthèse d'une réflexion entre les traditions européenne et chinoise. Les portraits noirs et blancs qui nous sont donnés à voir correspondent à une alternance communicative comparable à ce que nous venons de dire plus haut. Nostalgie ou fadeur d'une expression étrangère à l'emprise d'un jugement ? Portraits de personnalités connues (Andy Warhol, Michael

Jackson...) ou d'obscurs anonymes : principe de mutations, hasard et nécessité à la fois considérant une commune humanité traitée sous le mode d'une latente égalité et qui trouvera, peut-être un jour, sa place en une galerie d'illustres. L'image est parfois brouillée par le bombardement de pixels ou le travail du pinceau agissant à rebours comme le va-et-vient d'un couteau détruisant nos repères visuels, des identités que nul ne pourra aborder dans leur intériorité. Cette entreprise de brouillage ou de déconstruction construite, nous confie l'artiste, se développe au matin, en une jouissance, un déploiement d'énergie, sans cesse renouvelé et qui s'apparente, selon Tianbing Li, à une confession dans un journal intime.

Visages

Mais il est autre chose auquel on songe en observant cette quarantaine de portraits d'enfants accompagnant les grands formats d'adultes : la grande famille et l'art des relations entre ses membres. Les voyageurs comme les familiers de la Chine découvrent tous, à un moment ou à un autre, l'importance de l'art des relations, ces codes de conduite spécifiques appelés *guanxi*. Comme le rappelle si pertinemment Stéphanie Balme, « *les réformes de Deng Xiaoping, résumées par son slogan « Enrichissez vous ! » ont conduit les Chinois en quête de prospérité et désireux de s'affranchir du pouvoir de et par les guanxi. Aussi présentes soient-elles dans la vie quotidienne, ces habitudes ne laissent pas d'interpeller puisque, sous une forme dévoyée, elles provoquent un glissement des codes éthiques anciens vers des pratiques de corruption généralisées. Inscrites dans la tradition, comment se développent-elles dans un contexte de modernisation aussi intense ? A quelles formes de pouvoir donnent-elles lieu parmi des élites nourries de rhétorique égalitaire ?* »². Ces questions surgissent à la vue des portraits peints par Tianbing Li qui, si l'on s'approche de près, a estampillé en relief des signes de grandes marques sur le visage de certains enfants tandis que d'autres arborent une expression parfois étonnée. Les couleurs de ces portraits alternent entre le mauve et le jaune, la tristesse et le plaisir. Tianbing Li s'y est représenté aux côtés de ce frère imaginaire qu'il n'eut jamais.

La filiation semble-t-il nous dire ne rattache plus les individus à un patrimoine clanique mais à la grande famille des humains telle qu'elle se construit sous nos yeux avec ses compromissions nouvelles dans leurs rapports aux multinationales ou au capitalisme d'Etat. La contemporanéité de ces images conjugue trois temporalités : celle du peintre, Tianbing Li, qui est aussi la nôtre ; celle de ses enfants et de leurs parents ; la masse anonyme, enfin, constituée de leurs prédécesseurs dont nous connaissons les modes de vie ou les représentations idéalisées des codes de conduite qui ont nourri l'imaginaire de générations entières de familles en Chine. ... Les représentations d'enfants dans l'iconographie traditionnelle chinoise abondent. Le thème de l'enfance véhicule les vertus de la *spontanéité (ziran)* et de la disponibilité. Tous ont vu, en Chine, cette représentation d'un homme d'âge mûr, Lao Laizi, habillé en enfant qui joue devant ses très vieux parents pour les convaincre qu'ils étaient toujours jeunes !

Expression excessive de la piété filiale qui s'exercera, semble nous dire Tianbing Li, non pas sur le mode d'un retour à une tradition confucéenne immanente mais selon des perspectives inattendues qui iront, peut-être, dans le sens d'une descendance adoptive ou de recomposition familiale. Dans l'espace de ces tableaux, nous voyons un enfant Khmer, un petit lama Tibétain... Qui n'a pas connu dans le monde, ou au sein de sa propre famille, des enfants adoptés, des familles recomposées ? Et Tianbing Li qui sait aussi la puissance de ces images, dérobe à notre regard le désir d'une paternité que nous ne saurions identifier et / ou revendiquer. La Chine actuelle, c'est aussi le drame de trente millions 'd' *enfants noirs*' (*hei haizi*), enfants non déclarés nés de parents « *coupables* » d'avoir dépassé les quotas du planning familial imposant la directive d'un enfant unique³. Que deviendront ces enfants privés de leurs droits, de leur existence juridique ? La Chine qui est aussi le laboratoire le plus esclavagiste du XXI^e siècle⁷ en fera des proies faciles. On ne peut ignorer ces problèmes ni la dimension sociale de l'œuvre peinte par Tianbing Li qui fut, par ailleurs, le premier artiste Chinois à aborder la mémoire de la Révolution culturelle dans son rapport au Cambodge et à l'ethnocide Khmer Rouge⁴.

Mémoires

Le visage, motif de tous les portraits, a pris un caractère inflationniste à travers les mass-média de la « *société faciale* »⁵ et pour cette raison même son prix a diminué. La Chine n'a pas échappé à ce phénomène en substituant au masque la réhabilitation d'un visage qui n'était plus seulement celui d'une idole canonique. La réforme initiée par Deng Xiaoping s'est accompagnée d'une lente agonie du culte de Mao Zedong dont le souvenir demeure définitivement ancré dans les mémoires de Chine. Déni psychanalytique ou simple aveu, Tianbing Li soutient cependant que « *Deng Xiaoping le concerne davantage (que Mao)* »⁶. Tianbing Li

garde notamment de son expérience d'un voyage à Shenzhen, effectué à l'âge de huit ans, le sentiment d'avoir assisté à une révolution d'une toute autre ampleur que celle de ses parents. La ville de plusieurs millions d'habitants qu'il voyait, encore jeune enfant, se construire sous ses yeux était le nouveau visage de la Chine que Deng Xiaoping entendait façonner. Donner à son projet toute sa vigueur revenait à creuser dans le sol mental de la Chine une *schize* si profonde qu'elle devait jusqu'à transformer le modèle familial traditionnel et briser par là-même les solidarités ancestrales. Nul ne peut comprendre l'oeuvre de Tianbing Li s'il ne se réfère à ce passé encore brûlant.

Dans l'espace de ses toiles récentes, se voient deux enfants. Le portrait de l'artiste et son double, ce frère « *inventé* », désiré sans doute, vus à travers différentes situations : voyage à Tiananmen, visite du temple de Shaolin, en saltimbanques des rues... Au prime abord, la démarche de Tianbing Li pourrait évoquer celle des simulationnistes issus de la post-modernité. Nombre d'artistes Chinois tels que Luming Li et Sheng Qi évoquent ces formes d'art hybrides qui ont gommé les anciens clivages entre art savant et culture populaire. Dans cette optique, la notion d'authenticité se vide de sens. Rien de moins attendu pour un artiste de culture chinoise dont la visée est toute autre.

Culture

D'une part, Tianbing Li, ne s'inspire pas d'un seul document mais d'un très grand nombre de photographies et d'images qu'il recompose en suivant le procédé du montage. D'autre part, Tianbing Li cultive de très vastes connaissances littéraires. C'est un homme aimant la conversation qui n'est possible qu'en bonne compagnie c'est-à-dire, en présence d'un interlocuteur de qualité et avec lequel un accord est possible à la fois sur le vivre, le mourir, les femmes et le monde en devenir. Réel ou fictif, cet interlocuteur peut, à l'image de « *ce frère inventé* » du tableau, le faire vibrer à l'écoute d'un vers composé par un poète des Tang ou lui permettre de communier avec cet autre monde et dont il nous faut désormais parler. Cet autre monde est celui des fantômes. Il serait vain de chercher à définir une doctrine sous-jacente à l'oeuvre d'un artiste aussi jeune. Il n'en est pas moins certain que son goût de l'autre monde est à la mesure des déceptions que lui a réservé celui qu'il a, dans le passé, affronté. Tianbing Li n'eut pas une enfance malheureuse. Mais nous pouvons deviner qu'alors que la Révolution culturelle se terminait et avec elle, son cortège de souffrances et de meurtres inouïs, l'entourage du jeune Tianbing vivait dans la crainte du quotidien, l'impossibilité de se projeter en un futur lointain, le strict minimum en vivres, en vêtements, des mots imprononçables sous peine de délation, de rares fantaisies, des jouets quasi-inexistants. Dans ce morne univers, seul l'achat d'un livre d'images offert jadis par sa mère permit à l'enfant Tianbing d'entrevoir une lueur d'espoir.

Regardons de plus près ces toiles où l'enfant roi, telles ces peintures d'un Goya ou les *Ménines* de Vélasquez, joue avec des jouets. Polysémique, le tableau montre ce qu'il cache. Toute l'oeuvre de Tianbing Li tourne autour de cette question centrale, qui n'est pas une nostalgie du passé, mais une demande adressée au passé au nom d'un présent qui, saturé des bienfaits de la science et de la technique, n'en est pas moins privé de cette nourriture de l'âme et de ce bonheur du corps : la compréhension symbolique, éprouvée par une longue et toujours vivace tradition, réactualisée de génération en génération, malgré ou peut-être à cause de la répression idéologique, à l'intérieur d'une communauté qui se comprend. Quelle est cette communauté ? Celle des artistes mais d'abord et avant tout, celle des lettrés qui ont, avec Tianbing Li, en partage, une culture livresque et visuelle qui dépassent, et de très loin, l'horizon de la Chine. Bien sûr, Tianbing Li connaît ses classiques et ne cache pas sa passion de l'étrange qui réclame, en permanence, de l'inédit. D'où son intérêt pour la littérature d'un Pu Songling⁷ riche en histoires de fantômes. Depuis la fin du XVIII^e siècle, théâtre, genres populaires, cinéma n'ont cessé d'y puiser. Au-delà de cette référence qui me paraît d'autant plus pertinente que Pu Songling était un écrivain ne dédaignant pas de recourir à ses propres souvenirs d'enfance, il existe, cela me semble, pour Tianbing Li une nostalgie de l'enfance en tant que période d'apprentissage et d'éveil au merveilleux.

D'où le thème du voyage de ces deux enfants peints pour la dernière série de tableaux qui évoque irrésistiblement l'image des « *ermites et des hommes éminents* » (en chinois : « *yishi gaoren* ») ou la vie hors normes de jeunes innocents affranchis des contraintes vis-à-vis du pouvoir. Cet idéal de vie errante est exalté dans un traité d'esthétique classique, le *Bifa Ji* (*Notes sur la manière d'utiliser le pinceau*), de Jing Hao (première moitié du X^e siècle) qui nous rapporte le dialogue entre un jeune peintre et un vieillard mystérieux qu'il rencontre dans la montagne et qui l'initie aux secrets de la peinture. Ce vieillard évoque *Lao Zi* dont le nom peut être traduit de deux manières : le « *vieux maître* » ou le « *vieil enfant* ». Les deux enfants que représente Tianbing Li posent souvent dans un paysage de neige. Image de pureté qui nous renvoie à la qualité humaine du futur lettré mais aussi au poème *Neige* du si controversé Mao Zedong et dont la publication, en 1945, fut le prélude à une nouvelle guerre civile et fratricide entre les communistes et les nationalistes. La « *neige* » et le « *sang* » (« *xue* ») sont, en

langue chinoise, de quasi homonymes au même titre que le « froid » et l' « effroi » en français. Il ne faut pas sous estimer la signification politique de ces œuvres qui s'offrent à plusieurs degrés de lecture. La plus riche, la plus profonde est celle qui nous lie aux légendes chinoises et dont Tianbing Li est entièrement pénétré. Les deux enfants de ces tableaux nous font notamment penser à l'histoire populaire du dieu de la littérature, le dénommé Zhong Kui qui est parfois appelé le dieu des fleurs (« hua shen ») et certaines peintures le montrent au milieu des fleurs de l'hiver; chrysanthèmes, cerisiers en fleurs car jadis il était associé au nouvel an, donc à l'hiver ; et sa représentation dans un paysage hivernal est plus en harmonie avec sa fin tragique qui, dans l'imaginaire, du peintre peut être associée à celle de ce « frère inventé » qui ne parvint jamais à voir la lumière du jour. Il est fréquent, par ailleurs, qu'un enfant, en Chine - mais surtout aujourd'hui à Taïwan - soit donné comme fils ou fille adoptive à une divinité, sans le moins du monde changer sa relation avec ses parents naturels. Le portrait de ces deux enfants peut également nous rappeler l'histoire, célèbre en Chine, des dieux des portes.

Signification

D'après *Le Livre des rites*, les dieux des Portes figuraient parmi les cinq dieux de l'antiquité à qui l'on faisait des offrandes à côté des dieux des maisons, du puits, du foyer et de la terre. Ils s'appelaient Shentu et Yulü. Ils auraient été deux frères envoyés par l'Empereur Jaune pour contrôler le monde des esprits. Ils exerçaient leur charge sur la montagne de la Cité du Pêcher dans la Mer de l'Est. Y poussait un pêcher gigantesque dont les branches formaient une fourche large de trois mille lieues. Shentu et Yulü y gardaient la porte des esprits et fantômes (« *gui men* ») : ils examinaient ceux-ci à l'aube quand ils rentraient de leurs pérégrinations sur terre, attachaient au pêcher avec des cordes en roseau ceux qui avaient causé des méfaits aux humains et les donnaient à dévorer à un tigre. C'est pourquoi on plaçait aux portes des maisons et des tombes des statues de Shentu et Yulü sculptées dans du bois de pêcher. Puis, dans les milieux populaires, on se contenta de gravures représentant ces gardiens, imprimées à partir de planches de bois de pêcher gravées, ou même simplement de deux papiers de charme rappelant la puissance terrifiante de ces gardiens, ce qui pourrait être l'origine des sentences parallèles qui décorent encore l'entrée des maisons traditionnelles⁸.

Qu'est-ce à dire ? Les tableaux où figurent ces deux enfants sont des objets de mémoire et de prophylaxie. Nul n'entrera dans l'intimité du souvenir; de la pensée du peintre, semble-t-on nous dire s'il n'est initié à la symbolique de ce sanctuaire que le peintre fait parfois protéger par la représentation d'un coq qu'il fait porter à l'un de ces enfants. Sanctuaire menacé ainsi que nous le signifie, en bas de certaines toiles, la présence d'un dinosaure de couleur rouge qui évoque *gui che*, cet oiseau monstrueux et à neuf têtes, craint dans le sud de la Chine d'où Tianbing Li est précisément originaire. La complexité de cette œuvre n'est plus à souligner. Elle est multi-référentielle. C'est à travers elle que s'instaure le commerce des regards. Ambivalence partagée tant par Tianbing Li que le spectateur d'une œuvre qui aspirent à rejoindre ces enfants fantômes: « *gui* », en langue chinoise, n'est-il pas un homonyme d'un mot signifiant « retourner à la maison », pour désigner, en particulier, les esprits des mal-morts venus perturber la communauté des vivants ? Ces morts très spéciaux, dans l'imperfection plus que dans la sainteté se rebellent en apparence contre la volonté d'oubli. Tenter de comprendre historiquement l'imaginaire social d'un peintre auquel nous devons lier ici la notion du « croire », dans la matérialité même de l'image qui nous est donnée à voir, tel peut être aussi l'enjeu, pour l'historien, de cette analyse afin de mieux comprendre la relation que nous avons au pouvoir de cette apparition onirique et obsédante sur laquelle est fondée le principe et l'œuvre de ce grand artiste, Tianbing Li⁹.

Mélancolie

Mais c'est un croire silencieux auquel nous invite cette peinture dont les origines sont opaques, immatérielles et abstraites. Souvenirs confus de l'enfance, d'une histoire où se mêlent les peurs et les joies ; communication qui récuse les mots et nous enjoint à une distance respectueuse. Contre l'engagement parfois verbeux de ses contemporains, Tianbing Li affirme avec superbe : « *je n'ai rien à prouver* »¹⁰. On ne se bat pas contre le mal avec des mots, toujours susceptibles d'embrouiller les consciences, de dévier les forces vers l'inessentiel ; aux lendemains bruyants promis par la doctrine il faut préférer les matins calmes et tristes, mais réalistes et humains¹¹. Mélancolie ? Etymologiquement *bile noire*, la mélancolie a plusieurs manières d'entrer en esthétique. On songe à la gravure de Dürer ou celles réalisées par Lucas Cranach. Mais l'image de la mélancolie est alors celle d'une femme et plus rarement celle d'un homme. Le mélancolique se dépense en visions extraordinaires, extravagantes. Walter Benjamin avec sa théorie du choc – « *la poésie lyrique pourrait se fonder sur une expérience où le choc est devenu la norme* » - n'est pas loin de penser, comme Aristote, que le mélancolique réagit violemment aux événements qui le choquent, les transforme en expérience vécue et leur donne une forme.

Archéologie

Repensons au sujet de Tianbing Li et de sa peinture à Walter Benjamin, lorsqu'il énonce que les « véritables souvenirs ne doivent pas tant rendre compte du passé que décrire précisément le lieu (actuel, présent, anachronique) où le chercheur en prit possession ». Repensons à la notion benjaminienne, si particulière, si intempestive, de l'« origine-tourbillon », et, une fois de plus, à l'image dialectique¹². Toute la démarche de Tianbing Li procède de cette opération consistant à travailler sur un avant de l'histoire (la sienne propre mais aussi celle, affreuse qui broie les hommes), une enfance des images et de leur questionnement présent ; une dialectique silencieuse qui ne doit son existence qu'à la violence et au « travail prodigieux du négatif » (Hegel). Rien ne nous interdit de penser que cette dialectique emprunte le chemin que lui assigne la toile, dans ses épaisseurs de matière, ses boursouflures que le peintre travaille avec soin. Tout comme ces « trouées » (« kong ») sur la surface du tableau, véritables catalyseurs de cet échange imaginaire dont le peintre anime la circulation tourbillonnante. La trouée répugne mais elle incite au toucher. Avec le fait de pouvoir toucher s'inscrit en effet un territoire soustrait à la volonté d'emprise : l'enfant découvre le monde en l'explorant, mais également en se heurtant à la résistance de ce qui ne peut et ne doit être touché. « Trouée » qui est synonyme de cicatrice et, la littérature chinoise, quelques années seulement après la mort de Mao, orienta ses recherches dans le sens d'une anamnèse par l'écriture. « Trouée » qui interroge les relations anthropologiques cruciales que les images entretiennent avec le corps et la chair¹³. Car la Chine comme l'Europe, l'une dans son rapport au paganisme, l'autre relativement au christianisme, ont pour chacune de leur culture visuelle, cherché à atteindre, voire à transgresser, les limites de l'imitation dans un cas, de l'harmonisation dans l'autre, entre nature et culture. La cosmologie actuelle autorise, à présent, des configurations singulières incluant des corps associés, trop longtemps relégués dans une fonction d'entourage¹⁴.

L'époque contemporaine est sensible à ces rapports d'incongruité. Tianbing Li est, à son tour, de ces grands contemporains qui parvient à changer les métaphores en métamorphoses ; les signes en symptômes. Il y a quelques années, écrivant à sa demande l'un des premiers textes de ses catalogues, je m'interrogeais : « D'où viennent ces images, de quel tréfonds, de quelle germination intérieure ? Faut-il tracer un partage entre les images du rêve et de l'art ? Les analogies ne manquent pas de surgir à notre esprit. Cet entrecroisement de figures ou télescopages temporels nous évoque 2046 de Wang Kar Wai mais aussi – par la touche voisine de celle appliquée par Tianbing Li – « Les Architectures imaginaires » de Monsu Desiderio dont les traits ne cessent, à nos yeux, de le rattacher à son grand aîné nordique, Altdorfer, dont les scènes alternent entre la douceur reposante d'une Nativité et le champ hallucinatoire des crêtes de montagnes surlignées de blancheur et de matière solaire... Chinoises, quant à leur statut, sont ces images offertes à notre regard se déplaçant par rapport à un centre qui n'est aucunement immuable mais invisible et changeant en ce qu'il varie par rapport à la relation qui se construit entre le regard du peintre (celui de l'œuvre) et son destinataire dans une relation fluctuante puisque soumise à une respiration incessante. Et cette respiration est celle d'une pensée en mouvement dont nous distinguons les linéaments à travers la vaste organisation de ces toiles que dresse le peintre Tianbing Li »¹⁵.

Double

Cette quête est aussi celle du double. « Ce frère inventé » qui incarne tout à la fois : la partie sombre d'un personnage et son reflet spéculaire, l'antagoniste et le frère, le moi et l'autre, et il permet, par là, de poser la question complexe du rapport entre identité et altérité. Le double, c'est l'ombre, le masque, le spectre, le reflet ; il fait partie de « l'inquiétante étrangeté » ; il renvoie au fil caché du destin qui présiderait à tous nos actes. Le motif du double¹⁶, écrit à ce propos Freud, c'est « la mise en scène de personnages qui, du fait de leur apparence semblable, sont forcément tenus pour identiques ». Double, tels ces auto-portraits de l'artiste Tianbing Li et de son « frère » dont il vit désormais indépendamment de lui. Absent car l'« autre » semble prendre une place grandissante dans l'imaginaire de l'artiste. Certaines toiles de Tianbing Li comportent notamment des écritures horizontales. Pour cet homme de haute culture communiant avec le monde des fantômes, il y a là un trait d'appartenance, relevant de la culture de l'initié.

Enfin, l'œuvre de Tianbing Li ne peut-être *en-visagée*, d'un point de vue théorique, mais aussi par rapport à la controverse qui anime le débat actuel sur l'art contemporain en Chine, sans se référer à cet *autre*, ce double dont l'œuvre et la posture même se trouvent aux antipodes de son art : je veux parler d'un certain courant artistique et à travers lui, tout un contexte de culture qui, en Chine, continue de faire la part belle à un art né des premières avant-gardes. Ce courant que défend Qiu Zhijie, plus âgé que Tianbing Li, promeut une « post-sensualité » (« hou gan xing ») en art¹⁷, lui assignant la forme d'un déterminisme dans le choix des lieux où il se donne à être vu. Le parti pris de Qiu Zhijie est loin d'être anecdotique : si talentueux qu'il puisse être, Qiu Zhijie s'inscrit dans une

période qui, depuis la première moitié des années quatre-vingt, a connu, en Chine un véritable engouement pour les tenants de la post-modernité, réduisant la question de la mémoire à une reconstitution en « carton-pâtes » (l'expression est de Chen Yan)¹⁸. Une autre alternative, croyons nous, s'offre aux intellectuels et aux artistes Chinois : l'honneur de la culture et la redéfinition d'une modernité dont l'acception serait autre que celle donnée par les intellectuels du 4 Mai¹⁹. C'est-à-dire, non plus une pensée de la modernité qui se traduirait en termes révolutionnaires, synonymes de rupture et par là-même de tragédie, mais bien dans une optique réformiste qui concilierait les vertus de la tradition chinoise à celles de l'Occident - y compris celles de l'Inde – pour éviter les dérives nationalistes à la fois politiques et culturelles qui guettent aujourd'hui la Chine et ses élites²⁰. Nous songerions alors à une nouvelle identité de la culture tenant compte d'une dimension narrative et sensuelle de l'art marquée du sceau d'un cosmopolitisme aux couleurs chinoises.

Emmanuel Lincot, spécialiste d'art contemporain chinois

- 1- Yolaine Escande, *L'art en Chine*, Paris, Hermann, 2001, p. 166
- 2- Stéphanie Balme, *Entre soi. L'élite du pouvoir dans la Chine contemporaine*, Paris, Fayard, 2004
- 3- Fin janvier 1980 est lancée une nouvelle étape dans la politique de limitation des naissances, la politique dite de « l'enfant unique ». L'objectif est clair : réduire la croissance naturelle de la population chinoise à 5 % en 1985 et à 0% en l'an 2000. Cette politique est très vivement critiquée depuis l'année 2007 et donne lieu à de très nombreuses manifestations paysannes.
- 4- Cai Chongguo, *Chine : l'envers de la puissance*, Paris, Mango, 2005
- 5- Emmanuel Lincot, *Tianbing Li : Transformation before all Things in: Tianbing Li. Catalogue. Exposition Musée de Gajac, 2005.*
- 6- Entretiens Li Tianbing / Lincot Emmanuel : studio Clignancourt. Mardi 12 juin 2007.
- 7- Pu Songling, *Chroniques de l'étrange*. Comtes traduits du chinois et présentés par André Lévy, Paris, Philippe Picquier, 1996 ; André Lévy, *Dictionnaire de littérature chinoise*, Paris, Puf, 2000, p. 244
- 8- Jacques Pimpaneau, *Chine. Mythes et dieux*, Arles, Philippe Picquier, 1999, p. 38
- 9- Passage inspiré des réflexions extraites du chapitre consacré aux fantômes dans l'art contemporain chinois et à l'artiste de Wuhan, Hei Gui, in : « *Culture, identité et réformes politiques : la peinture en République Populaire de Chine* » - Thèse de doctorat- Paris VII – Emmanuel Lincot – Vol. I, 2003, p. 177 (exemplaire consultable au Asian Art Archives de Hong Kong).
- 10- Entretiens Tianbing Li/ Lincot Emmanuel : studio Clignancourt. Mardi 12 juin 2007.
- 11- François Jullien, *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*, Paris, Seuil, 2006
- 12- Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997
- 13- Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007
- 14- Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005
- 15- Emmanuel Lincot, *Tianbing Li : Transformation before all Things in: Tianbing Li. Catalogue. Exposition Musée de Gajac, 2005, p. 33*
- 16- Michela Marzano, *Double in : Dictionnaire du corps* (dir° Michela Marzano), Paris, Puf, 2007, p. 319
- 17- Waling Boers and Pi Li, *Touching the stones. China art now*, Beijing, 2007, p. 151
- 18- Chen Yan, *L'éveil de la Chine*, Paris, L'Aube, 2002
- 19- Vera Schwarcz, *The May Fourth Movement*, Harvard, UP, 1960
- 20- Anne Cheng (dir°), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Folio, 2007; Mireille Delmas-Marty et Pierre-Etienne Will, *La Chine et la démocratie*, Paris, Fayard, 2007

ENTRETIEN AVEC ULI SIGG

US: *Vous avez été élevé en Chine mais vous avez vécu en Europe pendant de nombreuses années. Votre peinture reste néanmoins incontestablement chinoise. Celui qui vit à l'étranger façonne sa propre culture dans son esprit ; ceci se fait en fonction des différences et nous rappelle explicitement les valeurs qui ont toujours été les nôtres. Ce processus peut alors produire différents souvenirs anecdotiques ou bien il peut donner des jugements de valeur avec toutes leurs nuances, depuis un consentement empreint de nostalgie jusqu'au rejet immédiat de la culture originale. Que pensez-vous de la culture et de la société chinoises d'aujourd'hui et comment se reflètent-elles dans votre peinture?*

TL: *Je suis arrivé à Paris en 1996 et j'y vis depuis lors. De 1997 à 2002, j'ai passé six ans à l'Ecole des Beaux-arts de Paris pour étudier l'art occidental contemporain et la théorie. Pendant toutes ces années, je n'ai jamais rompu mes relations avec la Chine car j'y suis retourné environ deux mois chaque année. L'éloignement géographique et les voyages m'ont permis de voir et de comparer ces deux cultures en prenant une certaine distance et avec clarté. Si l'on se trouve à l'intérieur d'une montagne, il est impossible d'arriver à la voir complètement. Il faut s'en éloigner pour la voir de loin. C'est la même chose pour la culture. J'ai l'impression que plus je reste à l'étranger, mieux je comprends la culture chinoise, le passé de la Chine, ses problèmes sociaux et suis en mesure de les analyser. Il semblerait donc que la séparation puisse même accentuer les origines culturelles de l'individu.*

En France, je continue à me poser des questions sur ma propre identité. Parfois je ressens une certaine confusion du fait de me déplacer entre deux cultures et, pour analyser mes origines, je me sens donc obligé de revenir à mon enfance en Chine. Il y a plusieurs photos en noir et blanc dans mon album de famille qui sont pour moi source d'inspiration et pourtant le passé est maintenant flou. Je me souviens que j'étais toujours seul, que je me sentais isolé – je n'avais ni frère ni sœur en raison de la politique de l'enfant unique qui était en vigueur en Chine depuis la fin des années soixante-dix. Avant 1979 (début de la réforme économique) la situation économique d'une famille chinoise était très médiocre et j'ai été élevé dans un environnement spartiate ou il n'y avait pas de jouets. C'est ce qui a inspiré ma série de travaux les plus récents dans lesquels j'ai inventé et peint un frère fictif et tous les jouets que je n'ai jamais possédés. J'ai créé ce monde imaginaire dans lequel j'ai de nouveau vécu mon enfance. Ma peinture me sert de moyen pour réinventer l'enfance que je n'ai jamais connue.

J'utilise une méthode occidentale d'interprétation pour raconter mon histoire : mon autoportrait n'est qu'un moyen d'expression. Si, dans ma peinture, je choisis une image chinoise plutôt qu'occidentale, c'est parce que ceci me permet de susciter infiniment plus d'émotions personnelles pour raconter mon histoire. Mon récit est aussi une excellente représentation de la société chinoise d'aujourd'hui. La politique de l'enfant unique est toujours appliquée ce qui laisse penser que, de ce fait, la démographie en Chine changera complètement. A travers ma peinture, j'essaie d'analyser les conséquences sociales de cette politique.

Oui, en effet, la réflexion sur la culture chinoise occupe une place importante dans mon oeuvre: dans mes tableaux précédents, la série «Nature Morte», j'ai essayé de donner une nouvelle interprétation de la peinture chinoise classique et de la placer dans le contexte du monde commercial actuel. Dans ma série des «One hundred children» (Beizitou) et dans celle «Me and my Brother», je fais référence à un ancien motif traditionnel chinois, utilisé à maintes reprises dans des eaux-fortes et des gravures, où la représentation de beaucoup d'enfants symbolise la prospérité et la bonne fortune. Les peintures chinoises anciennes m'intéressent énormément et je suis constamment en train de réexaminer des peintures et des images traditionnelles, en analysant en particulier comment elles représentent l'être humain à une époque donnée. En partant de ce style de peinture classique, j'ai commencé à travailler en y intégrant une vision actuelle des problèmes d'aujourd'hui.

US: *C'est justement à propos de la vue «extérieure» que vous avez de cette immense montagne que je voudrais vous interroger : vous vous plaisez à revoir des représentations figuratives de peintures chinoises traditionnelles du passé. Comment décririez-vous cette représentation du personnage par rapport à la tradition picturale occidentale et quelle a été son influence sur votre propre peinture?*

TL: *Tout d'abord, j'espère que le spectateur occidental ne comprend pas ma peinture sur le champ, qu'il ne la comprend pas facilement et sans effort, peut-*

être même qu'il ne la comprend pas tout à fait. Dans l'idéal, une peinture comporte un élément de mystère qui constitue en fait la partie d'une œuvre d'art qui est celle qui m'intéresse le plus. Le spectateur doit pénétrer à l'intérieur du royaume de l'œuvre et c'est à travers ce processus qu'il apprendra à la connaître. *J'apprécie fort cette complexité et ce processus de découverte.* A vrai dire la superposition et le mélange de couches si nombreuses de nos cultures respectives sont extrêmement complexes. C'est justement cette diversité culturelle qui m'intrigue. Ces dernières années, j'ai choisi la peinture à l'huile comme moyen d'expression au lieu de la technique traditionnelle de l'encre sur papier que j'ai utilisée pendant longtemps auparavant. Mais le thème est, cependant, différent de ce que l'on peut trouver dans la peinture chinoise traditionnelle. *C'est simplement pour commencer le mélange et mettre en évidence le contraste des deux cultures.* Je prends souvent des images chinoises anciennes que je ré-interprète; par exemple dans la série «Blue», en utilisant la couleur bleue – symbole du capitalisme pour les Chinois – à la place du noir et du blanc employés dans la peinture chinoise traditionnelle pour les natures mortes ou les paysages. Beaucoup d'autres éléments de cette ré-interprétation ne peuvent être perçus qu'après un examen attentif du tableau, par exemple les fleurs prennent la forme d'organes sexuels ou bien les jouets colorés des enfants sont cachés entre les tiges des fleurs. De même, pour la série récente des enfants, les vieilles photographies en noir et blanc sont remplies de couleurs et, *si l'on observe les détails des tableaux*, on y trouve de nouveau de petits jouets colorés ou des articles de presse actuels inscrits à travers le portrait. Ceci montre comment la culture chinoise se modifie petit à petit sous l'influence du consumérisme occidental, bien souvent d'ailleurs tout à fait imperceptiblement.

US: *Je comprends bien que l'application de couches de ces deux cultures – d'où vous entrez et sortez, à la fois physiquement et mentalement –, leur imposition et leur différentes combinaisons vous passionnent. Excusez mon insistance, mais j'aimerais que vous nous expliquiez plus en détails comment le personnage était représenté dans la peinture traditionnelle chinoise. Ceci nous permettra de mieux saisir la complexité de la peinture en général et de mieux appréhender vos idées personnelles – et votre processus pictural – que ce soit ou non par sa ressemblance avec la peinture traditionnelle.*

TL: Dans la peinture chinoise traditionnelle, je peux sentir l'esprit du taoïsme, la relation entre le vide et le réel, le ying et le yang, le moins et le plus, le petit Soi, nous-mêmes, et le grand Soi, l'univers, et ainsi de suite. Dans le Livre du Changement, il est dit : «Au-dessus de la forme est le Tao, au-dessous de la forme est le vide». Par conséquent, dans un tableau, les personnages sont simplement un élément d'un tout plus grand, un élément qui est beaucoup moins important en tant que tel que l'essence et l'atmosphère de l'œuvre dans son ensemble. L'esprit du Tao se trouve à l'intérieur de chaque coup de pinceau, - même «le noir de l'encre a cinq couleurs» à cause de la subtilité de ses nombreuses nuances. Il est très naturel dans la peinture chinoise traditionnelle d'employer différents tons de gris pour représenter l'univers tout entier. Il y a un autre aspect de la philosophie chinoise qui intervient, celui du concept du «Wu Chang» selon lequel tout est en état de mouvement perpétuel, de mutation et de flux, rien n'est constant. Nous avons deux options : ou bien nous restons immobiles tout en regardant ce mouvement et ce flux, immobiles en nous accrochant à un style spécifique de façon à ce qu'il devienne pour l'artiste un moyen de se protéger contre ce flux continu. Ou bien il nous faut très sincèrement entrer dans ces mutations et ces cycles, rejeter la notion du «Soi», rejeter un style unique et renouveler notre façon de faire pour voir le monde tout le temps. «Il n'est aucun style qui soit le meilleur», – c'est à mon avis un point de vue intéressant à adopter aujourd'hui pour lutter contre un monde artistique fondé sur l'étiquette du style. Dans le bouddhisme, l'obsession du Soi est à rejeter car elle nous empêche de comprendre l'essence du monde. C'est pour cela que, de temps à autre, je change de style ou bien qu'il m'arrive d'utiliser plusieurs styles en même temps. Pour moi, les deux aspects les plus importants de l'art sont le sentiment et l'expérience. Pour le moment, je trouve aussi que, en peinture, la notion de concept est bizarre et dépassée. A mon sens, elle devrait être remplacée par le sentiment et l'expérience. Je n'ai que cinq photos de mon enfance. Même si je commence à peindre en utilisant la même photographie plusieurs fois, comme je l'ai fait dans ma série récente «Me and my Brother», chaque portrait a pourtant l'air tout à fait différent : ceci, parce que le portrait lui-même n'est qu'un prétexte; en fait, je peins mon sentiment réel, l'hypothèse de mon enfance fictive telle que je l'imagine. Puisque je ne peux pas re-crée le passé, la peinture est devenue pour moi une psychothérapie qui me permet d'interpréter mon expérience.

L'emploi du texte est une autre facette de la peinture traditionnelle. Le texte en est un élément très important; en effet, on peut très souvent trouver un poème dans un des coins d'un tableau. Il ne s'agit pas d'un commentaire direct ou d'une interprétation de cette peinture mais plutôt de quelque chose qui la complète ou qui révèle une autre couche pour en faciliter la compréhension. Pour ma part, j'utilise fréquemment le texte. Ce sont tous des textes que j'ai

empruntés aux médias, aux journaux ou que j'ai trouvés sur l'Internet. Bien souvent le texte est incohérent, il n'a rien à voir avec la peinture et semble flotter dans l'air. Des mots sont tracés sur des visages et des vêtements, pour exprimer ce que je pense de l'emploi du texte dans le monde d'aujourd'hui : nous sommes victimes de persécutions médiatiques, nous n'avons pas vraiment le droit de choisir ce que nous voulons lire ou entendre.

US: *Vous venez de dire que, à votre avis, le fait d'avoir un style déterminé limite excessivement un artiste, que «il n'est aucun style qui soit le meilleur» et qu'il y a «différentes manières de peindre». Lors d'entretiens antérieurs, vous aviez dit que vous n'avez pas de plan précis lorsque vous commencez un tableau. Pouvez-vous expliquer pour quelle raison vous faites de l'imprévu votre méthode?*

TL: En peinture, chaque instant est imprévisible. Vous ne savez jamais ce qui va se produire parce que, avec chaque coup de pinceau, tout change et puis, au coup de pinceau suivant, tout change de nouveau. La peinture est en constante évolution. Ce que je peins à chaque instant est déterminé par ce que je viens de peindre. C'est ce processus de changement et de métamorphose que je trouve si passionnant dans la peinture. Lorsque je peins, je ne veux pas définir qui je suis. Je cherche aussi ce que je pourrais devenir. C'est la seule discipline qui vous donne ce genre particulier de plaisir. Je veux que ceux qui voient mes tableaux ressentent la joie et le plaisir que peut me donner le fait de peindre. Il est très important pour moi de transmettre cette joie et ce plaisir

US: *On ne le dirait pas – mais encore une question : pourriez-vous envisager d'utiliser un autre moyen que la peinture pour communiquer ce que vous voulez nous faire percevoir? Par exemple parce que vous n'avez pas de style déterminé, ou parce que vous avez exprimé tout ce que vous vouliez dire par vos tableaux ou encore par simple désir d'expérimenter autre chose? Ou bien avez-vous le sentiment que vous avez encore beaucoup à découvrir en peignant?*

TL: En fait, il m'arrive de travailler parfois avec d'autres moyens. Je fais ces essais, comme je pourrais les appeler, plutôt à des fins d'expériences personnelles, pour me libérer et pour m'amuser mais ils n'ont pas le même degré d'intensité que mon travail de peintre. Je les montre donc rarement. En 2003, j'ai fondé une société appelée LC avec mon associé Yichu Chen, qui est lui aussi un artiste. Sous le nom de la société LC, nous avons fait un gros volume pour présenter ses produits : les espèces futuristes de l'an 2030. Cet ouvrage a l'air très scientifique puisqu'il porte sur 2030 et il montre différentes espèces hybrides nouvellement inventées – le monde qui se transforme en un monde hybride. En même temps, j'ai peint beaucoup des «LC Species» et la série «House-made».

Un autre projet que j'ai conçu consistait à choisir chaque jour une image de la télévision. D'après l'image sélectionnée, Yichu devait aller acheter des produits alimentaires et les cuisiner; je composais ensuite une image pour les nouvelles avec les produits cuisinés; puis nous mangions ces aliments, présentés comme sur cette image, devant la caméra. Ainsi, nous avons recours à une représentation pour faire allusion à la façon dont nous digérons les nouvelles comme nous absorbons chaque jour de la nourriture. Ce travail intéressait beaucoup la chaîne française de télévision CANAL+ et ils en ont fait un programme spécial – intéressant de voir comment une image vient de la télévision et y retourne.

US: *J'aimerais exploiter la riche expérience que vous avez acquise en passant par deux systèmes d'éducation artistique, le système chinois et ensuite l'École des Beaux-Arts de Paris et voir comment ceci a fondamentalement influencé votre peinture. En Occident, nous partons du principe que l'éducation artistique en Chine est trop fortement axée sur les compétences techniques alors que, par comparaison, les écoles d'art occidentales n'en exigent pas assez et insistent davantage sur l'apprentissage de l'art contemporain en tant qu'école de pensée. Est-ce correct? Quels sont, à votre avis, les points forts et les faiblesses de ces deux systèmes? Est-il possible d'en retrouver certains dans vos oeuvres actuelles?*

TL: Avant de faire mes études aux Beaux-Arts de Paris (1997-2003), j'ai pratiqué la peinture traditionnelle chinoise pendant dix ans en Chine. En 1999, lorsque j'étais encore étudiant aux Beaux-Arts, j'ai écrit un livre intitulé «Liberté et Ordre – Ecole des Beaux-Arts de Paris» qui a été publié, en 2000, par la Maison d'édition populaire des Beaux-Arts (Beijing). Cet ouvrage avait pour objectif de raconter mon expérience dans cette école. Même si les choses commencent à changer en Chine, vous avez tout à fait raison de parler des différences qui existent entre les deux systèmes d'éducation. En France, la plupart des écoles d'art

mettent l'accent sur la pensée et l'abstraction. Comme la peinture repose essentiellement sur la technique et la qualité du travail, elle a été négligée. Je pense qu'aujourd'hui nous devrions rejeter toute idée que l'abstraction se situe au-dessus de la qualité du travail, en particulier parce que le potentiel du subconscient en tant qu'élément essentiel de la créativité est intimement lié à cette qualité et à l'artiste. L'art conceptuel est simplement une école dans un monde artistique différent et nous devrions trouver un équilibre entre la pensée et la technique, sans exclure l'un au profit de l'autre. Ce n'est qu'en nous efforçant d'atteindre cet équilibre que nous pouvons véritablement être libres de choisir avec discernement nos moyens d'expression. Une bonne technique contribuera à une bonne exécution. La technique parfaite de Gerard Richter, Bill Viola et Jeff Wall n'a jamais été un obstacle à leur capacité d'abstraction mais elle a rendu leur œuvre plus accessible, attrayante et fascinante. Je sais qu'il faut beaucoup de temps et d'énergie pour acquérir la technique, surtout en peinture. Il serait tellement plus facile d'éviter la pratique nécessaire mais je pense qu'il n'y a pas de raccourci dans l'art contemporain. Il est indispensable de faire progresser en parallèle pensée conceptuelle et technique et, plus important encore, de ne jamais perdre le plaisir «d'accomplir ou de réaliser» une œuvre d'art.

En Chine, l'éducation est fondée sur la technique et la formation, beaucoup moins sur l'enseignement du processus de pensée ou l'aspect conceptuel de l'art. En conséquence, la plupart des œuvres finissent par se ressembler, elles manquent de créativité et de diversité. En Occident, en raison de l'accent mis sur l'abstraction et les idées, ce qui a pour résultat des lacunes au niveau des compétences techniques – que l'on retrouve même dans les multi-médias – les étudiants parlent beaucoup mais réalisent peu d'œuvres. La conséquence en est que, sans formation suffisante, la plupart d'entre eux, après de longues années d'étude aux Beaux-Arts, doivent choisir une autre profession que celle d'artiste. Pour moi, le meilleur modèle d'une école d'art comprend deux parties : la première consiste exclusivement en forums de rencontre, conférences, discussions, toutes informelles et libres comme dans un café où des artistes de l'extérieur sont invités chaque jour pour dialoguer avec les étudiants. Dans la société utilitaire d'aujourd'hui, cette expérience est plus précieuse que jamais. La seconde partie est un centre de formation pour acquérir des compétences techniques, ce qui permettrait à la plupart des diplômés de gagner leur vie en pratiquant leur art.

J'ai eu beaucoup de chance d'étudier pendant six ans à l'École des Beaux-Arts de Paris. Je pense que c'est la seule école d'art en France où la peinture est encore très bien considérée. Elle encourage les étudiants à expérimenter différents moyens et styles. La diversité est le mot clé de cette école. Non seulement j'ai peint dans l'atelier de Vladimir Velickovic, mais je me suis aussi souvent rendu dans ceux de Christian Boltanski, Richard Deacon, Giuseppe Penone et Fabrice Hybert. Ils m'ont donné beaucoup d'idées et ils m'ont encouragé à diversifier mon style. La curiosité intellectuelle tirée de cette expérience m'a énormément aidé dans mes propres études. Ma série «Blue», celles des "House-made", "Portraits of Deformation", "Hair" et les portraits en noir et blanc ont tous germé dans mon esprit pendant mes études aux Beaux-Arts. Je continue à m'inspirer de cette période pour développer encore davantage ces thèmes.

AU NOM DE LA MARQUE

Tianbing Li ne commente pas, ne critique pas et ne dénonce pas. Il offre au spectateur une expérience au sein de son univers pictural visant à mettre l'accent sur une réalité incontournable, à savoir l'avènement des désirs matériels. Point de départ : la Chine. Le pays natal du peintre a franchi avec succès toutes les étapes du pari fou lancé par Deng Xiaoping lors de son arrivée au pouvoir en 1977. Objet de fantasmes, l'empire du Milieu, chaque jour un peu plus puissant, aborde fièrement le siècle de toutes les onquêtes. Son marché potentiellement immense attire les convoitises.

Tout accomplissement est l'oeuvre du désir et c'est par lui que la Chine s'est ouverte à la dimension du possible et de l'imaginaire. Désir d'urbanisation, d'industrialisation, d'accès au statut de première puissance économique mondiale. Et aujourd'hui, semblablement à l'Occident, elle vénère l'incontournable déesse de l'Olympe capitaliste : la Marque. Vêtements, voitures, téléphones portables, machines à laver... Les industries se plient en quatre pour offrir de nouveaux produits à consommer le plus rapidement possible, avant qu'ils ne soient remplacés par d'autres, plus performants, plus beaux, plus tendance. Chanel, Bosch, Olympus, Louis Vuitton, Häagen-Dazs, Adidas, Mercedes-Benz... Autant de noms qui font rêver. Éblouissant par leur prestige et par leur omniprésence, les marques évoquent la promesse d'un niveau de vie agréable. Insidieusement, elles remodelent les identités en exacerbant l'individuation et créent des dépendances nouvelles. Ce phénomène, Tianbing Li le met en exergue par le biais de ses portraits en noir et blanc. Les mutations identitaires, thème récurrent dans son oeuvre, sont ici observées à travers le prisme de la consommation.

Des visages et des corps... S'il est commun de considérer les yeux comme le miroir de l'âme, chez Tianbing Li ce rôle est revêtu par la toile même. Étrangement, les affres intérieures transparaissent à l'extérieur. Aujourd'hui, les Travailleurs migrent vers les villes et leurs banlieues plus ou moins lointaines en quête de travail effaçant peu à peu leurs origines. Hier, ils ont silencieusement contribué au sacre de la consommation. Rouages de la machine économique, ils ont été et seront les victimes de l'utilitarisme. Leur devenir, une fois leurs performances diminuées, importe peu. La preuve de leur existence, c'est-à-dire une image-trace de leur apparence physique, s'assimile alors sous le pinceau de Tianbing Li à un fichier numérique qui s'abîme, se dégrade pour être définitivement supprimé en quelques secondes sans regrets et sans peine. L'industrie recrute de nouveaux éléments et la roue continue de tourner. Au nom de la marque.

Quant aux enfants... Progénitures de cette ère inédite qui leur promet un avenir radieux, ils sont dès le départ programmés à se transformer en consommateurs exemplaires. Joviaux et paradoxalement fanés et flous, leurs visages paraissent suspendus dans le temps. Cette impression est accrue par l'absence de couleurs généralement utilisées pour dépeindre l'enfance. Le noir et blanc ou plutôt les différentes tonalités de gris semblent résulter d'un assèchement de leur essence et d'une maturation du conformisme. De larges tâches de peinture altèrent déjà la surface -le miroir de l'âme- et des sinusoides, des fissures aléatoires y dessinent la géographie d'un désir hystérique de consommer. Sur les fronts et les joues, les fabricants ont déjà apposé leurs sceaux : le nom et le logo de leur marque, parfois un code barre. Chanel, Bosch, Olympus, Louis Vuitton, Häagen-Dazs, Adidas, Mercedes-Benz... Autant de noms qui se lisent à fleur de peau, qui ornent les visages tels des scarifications, des plaies recousues maladroitement. Le sceau, objet et symbole capital qui se retrouve à multiples occasions tout au long de l'histoire des civilisations et des religions, est par définition synonyme de pouvoir. Qui s'en trouve marqué devient la propriété indiscutable et dévouée de celui qui l'applique. Le sceau est fréquemment la manifestation du divin et acquiert logiquement une valeur quasi-magique. La consommation, nouvelle déité toute puissante, a pour estampilles les logos au moyen desquels elle voue les individus à une obéissance totale et sans appel. Élevée au rang de religion, elle édicte les règles aux quelles chacun est prié de se conformer. Bien que les modèles peints par Tianbing Li soient essentiellement chinois, ils dépassent largement le cadre de leur origine géographique et culturelle pour s'adresser à un public cosmopolite. C'est précisément le caractère métissé du travail de l'artiste qui en fait la force et le rend universellement sensible. Son oeuvre suggère en renonçant à l'agressivité. La Chine est un point de départ. Mais les observations de Tianbing Li concernent aussi bien l'Occident, consommateur invétéré et confirmé, que l'Orient, au stade de découverte des joies éphémères de la satisfaction boulimique et immédiate des envies artificiellement générées.

Dans leur version positive, les désirs équivalent à vouloir ce qui est du domaine du possible. Ils se changent alors en une force efficace. Mais l'équilibre étant rarement une qualité de l'homme moderne au sein d'un pays industrialisé quel qu'il soit, de la raison à l'excès il n'y a qu'un pas. L'homme peine à établir avec ses

envies un rapport qui ne soit pas contradictoire. Le désir veut et ne veut pas se voir assouvi. Les marques s'emparent alors habilement, l'organisent et l'attisent constamment en faisant cruellement miroiter à l'individu ce qu'il ne peut et ne pourra jamais obtenir, soit parce que l'objet désiré se trouve au-dessus de ses moyens, soit parce qu'il est incessamment déplacé afin d'instaurer une loi du manque. Le désir se cogne constamment à une distance infranchissable, les yeux s'écarquillent devant la diversité des objets à désirer accrue dans des proportions inouïes.

La marque se métamorphose en une entité jalouse et capricieuse, guettant le moindre frémissement des envies collectives, tendant à tout prix de fidéliser ses sujets, grâce à des astuces et de la poudre aux yeux. Petit monstre féroce, la marque est encouragée par la montée de l'individualisme qui entraîne dans son sillage la vanité. Elle devient source de valorisation, directement lié à l'estime de soi, un baromètre de la réussite personnelle. Elle est un code permettant de situer l'individu sur l'échelle sociale, de reconnaître ses semblables, ceux qui font partie de la même catégorie socioculturelle. La consommation effrénée n'est alors plus uniquement un signe de glotonnerie, un assouvissement de besoins fictifs. Elle est la principale méthode pour se distinguer et démontrer sa supériorité par rapport aux autres, une sorte de philosophie originale, presque une raison de vivre. Le désir est perverti. La frustration va en grandissant. Conséquence logique, la satisfaction à long terme s'avère impossible et seule la souffrance ponctue la quête utopique du bonheur. Nous désirons trop et nous désirons mal.

Natalia Grigorieva

ARTIST STATEMENT

Je me situe entre deux mondes complètement différents: la Chine de mes aïeux et la Chine du présent. Je suis engagé dans un dialogue continu entre l'ancien et le nouveau, l'ancestral et le moderne, entre les réalités de la Chine d'un côté et celles de l'Europe de l'autre côté. J'ai créé cette série de peintures en utilisant la peinture traditionnelle de la Chine comme modèle mais je parle de ce qui se passe en Chine aujourd'hui, où les anciennes traditions sont en train d'être érodées par l'invasion de la société de consommation.

Dans la philosophie orientale, plus spécialement dans le bouddhisme, être préoccupé de son moi est un obstacle que l'on doit transcender pour être en harmonie avec le cosmos, pour être en rythme avec la force vitale cosmique. Dans l'univers, l'instabilité règne — c'est le *wu chang* (sans forme fixe), les choses sont dans un constant état de fluctuation, dans la vie il y a des cycles, des hauts et des bas, et nous ne demeurons jamais à la même place au cours de ces cycles. C'est en comprenant et en acceptant cette instabilité inhérente que nous souffrirons moins. Cette façon de penser a influencé les chinois dans leur vision des choses. Dans ma peinture, je rejette donc la notion d'un moi unique, tout comme je rejette la notion d'un style unique. Le moi est toujours changeant et je change délibérément de styles.

La peinture, par nature, est limitée si on la compare aux innovations technologiques telles que la vidéo, l'imagerie numérique, etc... puisque qu'en appuyant sur un bouton on peut revenir en arrière, effacer sans laisser de trace. On peut aussi tester des possibilités à l'infini, sauvegarder ou stocker sur un disque dur autant d'images qu'on veut tout en continuant à tenter d'autres options. C'est en cela que la peinture peut être vue comme un médium étroit. Pour moi, s'en tenir à un seul style reviendrait à réduire encore la peinture, alors qu'en expérimentant constamment de nouveaux styles, je réalise que, dès que j'en abandonne un, un monde d'autres possibilités stylistiques s'ouvre à moi. Une fois un style ou une technique maîtrisés, je n'en veux plus, je veux avancer et expérimenter de nouveau. En refusant d'être affecté par le moi parce que le moi est constamment changeant. Il est dans un état de mutation perpétuel, il est inutile d'avancer son moi puisque chaque identité est toujours mouvante. Je suis influencé par la Taoïsme et la philosophie orientale. On dit chez nous que lorsqu'on entre dans la rivière, ce n'est jamais plus la même rivière. Celui que je suis aujourd'hui n'est pas la même personne qu'hier ni la même que dans trois ans. Je serai un autre. Nous voulons toujours pourchasser quelque chose de stable et d'immobile mais c'est impossible car tout est en mutation permanente, et les gens qui veulent le droit de saisir quelque chose de figé sont toujours surpris par ma peinture. Nul ne peut peindre de la même façon qu'il le faisait dix ans auparavant. Peindre exige l'exploration des possibilités. Pour un peintre, peindre de la même manière tout le temps est une totale perte de temps et une honte. Je pense que dans le monde d'aujourd'hui nous devrions rejeter cette logique issue du modernisme qui veut que le style reflète le moi de l'artiste, que ce style doit être originale et se différencier des autres.

Nous sommes tellement inondés d'informations par le biais de la technologie. Je crois que tout bouge beaucoup plus rapidement qu'auparavant, et que ce surcroît de vélocité s'applique aussi à nos identités, qui changent au même rythme soutenu. Face au bombardement d'images dans nos vies de tous les jours — internet, cinéma, jeux vidéo, photographie numérique, publicité — face à leur influence visible et invisible, comment serait-il possible de conserver la même vision du monde sans évoluer ? Cela reviendrait à s'enfermer soi-même.

Par le passé, j'aimais bien renvoyer ma peinture à un concept et être capable d'expliquer ce que ma peinture signifiait. Mais avec le temps j'ai commencé à percevoir la notion de "concept" comme bizarre et dépassée. Je crois aujourd'hui que nous devrions remplacer le concept par quelque chose comme l'impression ou l'expérience. Mieux vaut sentir l'art que l'expliquer. Je ne supporte plus de voir des petits textes explicatifs à côté des œuvres dans une exposition de musée. Quand on se tient devant une œuvre d'art (que ce soit une installation, une photographie, une vidéo ou une peinture), le plus important est de sentir, il s'agit d'une nouvelle expérience visuelle qui peut changer notre façon de voir le monde. Voilà quel devrait être le critère pour juger une œuvre d'art contemporaine. L'art a ce pouvoir de construire une atmosphère, d'offrir une expérience nouvelle. Il faut pour cela du talent. Tout le monde peut apprendre à produire de l'art avec un concept, à analyser les significations, on peut même le faire vite, mais tout le monde ne peut pas apprendre à avoir une sensibilité originale, une réceptivité profonde. Il faut aussi du talent pour être capable de plonger au fond d'un tableau, d'aller toujours plus loin. Le concept est comme une île, et la sensibilité l'océan

qui l'entoure. Il est temps aujourd'hui de quitter l'île pour nager dans l'océan de l'expérience. Dans l'élaboration d'une peinture, il s'agit pour moi non pas de définir qui je suis mais de chercher ce que je peux devenir. On ne peut pas analyser ce qu'on va trouver avant d'avoir commencé à chercher. Je n'aime vraiment pas planifier mes peintures. Avec la peinture, chaque moment est imprévisible. Vous ne savez jamais ce qui va se passer parce qu'avec chaque coup de pinceau tout est changé et, l'instant suivant, d'un autre coup de pinceau, tout est changé à nouveau. Quand je peins, je ne sais jamais auparavant ce que cela va être. C'est en développement constant. Ce que je peins est déterminé à chaque instant par ce que j'ai peint juste avant. C'est ce qui rend la peinture si excitante et c'est pourquoi j'ai choisi la voie de la peinture. C'est le seul médium qui vous procure ce genre de plaisir. Je veux que les gens qui voient mes peintures ressentent la joie et le plaisir que la peinture me fait ressentir. Il est important pour moi de transmettre cette joie et ce plaisir.

回到出发地，才初识这个地方

初看，李天兵的儿童肖像系列似乎平平淡淡，而实际上原来并不平淡。进一步审视时，画家会诱使我们作出复杂而又多层次的沉思，思索同一人的一时特性，自我的本质，事实与虚构的说不清道不明的分界线，现实与记忆，经历了的生活以及想象中的生活。然而，一旦开始认知这些层次并解读这些层次可能包含的心理的、社会的和政治的暗示，你就感觉到儿童肖像系列仍旧深深扎根于土壤中。

在我们这个多种文化的全球化世界，有关文化以及个性的问题触动每一个人。现年三十三岁的李天兵生于中国大陆，在巴黎学习生活了十年，对于像他那样的一些人来说，经历了两个国家，生活在两种有时极为矛盾的传统思想冲突的浪尖上，这些问题既不是理论上的也不是局外的存在，而是每次呼吸的组成部分，贯穿其美术作品的内容及其艺术策略。

儿童系列概括重现了艺术家在中国进行文化革命时的冷酷阴影中成长的孩提回忆。通过时间的镜头和对其本国及移民国文化的双焦透视，这些绘画既是对过去的再次评价，也是与过去充满激情的交流。正是在这个多彩的超国界的土壤中，这些绘画展现出其独特性和尖锐性。

我们大家在复述时都会在某种程度上将我们的生活编成故事。然而在这里，那种方法却是探索个性的坚持不懈的画架，以及将我们是谁编成织品的纤巧线条。李天兵如今的大部分时光生活在西方。他曾在巴黎国立高等美术学院学习了六年，现在是一位颇有造诣的画家，以当代西方风格作画。不过，东方人的敏感和中国绘画传统融入其作品中，有时是直截了当的，但大多数却是隐藏在朴实的画面里，既丰富了油画的表面含义，又加深了深层次意义。人们很快就会了解到，正因为有了李天兵，才一直会有这么多层次。

为了在显然的简洁里包含深层次的意义，直接的绘画内容历来是中国美术的艺术策略。许多中国古代学者画家的画卷，因其宁静易懂的风景的美妙及技巧的娴熟受到赞赏，打动了当时的观看者。当时，这些画被看作是政治评论的秘密行为，也是画家个人与当权者的价值观念相疏远的表示。这样的绘画出现在政治压迫之时：“每个书写的文字因谋反的双重含义而受到检查官或宦官的详细审查。在这样的时期，任何形式的抗议都是一种勇敢的行为。”

利用美术作品来表达离经叛道的观念和以这样的方式来抗议时有所见。钱选（1239年-1299年）所作的著名手卷画《回家》就是一例。表面看一片宁和，画卷题诗一首，也叫《回家》。诗作者为1600多年前五世纪的诗人陶潜（365年-427年）。陶潜仅在任上八十天便辞掉官职，赋诗表达宁愿过贫困生活而不愿为腐败官场效力：“人活在世上酩酊醉……”。由于附加了这位古人的著名诗作在自己十三世纪的风景画卷的左边空白处，钱选使一幅精心绘作的风景画变成反抗行动，这立刻获得当时同龄人的理解。

李天兵将来自东西方传统思想的文化转变细致入微地贯穿于其儿童系列肖像中。表面上简单平淡，这些画作却显然充满了隐藏的珍宝，对只要花时间观看并思考超国界的戏剧效果的任何人来说，这既展现在所看见的画面里，也展现在未看见的事物里，仅能用“阅读”或“感受”来探知。

儿童系列于2006年以《百子图》开始创作（图1）。让我们试图理解这个系列所传达的愿望与智慧——画家已持续地创作近两年，我们不可能一蹴而就深入理解他最近的作品。而其早期画作，成为了解他创作动力及后来画作的艺术策略的重要背景。

传统的百子图以一群快乐嬉戏的儿童来象征兴旺幸福。李天兵的《百子图》讲的是完全相同的故事。每张画布上描绘着一个孤独孩童的脸。用黑、灰和白的单色色彩来写实性描绘的图像使人联想到摄影记录不容置疑的真实性。硕大的脸像占据整个画布空间，紧挤着画的四边，仿若被禁锢在画布里，这些脸都陷于孤独幽禁中。这些就是儿童的肖像，但童年的天真已荡然无存了。

与其说是个别，倒不如说是典型，《百子图》肖像是面镜子，通过它艺术家回溯个人的记忆，审视中国从1979年实施的独生子女政策给人们造成的损失。就一丝不苟描绘的孩子面貌特征而言，这些孩子惊人的相似，冷漠，没显露一丝一点内心生活的暗示。他们以冷漠的表情面对世界。有人会想到护照和警察的照片，或者想到心理创伤者及脆弱者的注视目光。一位小姑娘顽皮地伸出舌头，而眼睛却毫无笑意。这些百子图令人回忆起一段困难时期，其间千百万人，包括画家的家庭在内，面临物质和精力的双重匮乏。个人的选择，即使是生育数量这类私人的事，都受到以共同生存的名义的禁止，直到今天。数百万黑孩子生于一个孩子的指标之外，无任何官方法律的身份。

《百子图》画的外观看起来好像霉点斑斑，风雨侵蚀而褪色，像是从长期遗忘在潮湿地窖的盒子里取出的老照片。画家的自我照片或他偶然遇上的那些人的照片，是着手肖像画的要素。然而，其预期的印象有着回忆的时光。这些稚嫩的面孔似乎通过褪色的照片和剥落的纸张，从过去向外凝视。仿佛是画家在这些面孔永久消失前，从记忆的边缘猛然将它们一把抓住了。抓住一个又一个。就是这种孤独的状态，人世间每一个孤独的孩子，李天兵从记忆中发现了他们。他有意用黑白家庭照的证据般的形式来描绘他们，因为许多这样的照片在文化革命（1966年-1976年）因政策问题而被毁掉了，这也是当时打破坚守传统思想和家庭忠诚的一种手段。被看作是一组人并贴在用来展示的栅格里，李天兵的《百子图》激起了人们感受得到的情感投入，就像看见亲人在仔细察看贴满灾难后失踪者照片的公告板时那样。外行人的眼睛在肖像画的重复中看出某些相同。然而对于追求者来说，每幅肖像都有着护身符的特性，有着某种回忆，概括了所追求的人性的特有本质。

画家开始处理“本质”——个性，这个想法直接在稍后的一组《百子图》中进行，其中有几张儿童的脸上被刻上国际跨国公司的商标（图2，局部）和从报纸及互联网节选的文字。这些孩子被以一种隐蔽的方式贴上标签，不是被烙上的，而是被一种潜在上更具破坏性的方式贴上。比如在《联邦快递》中，标签和儿童的脸色如此相近，因而二者融为一体。李天兵告诉我们专制披着许多伪装，甚至有可能很难觉察。这些被烙印的小孩们开创了在形成“我们是谁”中对个人选择限度的检验，或许那正是自我易变的本质。

在我们这个全球化的世界，各地的人们穿着品牌T恤衫，当今年青的一代被看成是I pod 一代。这些被烙印的儿童提出了“我们是谁”这个萦绕心头的忧虑。我们的个性——越来越多地被看作与市场的利润、商标、所买的东西或要买的东西同义。由于世界如此多的地方，包括画家的祖国在内，正在极力争取占有富裕的全球市场的一席之地，改革及社会转变驶入快车道。许多曾经记录下来、代代相传而又根深蒂固的文化价值观和情感之类的传统思想，相继在急速前进中被抛弃。没有表示个人的继续和意义这样的文化标识，李天兵似乎在用这些画发问：还有什么留存下来？《联邦快递》？微软？新款式牛仔裤？“用冷嘲的方式，我在画中表达了今日中国所发生的事，在那里悠久的传统思想被消费社会一点一点地腐蚀掉，而随后便会变成一个湮没在欲望里的社会。”

在接着的《阳朔的儿童Enfants de yangshuo》（图3）组画里，李天兵继续用单一色彩和故意制旧照片的方式，暗示这些肖像画是有意从记忆中挖掘出来的。这些儿童肖像仍然是单个的肖像，不过他们被画在四乘三比例长的画布上，处于不那么受限制的空间里，因而比百子图的其他儿童更显得天真和个性化。细小的双手紧紧抓住衬衫，就像儿童常常用手指触摸心爱的毯子寻找舒服那样。一个男孩以经历磨难顽童似的机灵目光朝外注视。然而，他的易受伤害是显然的，而他的自以为是的得意却是暂时的。

其实，那幅男孩肖像画本身似乎处于分解的边缘。断断续续的粗大色彩条纹闪过肖像画面，瓦解了画面的整体性，就像电视图像不能稳定，像素图形破碎那样。大约创作于同时的被烙印的儿童肖像画暗含着对无所不在的消费主义提出警告，阳朔儿童肖像画警示，当我们在定义自己是谁时，当代传媒同样插了一手。当下传媒失去控制的临时图像在绘画中转化为某种分裂的自我，而自我不断被修改调整以适应最新的潮流，最新的生活方式，和高速变化的新的欲望。

在一次访谈录中，李天兵提到他的日记里的一些个人注解，与鲁迅（1881年-1936年）用白话文所写的第一个故事《狂人日记》中表达的思想有共鸣之处，画家没有说出那种联系的线索是什么。不过，洛杉矶时代报最近的一篇文章描述了中国独生子女的情况，也说到该国大量地下的“黑孩子”的困境。该文引用鲁迅小说最后一行作为结束语：“救救孩子！”在《狂人日记》中，叙述者拜访一位老朋友，他的兄弟最近从精神病中康复过来，患病时他幻想周围的人都是食人生番，不久就会轮到他，不是吃人就是被人吃掉，叙述者得到那位兄弟的日记加以阅读。在日记里，那位苦恼的人决心不再参与食人肉，即使这意味着自己死掉也罢。小说以该男子为尚未吃过人肉的孩子的恳求作为结束语：“救救孩子！”话又说回来，隐藏在单色色调里，运用颜色和画笔这样的形式语言，而不是文字，李天兵的儿童系列画，以自己的方式，似乎发起了类似的探求。因为艺术家是在独生子女政策限制下长大，又在以清一色的毛式服装为标志的沉闷时期及有限的个人选择权的时代里生活过，他将记忆倒卷回去，像制片人那样着手编辑记忆，把新“拍摄的镜头”粘接到适当的位置。在儿童画系列里，越来越多的事实与想象，寻回的记忆与想象的世界，变得可以互为交换，而又难于区分。记忆成为既是自我欺骗又是自我治疗的工具，又是一种使童年循环的办法，这是没有过的，也许，还能在修正的潜在价值中找到新意。

因《Deux Enfemts sur Neige》（2006），李天兵作品中出现了变化。单人画像有了一个玩伴参与（图4）。一个学步幼儿坐在雪堆上，另一个从其背后往外偷看，一幅光秃秃的冬日景象，一些大石块点缀其间。这两个少儿看来几乎像流浪儿，遭人遗弃，在极寒冷荒凉之地自谋生路。记住，在传统中国画中，对自然的描绘往往不是将天地完全照画下来。他们可能是一种莫尔斯电码，是个体艺术家内心世界的表露——希望世界不是现在的样子。一些人将之称为“心灵的风景画”。或许，李天兵这里就画了一幅。画家如此娴熟地描绘悄无声息的粉末雪海流般飘过的东一块西一块石头，将人们的目光深深吸引到油画上，因此人们几乎忽略了雪堆上学步幼儿所穿磨损的粗布上衣。用破碎的布块拼接起来好像缝补了不少次的上衣下部分，从平涂的画面上伸出来，进入观看者的真实空间。这样放大并不显得虚假，而是画家本人的迫切需要，使观众与画家一道回到记忆中，让观众发自内心地了解并感觉其原汁原味。

儿童衣服的灰暗色调恰好与石块冷冰冰的灰色相配，石块几乎一路延伸到油画的顶上边。儿童与石头，都在场。画家以正面画面突出这些肖像。儿童的探问目光是无法回避的。观众值得好好思索一番，而往外注视我们的儿童可能也在思考，前面有什么。刚飘落的雪花像一片纯白的空白书写板，如将来那样，杳无痕迹。不过，雪线之外，画的最上端，一座极有前景而又现代化的现代城市轮廓如海市蜃楼般升起。人们感到即将发生变革。一个小得几乎看不见的玩具——飞机——飞翔在孩子之间的空间间隔。

在《Deux Enfants avec Jouets sur Neige #2》(图5)里,另外两位孩子,现在年纪长了些,穿着更为传统的中式服装(而不是军装),绘画在又一个冬景里。小巧的红色玩具士兵及坦克散布雪地中。所占画面大得多的孩子看着这些玩具。玩具的微小及式样表明,这些玩具是梦中想望之物。“在我的童年里,中国人穷得连孩子的玩具都是极大的奢侈品,”画家说。“我曾有过的唯一玩具就是一支我父亲做的木头枪。”那个仅有的玩具得到后很快就给丢失了,不过,艺术家从修复的记忆里找到了慰藉:“我所画的玩具是带有鲜艳色彩的当今玩具……这些画赋予我某种在想象中再次度过童年的办法……”虽然此画创作比画家的《自画肖像》要早,在画中艺术家给自己创造了一个“兄弟”——站在右边的男孩很象画家本人,表明此画就是其后儿童系列画进一步发展的起源。

生于1974年的李天兵,属于我们这个无绳电话和电脑化时代。在数字空间里构建可供选择的实际,这种思想曾经是科幻小说的素材,现在是电脑键盘一般寻常事。同样,真实可以一再反复溶入背景,是某种后现代主义祈文之类的东西。在此例中,把第二个孩子引进画作中,那个像画家本人的孩子表明更像是活生生的而不是模糊的事实和小说,也不是精明地重写传记。

单色呈现不同的色调(同一性),这取决于其旁边的颜色。同样,人类之间的关系也可以看作是定义我们是谁。有谁没听人说过:跟某某人在一起,我就变成另一个人。添加一个玩伴——一个“别的孩子”到画家创作的构图中,从心理上把孩子从孤独状态中拯救出来,不过这个同伴还象征开放更广阔的世界和改变的可能性。个性的新标志开始出现在儿童画中,而更多空间组合创作加上形象化的解决办法使其画作富有活力。

乐于将记忆与一个“别的孩子”融汇起来,就画家而言,还可能反映了深层次领悟有关在自我感觉上解释“另一个”的能力。许多浪迹这两种文化之间的人,如画家那样,都知道这样的双重存在把特别的要求压在同一人身上。从一个角度来看,李天兵的儿童系列是画家的雄心勃勃创举,利用想象力重访过去,再次评估过去。从另一个角度来看,这些作品代表了不断地努力来融合两种文化,和艺术家对于在两种文化和美学背景下建立一个创造性共同点的探索。一幅早在二零零零年创作的油画《Micky-Soldat》,将这种二元性及其矛盾的主张具体化了。

在《Micky-Soldat》中,单一的肖像独占近五英尺乘二英尺(162厘米乘80厘米)画布中心,肖像从顶部到底部成狭窄的长方形画面。画像的左半边是米老鼠的形象——西方(美国的化身)畅销的传媒文化的代表:大耳,白色的大手套,醒目的红裤子,还有其表情中乐观的永恒微笑。

肖像的右半边画的是一个面无表情的战士,身着毛式棉茄克和解放鞋,他的一只拳头捏得紧紧的,准备战斗。不像画“米老鼠”那一半用亮丽的色彩和平涂法,战士则用调和的黑色、棕色以及传统的中国水墨画的灰色来描绘。这样的颜色用于创作细致入微的绘画,有时淡水彩画具有此类绘画的特点,其运用充分表明甚至在二十多岁时,画家就掌握了如此悠久的绘画技巧。

然而,《Micky-Soldat》不是用颜料,而是用另一种传统的材料——中国漆绘就的。在这幅一分为二的肖像里,战士的单色形式与米老鼠的鲜艳色彩并列在一起,使战士显得有所模糊,令人联想到过去与现在、传统与现代社会之间的冲突。这幅一分为二的肖像站在似网格的白瓷砖地板上。画家用商品包装袋上那种粗大价格条码取代“米老鼠”一边左下角的一块瓷砖,十分醒目。条码的白色长方形使“米老鼠”一边的耀眼的白色部分更加突出,有效地加强这种西方成就象征的赫然存在。然而,西方和东方的这两者象征,每个都以其自己的方式来代表产生使人顺从的感染力。虽然此画先于儿童画系列,差不多早七年,却尝试理顺和调和四分五裂的世界观,二元的艺术传统思想,以及认识到现代社会里造就同一身份的错综复杂,这样的尝试不断地渗透进画家逐渐成熟的作品中。

虽说从《Micky-Soldat》这个例子的意义上来说,并不是真正地“一分为二”的个性,但某种映射手法还是出现在2006年的画作《Deux Enfants en bas》(图7)中。这是儿童画系列中的第一例,画中的少儿这时被画成笑哈哈乐呵呵的。我们目睹了某种真实的亲密关系,天真无邪,还有此前的画中没有过的内心情感层面。画家的绘画创作,特别是儿童的头和手的布局,令人注意到“两个”——那“另一个”的存在。一个用手捂嘴掩笑少儿的脸占油画上半部的首要位置,就在其脸部的下边,是另一个孩子的头,侧向一边,仿若水中影像。那两张脸看起来着实彼此紧挨着,令观看的人同时注意到两张面孔。《百子图》中令人感到幽闭恐怖的空间里的巨大头像传递的是孤独状态的焦虑不安,与《百子图》肖像相对比,这种构图是对一个以上的颂扬。该画下方的那个孩子朝空中举起双手一阵大笑。像那两张脸一样,一只手搁在另一只手上进一步暗示与孤独的强烈对比。这两个小孩的共同点是都有着某种近似释然的快乐。这样的想象力通向令人惊奇的地方。

李天兵直觉地创作,宁愿将有关他的画作的解释留给观众,而杰纳斯两面神的图像也许与这两个仰望的小孩并无关联,然而那却是由该画的双重面引发的直接联想。也许,原来是很有原因的:罗马神杰纳斯被看作是司守护门户和万物始末的神。这个原型极好地隐喻这两个仰视的小孩。该画以画家记录并重新处理记忆的方式预示新开端:更积极,更个性化。

“两个”的概念一再显露出来——在诸如《Deux Enfants avec Souet sur Neige #2》(图9)之类的其他雪景画作中,以及在后来一组关键的《

自画像》中，画家切切实实越过了事实与虚构的界限——通过为自己创造了一个出现在同一幅画里的“兄弟”，以及巧妙地通过绘制不同年龄的自己这样的方法来进行自我复制，一种纯粹的想象行为，也可以被看成对仍在影响中国家庭生活 and 选择的独生子女法令的隐喻性收回

对出现在《Autoportrait avec mon Frere #1》和相似题目的《Autoportrait avec mon Frere #2》（图8和图9）之间的过渡作比较是很具启发性的。在第一幅画中，两兄弟像接受了任务的士兵一样立正站立在齐膝深的雪中，那象征毫无生机的环境中，甚至连背景中的树木也是光秃秃的。个子高的哥哥恭恭敬敬地握紧一本淡红色的书，也许是一本教科书，或许是一本毛泽东语录小红书的参考书。弟弟——活脱脱像画家自己，则拿着一张白纸，纸上用淡淡的红色书写中国文字。画家将一些红色的小玩具绘进这样遵守纪律的社会里：一条恐龙随心所欲地蹲在那张纸的上端，一架红色的玩具直升飞机快活地在哥哥手肘旁盘旋。尽管仅是画家对成长想象的虚构，这些充满生气的红色玩具如小小的宝石般闪现在记忆中，用现在礼物去填补过去的空白。

在稍后完成的《Autoportrait avec mon Frere #2》（图9）中，两个男孩的外表都发生了改变。他们更天真，更轻松自在了。他们穿着街头流行的服装，而不是军帽和军装。哥哥将一只手臂友爱护卫着像画家本人的弟弟，呼唤注意新时代的警告，警告流传说需要成年人自己去拥抱和做其“心灵的孩子”的父母，抚慰儿时的伤痛。哥哥拥抱弟弟化身，正如儿童系列画戏剧性情景所表现的那样，可能代表了这样颇有疗效的手势。不同于早先讨论过的雪景画中的那些孩子（图4和图5），他们仍是原样，不让观众进入他们的内心世界。而在《Autoportrait avec mon Frere #2》中，哥哥用爱护的手臂搂着弟弟，这两个孩子显露的面部表情揭示了真诚的内心和热情；我们感觉到藏在这些孩子目光深处的思想——个性和人格。

更重大的内心错综复杂本身还表现在构图和风格的形式方面。在标准的三乘四长的画幅上，李天兵将“兄弟俩”的肖像更接近正面画面。为了使两个静止的肖像不致于缺乏活力，他用了好些方法使其画作活跃起来——不断保持眼力并深入到人物绘画的范围之外。哥哥套衫的垂直图案有规则地重复出现位于下方弟弟的套衫上，形象地使二者本身融合在一起，进一步增强了画的亲密感。在这一系列画不断作出心理和社会政治评论的背景中，亲情意味着兄弟与家庭关系的积极本质。斜跨在哥哥白上衣的那只书包的黑色肩带同样吸引观众，像箭一样使目光离开两个肖像中心，观看画的上下部分。相仿的是，由个子小的男孩的歪斜衣领造成的尖角和打结内衣下摆的衣角（在与哥哥的套衫下摆一致中这很有用处），以并列的方向引导目光深入到绘画空间里。尽管他俩的衣服仍是破旧的，但浓密的雪花不再吞没这两个孩子。雪在融化。在有关新的自由和表现力的这些想象自我中，我们发觉了提示。这样的解放和思维开阔，在紧靠个子稍高男孩的地面上那片雪景中得到了体现——这是洒脱的画家用特有的表现手法和表达方式来画的。

新生活的动力伴随组画《自画像》而出现，早先的儿童们仿佛因邪恶的符咒而陷入记忆里，画家的画笔因此具有了解咒的力量。在童话中，破解咒语是一种营救行为，表明转变时刻的到来——一种全新的自觉心态。《Autoportraits avec mere》（图10），早先2006年的组画《自画像》之一，已经显示了这种更逼真自我的迹象。画家——前景里的婴儿，坐在母亲的腿上，她看上去只是个姑娘家，穿着当时的传统毛式上衣。她那温柔的笑咪咪的形象浮现在孩子的后边上方——绘画幽灵似的感觉中的事物，大多用不耀眼的灰、白和黑色。婴儿的脸部和衣服着淡黄色，而极小的淡蓝色玩具太空人和太空飞船在婴儿的四周空中盘旋飞翔。

这样重现的两个肖像似乎处于不同的时段里。色彩的世界将母亲的现实与孩子的现实隔开来，甚至在记忆的哈哈镜世界里也否认他们的团聚。婴儿的小海员帽上的文字也将她的时代与他的时代分离开。据李天兵说，那些字是“新中国儿童”。“作为军人的儿子，”画家解释说，“家父总是在军事基地，一个月才回家两天。我的名字天兵，中文意思是兵从天降，这是家父给我取的名字。因此我小时大多数时间穿小军服和戴海军帽。”

肖像画最终回到单人画像上。不过，现在这些画显然是一个人生平的主观上揭示的真相，其事实与虚构天衣无缝地交融在一起。情感不再处于安全的远方，而是完全爆发。人们读出了悲哀，或者骚动，或者疑惑以及这些孩子的根，对他们表同情，关心他们。在其中的一幅画《Autoportrait rouge avec Livre (2007)》里，画家画大约七岁时的自己，穿着正式的军装(图11)。那件军装的严肃和重量对于军装里的小人儿来说，似乎太成人了。军装与套在细小脖子上的书包配在一起，不合适得令人发噱；少儿的表情像颇有悟性的学生那样，将一本书攥在胸前，急于讨人喜欢而又不知道那种讨人喜欢的反映该是怎样的。与那样的表情配在一起，军装不合适得令人感到滑稽。从2006年起，在年龄更小的自我化身时，画家穿着婴儿的水手服。在《Autoportrait a Xing An》(图12)里，全套服装用一只大锚作装饰，在制服的复制方面并未作假。运用纯白色颜料自由信手涂抹明确表达了布料的纤细及其凉爽，刚洗干净。就像孩子凝视目光中无疑的天真那样，这件纯洁的水手服表示一段无忧无虑的天真时光，有人怀疑，这种时光仅在画家修改过的说法里。记忆真的救了孩子。同样发了霉和老旧痕迹出现在这幅画上，但这似乎并不起到

表示记忆与损失的作用，在心眼里是一种为新的自我诞生清扫道路的羊水。

突然，在重大艺术飞跃中，那个新生儿从给人以强烈感受的6英尺乘5英尺（200厘米乘160厘米）名为《Autoportrait avec Jouet》（图13）的油画里往外注视我们。完成于2007年夏天的这幅油画，代表了画家以东西方传统思想作画的杰出绘画技巧那颇有吸引力的结合。该画将多层面的与社会政治有关的事跟李天兵如此长时间致力于追求有特色的个人历程糅合在一起。

画幅比真人还要大的这个孩子，双脚分开，占满了油画的中心部分，似在某个梦中银河的外层空间漂浮的小神。幻影的似荧光漆的绿色玩具环绕他的下半身，这是一批离奇的行星：其中有玩具熊，马和直升飞机。这幅自画像如其他画作那样，大部分用同样的一组单色绘成，现在给人的印象是更少摄影味，更富于表现力和绘画艺术性。增添绘画梦幻般情调的是一种光鲜的红色，这仿佛是从孩子自己体内焕发出来的，并扩散深入到其他柔和的发磷光粉红色的绘画要素中。两道这样的发磷光的粉红色卵型环，轻飘如烟圈，位于男孩衣服口袋的边沿，但也如抽象的独个形状那样活动，单独漂浮在分开的飞机上。同样柔和的粉红色彩环绕男孩的帽子，留痕于衣袖上，染红了皮肤——表示某种内心的喜悦。

最为惹人注目的是，这个小孩神控制着管状器具上的杠杆——它释放看起来好像是绒毛状发磷光的粉红色物质，这些物质似乎正在成形一个新玩具。显然，它很快就会加入到挤满儿童世界的其他玩具中。“我所画的那些玩具都是有着鲜艳色彩的当今玩具，”李天兵说，那是“一种在想象中重过童年的办法”。

双手从管子里无动于衷地往外倾倒玩具，这样迷人的小孩神画像——大量制造玩具，人们凭直觉知道那会是源源不断的供应——唯一目的就是满足幼儿的渴望，但不管怎样，还是使人不知所措。这暗示有一天空无一物的令人寒心的世界前景，以及迷失在他创造的大量东西中的个人。画家再次用单色情景将其评论隐藏起来。男孩用手操作的工厂向我们成人世界提供了一个强有力类比，有力地类比现代技术生产无穷尽的大量“东西”的能力——成人玩具，以及与工业能力密切关联的信息流。“凭借技术，可视信息多得使我们应接不暇，”一位关注李天兵的人士说。“我认为，比起从前来，一切都在快速得多地前进，因此这种增强了的快速适用于也在这样快速改变中的我们的个性。”

个人正被“白噪音”吞没的这种感觉——稳定的大批量新产品，新信息，新环境，在李天兵的传统中国艺术形式——书法的当代再利用中得到了巧妙的表达。

李天兵的技巧几乎不可能用摄影的复制品来解释。最初看起来像是男孩脸颊上的亮光，毛线帽带上强光部分，衣服左手肘部位的一些白色折缝，左肩上的深色暗部，这些实际上是书写秀美的文字注释及用中文表达的语句（图14，局部），这些书写的片段还出现在儿童系列的其他画像上，尤为引人注目地出现在有一本红书的男孩画像里（Autoportrait rouge avec Livre）。好像是脖颈下和制服衣领之间的阴影区，其实却是一组组书写文字，给巧妙地掩饰起来，原来是些潦草的字迹，颇具双重性（图15，局部）。这些潦草的语句和文字是画家从一份报纸上引起他注意的某篇文章随意撷取出来的，并用来“说明传媒世界轰炸般的影响，”他解释说。“那就是我用中文书写他们并在西方世界展示作品的原因……对于理解这些绘画来说，原文的意义并不重要。”

唔，是的，又不是。选取这些文字不是因为其原文的内涵意义，也不是用来发挥绘画的特别内容。但正是它们的无意义，却成为要点，可不是吗？在这样的感觉中，它们成为后工业化社会的“白噪音”。瞧，东西方的对话再次交汇在画家的古代书法艺术之重新利用中，用深藏不露的奥妙把密码般的意义绘进其画作中，甚至连十三世纪的那位中国学者画家也会对此大加赞赏。

正如当今许多同时代的中国画家那样，李天兵在与双重身份的问题作斗争：把不同文化中由生活和工作表现出来的矛盾的价值观调和起来，在现代化的希望和传统思想价值观之间找到平衡，质疑消费主义是否像集体主义那样削弱个性和选择自由。但是，例如，诸如张小刚和阮明军之类的同时代人，他们在安迪沃荷式的通俗艺术模式中选择冷漠嘲讽的风格，并把它们变成赚钱标识“品牌”，李天兵却不像他们那样，而是在道教的“无常”观念中寻找灵感，也在诸如毕加索之类的西方画家的始终千变万化的风格中寻觅灵感。“我讨厌重复……似乎我们老是寻找一种成功的方案并一直重复之。我总是同这样的想法做斗争。对我来说，风格就是看世界的方法，世界在改变，我们的看法也在改变。”

李天兵将画家的风格与自我本质联系在一起，对他来说，这就如呼吸一样。每次呼吸都会使我们改变，将“外面（天地万物）带进里面（小小的自我），然后又将里面带到外面”。在儿童画系列的变化面孔和艺术谋略中，我们经历了这种呼吸过程。这是一种记忆的舒缓呼出和吸入，每次呼吸重新发布一个新的自我。人们唯一希望的是，李天兵坚持更长时间的这种呼吸，探索《Autoportrait avec Jouet》猛然闯开的绘画艺术和概念艺术之丰富领域，于是也许会发现TS. 艾略特评论的睿智：

我们不会停止探索
而我们所有探索的终点
就是回到我们的出发地
才初识此地。

兰迪·罗逊 著 谢浩华 译

经历

形象的性格取向对于李天兵而言是言语之间的不停协商，而正是这些言语共同创建了一个分享符号的世界。从而来分享接受或拒绝，品味与恶心，分享每个人正在变化的或已经被赋予的地位与身份，也正是通过这一图像的含糊性，而产生了爱与恨，社会认可与排斥的交织，从而共同构成一种可视的特殊经济，它与我们息息相关，却从不指出我们的归属。对于回避冒险的视角，通常是悲剧性并介于权力与自由之间，李天兵亦对此提出了质疑。在那里，我们即没有偶像，也没有圣像，而只有为尸体送殡的图像，以让试图通过语言表达的愿望得以继续。这一视角的协商同时也是对历史的质问。艺术家首先将这一质问放置在对于优秀的中国文化的延续与发展上。我们在此谈到的不是一种风格，而是整个的生活方式。李天兵本来是要成为外交官的，却成为了艺术家。或者，从中国最具国际性的视角来看，这两者是合为一体的。

在这两种情况下，画笔的艺术成为了达成具体目标的实践：即是一种策略。选择走出中国，生活在法国巴黎，当一个人只有三十岁时，这是一个很好的先兆。巴黎，一个世纪以来都是中国艺术家无法绕过的神奇的参照地。其中最著名的艺术家都在此居住过：林凤眠、刘海粟、徐悲鸿……另外上一些则成为了法国公民：黄永砷、朱德群、赵无极……。现在轮到了李天兵，他也无法绕过法国的首都巴黎，同时由于大家都知道的历史原因，巴黎与另外两个世界级的大都市：上海与纽约的命运息息相关。上海过去的法租界又称为“小巴黎”，李天兵深知此点。至少纽约，我们自然想到了马塞尔·杜象、安德烈·布勒东或者亚瑟·米勒在《小敖德萨》里所写道的“法国是巴黎，巴黎是中国”……。李天兵作为一位文化过境者来到纽约，将完全转变我们关于他人及我们与这个世界关系的看法。

肖像

问题值得提出，因为也许从李天兵的作品深处，他正充满勇气地以一种一种特殊的艺术类型：肖像画来作出回应。在中国的传统中，有很多肖像画是为了颂扬那些为国家做出贡献的人的德行。汉朝明帝期间，在云宫可以看到二十八位德高望重的大臣与将军的肖像。灵帝期间，鸿都门学院绘制了孔子的弟子们的肖像。光武皇帝与马皇后在参观肖像宫时，马皇后停驻在尧帝像前并感叹到。“每一个国家的臣民都希望有一个象这样的领导人”。在中国，肖像画一直被限制在政治公式的狭小范围里，唯一的辨读方式取决于人物特征的刻画，所以它一直没有得到充分地发展。这样的创作方式具有很强的道义内涵，而不是与观者建立一种重返本源真实头像的默契。

传统中国绘画将肖像画归属于历史修纂者或皇室公职人员的活动，而只专注于风景画领域，这与如欧洲的达·芬奇、卡卡巴契奥、贝吕干、曼帖那或库尔贝等大师们是背道而驰的，这些大师们除了倾心于通过作品反映历史题材外，更注重表现人的内心深处。我们也更能理解到中国大师们对于定义“真实”的反感。下面让我们看看韩非子（公元前280—233年）是如何谈这件事的：齐王有一个门客是画家，齐王问他：“什么是最难画的？”，他回答道：“狗与马是最难画的。”，“那么什么是最容易画的呢？”，“鬼神是最容易画的，因为狗与马大家都知道，我们从早到晚都可以看见它们，所以很难画得相同，画它们是很难的。相反鬼神没有形体，我们看不见，所以它们是最容易表现的。”

这一故事的精彩之处在于它反映了意像重于形体的思维，并将之作为生生不息的能量的起点，大多数中国人都知道证明这一观点的画家张僧繇的传奇故事。传说张僧繇在一个寺院的墙上画了四条龙，最后还差眼珠没有画，而他对此避而不谈。有一天当他给其中两条龙画上眼珠后，立刻电闪雷鸣狂风暴雨，这两条龙破壁而飞，而另外两条因为是瞎的所以仍留在墙上不动……。绕了这么一大圈之后，让我们再来观看李天兵的作品。这些肖像画是在中西传统文化思考上的综合。他展现给我们的黑白肖像画相对上面所谈论的更符合一种互为影响的交替性。

作品的黑白形式首先让人想到了莎拉·莫恩与荒才经纬的黑白摄影，而李天兵也很喜欢他们的作品。一种冷漠表情的忧郁与平淡是否被引向一个最终的评断？知名人物的肖像（安迪·沃霍、迈克尔·杰克逊……）或默默无闻的无名氏。变化的规则，在于以一种可在画面中找到的潜在的平等性来谈论共同的人性，偶然与必然并存，也许有一天，我们会在著名人物的陈列廊里看到这些作品。这些图像有时被像素方格的狂轰滥炸所搅乱，有时逆向的线条如同一把来回运动的刀子在破坏我们的视觉规则，也破坏了这些将他们的内心的透露给我们的个体。关于这种干扰的运用与解构式的重组，李天兵告诉我们在每天清早进行的，在一种愉悦与能量舒展的气氛下它不断更新。正如李天兵所说，这些成了他每天个人日记的一部分。这也不禁让我们想到了中国伟大作家鲁迅的作品《狂人日记》。

面部

当我们仔细观看李天兵的这四十多张儿童与成人肖像画时，会联想到另外一件事：中国的大家庭及其成员之间的关系艺术。在中国无论是作为远行者还是家庭成员，都会在任何时候发现关系艺术的重要性，这一特殊的运行规则叫做“关系”。正如同斯特凡尼·巴尔马在他最令人赞美的研究之一中所说的：邓小平的改革开放，可以概括为口号“致高”。它导致了中国人为了获取财富和权力并通过“关系”这一方式。这一方式也进入了日常生活中，而无法停下来，作为一种不正当的形式，它导致了传统的伦理学逐渐滑向为一种普遍贪污的行为。在传统的背景下，它是如何在一个现代化如此强烈的环境下发展的呢？它又给予了那些在平均主义修辞学里成长的人才精英们什么形式的权力呢？”这些问题都从李天兵的肖像画里浮现出来。当我们从近审视这些肖像时，会发现在这些儿童的脸上凸现出商业品牌标志，如同被烙上的印记。而另一些则带着惊讶的表情，这些肖像在紫色与黄色间，忧郁和快乐间交替。而李天兵则站在他那并不存在的兄弟旁边。

血统关系似乎不再是建立在个人与族群遗产而是个人与人类大家庭的关联上，我们可以看到，这一大家庭是在国家的多民族与资本主义影响下形成的新的和解中建立的。这些图像的当下性在于它结合了三个不同的时间性：一是画家李天兵的，同时也是我们的；二是这些儿童与他们的父母；三是这些无名的大众，他们实际上是由他们的前辈组成的。我们已经知道他们的生活方式及作为影响中国整代人做事规则的理想方式。李天兵在他的儿童时期也许看到或受到一些街头版画的影响。画面常常描述在一个湖里，一百个小孩在玩弄莲荷。或者在他画的两个穿着成人服装的小孩，让我们想到了今日中国农村民房门上张贴的“福娃”……。在汉语中，莲荷是由“莲”与“荷”两字构成，第一个字的同音字是联（联姻），同时也可以是“连续”，“一个接一个”，或者“怜爱”和“清廉”。第二个字则对应“和谐”或者“和睦”……。在中国的肖像传统中，儿童所代表的含义是很丰富的。儿童的题材包含自生性（自然）以及不受拘束的优点。在中国历史上，我们可以看到一个叫老莱子的老人，仍然穿着小孩的衣服在他更年迈的父母前玩耍，为了让他的父母仍然觉得他们很年青。

李天兵这些儿童肖像里，子女对父母期盼虔诚的表情，并不是在谈论一种内在的儒家传统回归的方式，而也许是从令人意想不到的角度，往领养和家庭重组的方向发展。在这些画面里，我们可以看见一个柬埔寨儿童，或一个西藏小喇嘛……他们在这个世界上都是默默无闻的，是否将他们放入自己的家庭，领养他们而重组新的家庭呢？李天兵很清楚这些形象的力度。他通过获取我们的注视来制造让我们领养他们的愿望，或者要求……。今日的中国，是三千万“黑孩子”的悲剧。由于违反“只生一个”的计划生育而超生的孩子，这些被剥夺了合法权的小孩怎么办呢？中国同时也是二十一世纪最大的能轻易获取廉价劳动力的血汗工厂。我们不能忽视李天兵作品的社会层面及提出的问题，李天兵同时也是第一个探讨柬埔寨红色高棉的种族清洗与“文革”记忆之间关系的艺术家。

法翻中译者：李知阳

记忆

脸—所有肖像的主题，透过「脸的社会」(société faciale)的大众传播主体，披染上通货膨胀的性格，其价格也因此而降低。遥远的中国并没有躲过这个现象的感染，也以重建的脸孔替代了面具，而且这重建的脸孔再也不仅仅是张标准的偶像脸。由邓小平所带领的改革重建，一直与毛泽东神话，一个在中国记忆里已根深柢固的神话的缓慢没落期并行。李天兵也说：「邓小平(而不是毛泽东)对我的影响比较大。」李天兵至今都还记得他八岁时的深圳之旅，当时的他所感受到的是参与了一次革命，一个规模与他父母所经历过的不同的革命；当时年纪尚幼的他，所看到的这个拥有百万人口的城市，正在他眼前形成一个新的中国脸孔，一个邓小平想要塑造的脸孔。能在中国思想的地底下，挖掘到如此具有深度的精神分离(schize)，让李天兵的计划拥有了改造传统家庭规范，并从规范那儿打破祖宗传统的气魄；如果不知道这段记忆犹新的过往，便不能真正的了解李天兵的作品。

在他近作的空间里有两个小孩，艺术家和他的复制品，一个他「幻想」出来的兄弟，一个毫无疑问是他所渴望拥有的兄弟，这点我们在不同的情景下可以看得出来：天安门之旅、参观少林寺、穿著街头卖艺者的衣饰等等……乍看之下，李天兵的思考方式会令人想起李斯特(Gerhard Richter)及源自后现代主义的仿真主义者。有很多中国艺术家，如李路明(Li Luming)和盛奇(Sheng Qi)，就是与这类抹去学院艺术与大众文化间

界限的混合艺术有所关联的。仿真主义，身为艺术界的一股流派，依据的是由布什亚(Jean Baudrillard)所宣称的幻象理论：「与实体描绘成对比的，就是像这样的仿真。实体的描绘自符号及实体相等的原则出发(即使这相等性是属于乌托邦的，但它终究是个基本的公理)。相反的，仿真的出发点则是相等原则的幻想性，坚持反对把符号当做一种价值或一种回身，并毁灭所有的参考范例……仿真像层外皮似的把实体描绘的整个建筑体给包裹了起来……所有的一切早已存在、早已预先实现、早已不知未来会如何的被献了出来……所有的一切都是事先已经预定好的，事实上，在现下周遭最有意思的就是这股与现实有关的情节旋进力，这股幻象的旋进力」。从这个角度看来，「真实」这个观念的涵义，便一点一点的流失了。一个背负着中国文化背景的艺术家的，会有这样截然不同的企图，这点是非常出乎意料之外的。

文化

李天兵跟李奇特及李文(Sherrie Levine)的不同点在于：他不是只从单一的文件那儿吸取灵感，而是拿许许多多的照片与影像，循着剪辑的程序来做重组的工作；另一方面，李天兵也不断地在吸收广泛的文学知识。只有在好伙伴前，他才是一个喜欢交谈的人，这也就是说，在交谈时要用的是傅马罗尼(Marc Fumaroli)式的优美语言，在志同道合的对象面前，他才会谈起生、死、女人和世界。真实或是虚构，这个交谈对象，带着画里那位「幻想兄弟」的形象，可以在听一首唐诗时让他颤动，或让他与另一个世界相通，那个我们必须来谈谈的世界一鬼界。像这么年轻的一位艺术家，不用给他的作品下个潜意识学说的定义，但他对另一个世界所感到的兴趣，定然是来自他以前所感受到的失望；李天兵并没有一个不幸的童年，但我们能猜想到在当时、在文化大革命刚结束时、在后续的苦难及无法忘怀的凶杀案里，小天兵周遭的人都是活在天天都得提心吊胆的日子里，不可能去构想一个遥远的未来，在生活所需及衣物上也只能限于最基本的需求底线，有些字眼甚至还不能说出口，不然就有可能被被告发，在平淡无奇的日子里，玩具几乎是不存在的；在一个这样阴暗的世界里，只有在母亲买本漫画书给他时，小天兵才隐约地看到那一丝微乎其微的希望。

现在让我们就近来看看这些画，这些肖似哥雅(Goya)或是维拉斯奎(Vélasquez)《侍女》(Ménines)的画。在这些画里，孩子王正在玩弄着玩具。画中别具深义的指出其中所隐藏的事物。用博纳富瓦(Yves Bonnefoy)的诗语来说，在画的「背景」里，画家安排了一个非常巧妙的结构，反向地运用了一个修辞手法，让我们在画里看到不能用言词表达的东西。所有李天兵的作品都围绕着一个中心主题旋转，这个主题并不是对过往的怀念，而是以「现时」的名义对「过往」所提出的一个要求，这个科技利益饱和的「现时」，并没有被夺去那精神面的粮食或肉体所需的幸福：「象征性的倾听」，被根深抵固的悠久传统所感受到的倾听、被一代一代所改变的倾听、在无意中又可能因意识形态所压制而有所改变的倾听，在一个神会心契的共同体里产生。哪个共同体？艺术家共同体中的文人共同体，这些文人和李天兵分享的是一个基本与视觉性的文化，一个远远超过中国边境的文化。当然，李天兵也熟识中国古典文学，也从不隐瞒他对闻所未闻的奇谈所感到的兴趣，这也就是为什么他会喜欢蒲松龄的文学作品，因为其中便满载着神奇鬼怪的故事；从十八世纪末开始，不论是戏剧、各类大众文体或是电影，也都陆陆续续的从中取材。除了以上我觉得最有直接关系的一点之外，蒲松龄同时也会无所避讳的去运用他童年的记忆，在我看来，李天兵也怀有一份对童年的回忆，那一段学习与发现神奇力量的日子。

这也就是李天兵最近的一系列画作中「双子之旅」一题的起源，此系列会让人不禁想起《高人》的影像，或是从权力束缚中解放出来的无知少年所拥有的异世生活。这种符合理想的流浪生活典型，在《笔法经》这本古典美学著作中是相当被推崇的：在这本荆浩(十世纪上半期)的著作中，有一段年轻画家与他在山中巧遇的神秘老者之间的对话，老者在传授年轻画家绘画的奥秘时，便有谈及老子(老夫子或老孩子)。另外，李天兵常把两个孩子摆在雪景之中，纯洁的景象把我们映送到这未来文人的心性上，也送到了无可盖棺定论的毛泽东所作的一诗《雪》的那儿，这首诗发表于1945年，为共产党与国民党间骨肉残杀的新内战之序幕——「雪」音似于「血」。我们千万不可渺视这些画作所包含的政治意义，其中更藏有好几层的解读层次，最丰富、也最具深度的层次就是一让我们与那李天兵全然渗入其中的中国传说相连。画中双子也让我们想到民间故事中的文神——钟馗，或称花神，某些画作会把祂画在如菊花或李树类的冬花之中，因为钟馗在古时是与农历新年相连的，而农历新年便是在冬天；此外，把祂呈现在冬景之中也正应对着祂悲惨的命运，就好似在画家的想象中，那位「幻想兄弟」不可能真正存在一般，但这便是他的命运。再说，在中国，尤其是在今日的台湾，人们常会把孩子给神明做干儿子或干女儿，但这个孩子与他亲生父母间的关系却丝毫不会因此而改变。关于这点，我们来听听高万桑(Vincent Goossaert)是怎么说的：「这认养的区别，在于其保护神的选择上……在此为的是让身

体孱弱的小孩，在某些地方是让每个小孩，都能获得一个不可或失的超自然存在体的保护，以克服成长过程中所要渡过的难关。」还有，这双子的画像也会让人连想起在中国著名的门神故事。

涵义

根据《礼记》所言，门神为古代的五祀神之一，被供奉在户神、井神、灶神与地基主之旁。两位门神的名字分别为「神荼」和「郁垒」，他们是被黄帝派去掌管鬼界的两兄弟，管辖地在东海桃城山上，上有一棵非常巨大的桃树，其树枝长成似有三千齿的长柄叉，神荼与郁垒就是在那儿看管鬼门关的：拂晓时辰，当他们从人世间长途跋涉归来时，便一一查核众灵与众魂，在人世间犯了事的，便会被绑在桃树之上，或受老虎吞食之罪。这也就是为什么人们会在门上或坟上摆设神荼与郁垒的桃木雕像的原因，不然，一般民间也会用桃木雕板所印制出的门神版画，在不然就是用简简单单的两张符纸来提醒世人门神骇人的威力，这也可能就是现在还会被拿来装饰在传统家庭门前的春联的起源。

这又代表了什么？那些绘有双子的画作都是些物品、记忆及预防的措施。这又好似在暗示着我们，这庙宇的象征意义一画家时而会把一只公鸡抱在一个小孩的手里来做掩饰，如果我们对它没有个初步的了解，就无法进入那记忆的深处，进入画家的思想当中。画中暗示，那是座被威胁着的庙宇，在某些画作的下角有一只红色的恐龙—鬼车，在中国的南方，也就是在李天兵的出生地，大家都怕这头恐怖的九头鸟。这作品的复杂性，我们就不要再加以强调，其来源有上千万。但就是透过这复杂性，才会产生出眼神的商业行为。换言之，我们可以引用拉岗(Jacques Lacan)的话语：「在透视的范围里，眼神是在外围的，我被看，这也就是说，我是一幅画」。而画的边界则是由这双子之景来刻划出的，双子幽灵似的出现，或是像沃柏格(Aby Warburg)所说的「死后继续存在」似的现身，并留下痕迹，将我们转到一个像点状似的时空里，却也似罗兰巴特(Roland Barthes)在谈到摄影时所过说的「曾经」。一件作品的双重性，由李天兵与观众共同分享，一同被引去加入这些鬼小孩的行列：「鬼」与「回」难道又不是谐音字吗？这是不是表示冤死鬼的灵魂会回来打扰世人呢？这些存在于缺陷，而不是身于圣洁里的特殊死者，在表面向遗忘提出抗议。如果想要试图在历史的角度上来了解一位画家的社会性联想，那在这里，既使是在他呈现给我们看的影像实体中，我们也应该把「信仰」一词与画家相连；这也就是以上这段为历史学者所做的分析的目的地所在，为的是要更了解我们在这个梦幻似、纠缠不清的幻象魔法下所拥有的关系，幻象，这大艺术家李天兵的作品与原则之基。

忧郁

一个沉默的信仰，我们邀请画作来参与的一个信仰，但画作的源头却是不透明的、无实体的、抽象的。「画，是沉默的学校」克洛岱尔(Paul Claudel)写道。童年模糊的记忆，一段夹杂着害怕与快乐的往事；无言的沟通，隔着一段距离的沟通。一反当代艺术家时而用言语来表示态度的行为，李天兵肯定的说道：「我并不需要去证明甚么。」不用字来对抗邪恶，因为言词总带有错乱意识或使力量偏离要素的危险性；言语学说所承诺的嘈杂翌日，不如那些安静悲伤的早晨来得实际与近乎人性。忧郁？从词源看来就是「黑面」。忧郁有好多种进入美学的方式，如杜勒(Dürer)及克拉纳赫(Lucas Cranach)的版画，但忧郁的影像每每总是个女人的影像，很少是个男人。忧郁尽心成为超乎寻常与荒谬的版本。「抒情诗或许可以建立在一个实验之上，在这个实验里，骇人听闻之事已转变为正常之事。」本雅明(Walter Benjamin)虽然持着这个理论，但也却像亚里斯多德一样，似乎觉得当忧郁碰到让它惊讶的事件时，其反应是非常强烈的，并且还会把事件转变成经验，并赋予它一个形态。寇克蓝(Anne Cauquelin)写道：「忧郁，应该是精神受过创伤的，并在这儿被带到灵感思绪的沸腾点上，并以各种行动来表现隐藏其中的一不安，更赋予其超人的记忆力。具体来说，在好几幅中古的版画上，忧郁都是被表现在一张办公桌旁的。因为土星在多多少少都有点负面的天赋上，给与的便是记忆力。凭着记忆力去回忆那再也不会再次发生的往事，甚至—我们在这里要转向没有受到美学影响的区域—去回忆那从未发生的事件，那个曾经失落、但又不知道是甚么的东西。忧郁，土星的儿子，总是在寻找一个抓不到的影像，一个或许从未存在过的影像。」

考古

现在让我们回来思考李天兵的主题，还有他本雅明式的画作，本雅明曾宣称：「真正的回忆，不应该只着重去思考那寻求者所曾拥有过的地点(现实、现在、无时间性的地点)详详细细描写出来的过往」。让我们回来思考本雅明「漩涡起源」的观念，那么特别与不适时的观念，还有再次去思考辩证影像。李天兵所有的思考方式，都经过一道手续：在故事(他自己的故事，还有能把人辗碎的恐怖情节)的前题，影像与其现存疑问的童年上下功夫，一段沉默的辩证，因暴力与「负面神奇的效力」(黑格尔Hegel)而存在。我们也可以认为这段辩证是循着画布所指出的路

而走的，在画家细心工作的质料厚度与突出的地方之间；就好似画作表面上的那些「空」，实而不假的催化剂，在这幻想性的交流里，画家让漩涡性的循环鲜活了起来。「空」会使人反感，但也会让人想去碰它。「可以碰触」事实上已经进入一个意愿不受支配的地盘中：小孩在探索中发现世界，也在撞到不能也不应该碰的障碍时了解世界。「空」其实便是伤疤，中国文学，仅仅在毛泽东死后的几年，就已走向用文字来回忆的方向。「空」考问的便是残忍的人类学关系—影像与肉体的关系。因为中国其实和法国一样，前者是与异教，后者多多少少也是沉陷在与天主教的关系里，两者皆有各自的视觉文化，前者试图达到或违反「模仿的界线」，后者则是试图达到或违反「协调」，在大自然与文化间。现下的宇宙学，目前容许组合体的特殊形状存在，那个长久以来一直都被摆置在周边功能那儿的组合体。

当代对这个不恰当的组合非常敏感。一部2006年上映的台湾恐怖片便曾引起过轰动，这部电影的片名是《诡丝》(Silk)，苏照彬导演，在第59届的坎城影展上放映，其中述说的是一组科学家，用桥本(Hashimoto)所发明的立体方块捕捉到一个鬼小孩的灵魂。被隔离在一间空荡的公寓里的鬼小孩，自言自语着人们无法理解的字眼。于是，桥本便请来会读唇语的叶警探，看鬼小孩会不会揭发出生命的奥妙，尤其是死后的秘密。李天兵就是当代能把隐喻转换成蜕变，把预兆转换成征兆的名家之一。几年前，在刚开始为他写目录文章时，我就在思考：「这些影像是从哪里来的？是从哪个秘密花园来的？是从哪个内在萌芽点来的？该不该分别勾勒出梦的影像与艺术的影像呢？此类问题不断的在我脑海里闪过。这种形象的交错或瞬间的混淆，让我们连想起王家卫的2046，还有德西德里欧(Monsu Desiderio)的《幻想建筑》，其笔触与李天兵所运用的相似；其中的笔划，在我们的眼里不断地把他与他北欧前辈阿尔特多费尔(Altdorfer)联系在一起，后者所安排的场景，总交错于耶稣诞生的宁静温柔与雪和阳光所勾勒出的山顶幻景之间……这些影像，它们的身份是中国的，呈现在我们的眼前，让我们的眼光随着一个中心点游走，而这个中点又不是固定的，而是隐形又会游动的，不定于画家的眼神(也就是作品的眼神)与观者之间所建立的关系之中，一种起伏不定的关系，一种屈服于连续一呼一吸之下的关系，而这一呼一吸则是处于运动状态中的思维呼吸，我们可以从这个画家—李天兵画作上宽广的组织里看出它的线条。」

双重性

这个探索同时也是双重性的探索。那「幻想兄弟」同时扮演的角色有：一个人物的阴暗面与其反射的影子、敌手与兄弟、我和他人，还有引发「相同」与「相异」间所存在的关系等等，这类复杂的问题。复本，是阴影、面具、鬼魂和倒影；属于「令人担忧的奇异事件」，回到主导我们行动的命运所隐藏的一面。有关双重性的动机，弗洛伊德写道：「出场的人物，因为外表的相似，一定会被视为相同的。」韩波(Rimbaud)的说法是：「我是另一个人」，回响于柏格曼(Bergman)的电影《假面》(Persona, 1966)里：「我是个复制品」。双重性，就像艺术家李天兵和他「兄弟」的这些自画像一样，但李天兵却是独立存活的，并没有与他的兄弟在一起。「不在」，因为「另一个人」好象在艺术家的想象空间里占有越来越大的位子。我们希望他不会像俄国作家果戈里(Gogol)在《自画像》散文中所描述的悲惨结局—完全被他所画的影像所操纵住。完全的被操纵住，这话说得并不过重，尤其是牵涉到奇异的、未曾见过的、或是捕捉不到的东西时，而且还是有关在精神上的思维过程。李天兵某些画作里有些横行的文字，对这个与灵界相交的文者，在这点画上的是一笔附属性，出于这行家的文化本质，也或许可以解释成汉学家蔡特林(Judith T. Zeitlin)所说的：« Communications from the spirit world could be represented as foreign and illegible, as in two early Tang anecdotes in which occult messages are 'written horizontally in the manner of barbarian script' »。

最后，从理论的角度上，还有现下在中国当代艺术方面所引起的论题上来说，如果没有提起这「另一个人」，就可能无法「正-视」李天兵的作品，这双重性同时也存在于作品与处境的本身—它们正位于与其艺术对立的点上：我在这儿指的是某一种艺术流派，通过这股流派，在中国，一个整体文化正延续在一个从前卫诞生出来的艺术里。这股流派的保卫者邱志杰，比李天兵年长，带领出一股在艺术上的「后感性」，在被呈现的地点的选择性上赋予一个决定论形式。邱志杰所主张的理论可不是无关紧要的轶闻：深负才华的邱志杰，属于从八十年代上半期就开始的时代，中国从那时开始轩起一股对后现代追随者的热情，把记忆的问题浓缩成《纸浆糊》(陈彦的用语)的重组。此外，我们是不是可以认为中国知识分子与艺术家还有另一种选择性呢？这个选择性便是一文化的光荣感与现代的新定义，其承诺应该可以与五四运动的知识分子所下的有所不同。这也就是说，不同于其诠释为革命字眼—从断绝转为悲剧的同义词—的现代思维，而站在改革的角度来看：结合中国与西方(包括印度)的传统道德，以避免今日窥视中国及其优秀份子的民族主义者在政治与文化上所引起的偏差。如此一来，我们或许可以幻想一个新的文化身份，注重艺术叙事与感性的一面，而且这个艺术还是一个以「带有中国色彩的世界性印记」为标志的艺术。

法翻中译者：蒋若兰

以商标的名义

作者：纳塔利·格里戈利厄娃

李天兵既不评论，也不批判与提示。他重点谈论的是：当下不可回避现实的绘画世界提供给观众的是一种新的体验，即物欲横流。起点站：艺术家的祖国——中国。这是一个自从1977年邓小平上台后，成功度过了由他设计的每个危险阶段的国家。她本身就是代表着梦想的中央之国，每天都变得更加强大，并自豪地向这一世纪里的各场胜利迈进。它潜在的市场让所有的人都垂涎三尺，一切运作都是为了满足欲望，也正是因为这点，中国向各种可能性与想象性敞开了大门。今日的中国城市化，工业化和成为世界第一大经济体的欲望，如同西方一样，崇尚的是无法避开的资本主义奥林匹女神：品牌、服装、汽车、手提电话、洗衣机、电视机……。生产厂家拼命地以最快的速度提供给大众新产品。不久这些新产品即将被性能更好，更漂亮、更新潮的产品所取代。夏奈尔，奥林匹斯、路易斯威龙、爱迪达斯、奔驰……所有这些让人向往的品牌，以它们的魅力和万能发出炫目的光彩，并将自己与舒适的生活境界联系在一起。它们通过倡导个性化来改造每个人，从而建立新的附属关系。李天兵正是通过他创作的黑白头像系列来谈论这一现象。作为李天兵创作主题之一的“身份蜕变”，在此被透过“消费”这个三棱镜来观看。

关于面部与身体，如果大家都公认眼睛是心灵的窗口，那么在李天兵这里，它们则被描绘在油画布上。内心的痛苦奇异地从外部显露出来。至于那些从农村迁移到市区或郊区寻找工作机会的民工们，他们的本性也一点一点地消失。就在昨天，他们还安静地出席消费的加冕礼，今天就已成为了经济机器的零件，并沦为实用主义的牺牲品。他们的未来将会随着能力的削弱而变得一钱不值。在李天兵的画笔下，他们生存的证据，也就是生理外在的形体痕迹，如同受损的数码图片，最终将被无情地坚决删除。而工业厂商们继续招聘新的成员，路还要不停地走下去，一切都以商标的名义进行。

至于儿童，这些未来世纪里注定拥有光辉前景的后代，则一开始就被转化为消费者的样品。快乐，反常和褪色、模糊的图像以及他们似乎在时光中凝滞的面孔，这一印象由于我们通常用来描绘儿童的色彩的缺失而得到了进一步加强。这些黑色与白色，或者更确切地说是灰色的不同色调，似乎是由于他们精力的耗尽与早熟的盲从造成的。画面上的大片痕迹已经改变了表面——这一心灵之窗，而那些曲线与偶然的断线则勾画出消费者歇斯底里的欲望的地形图。在那些儿童的额头与面颊上被盖上了制造厂商们的印章：他们的品牌名和商标，有时则是相应的条码。夏奈尔，奥林匹斯，路易斯威龙，爱迪达斯，奔驰……。所有这些随着皮肤的移动看到的名字，它们就如皮肤划痕器或者笨拙包扎的伤口一样点缀着脸部。印章，物件和资本的标志伴随着人类文明和宗教史而多次相逢，印章也在定义上成为权力的同义词。盖上印章的人就成为了无可争议的物主，而被盖的则从此归属于他。印章也通常是神力的化身，并顺理成章地取得了近乎神奇的价值。消费，这一新的威力无比的神，当它将商标盖上去时，就借此让每个个体完全服从于它，以至于上升到与宗教同样的高度，而消费则发号施令而让大家变得一致。

尽管李天兵绘制的头像主要是中国人，但他们已远远超出其地理与文化背景，面向全世界的大众。也正是艺术家作品中的这一混杂特质引发了作品的力度并让全世界感受到它。他的作品放弃了侵犯性。中国作为起点站。李天兵的观察涉及东西方，在那里根深蒂固与坚定不移的消费者仍然处在由于表层的欲望而引发的昙花一现的快乐与即时行乐的透支阶段。

欲望在其积极的一面里等同于寻求可能性的意愿。在此它会变成一种有效的力量。但是在工业化国家里，现代人已经很少具备和谐这一品质，从理性到过激只有一步之遥。人们只能与其欲望勉强建立一种还不是相矛盾的关系。欲望希望同时也不希望看到被满足。品牌向每个人残酷地闪烁发亮，似乎告诉大家永远也无法获取到它们，或者是因为想要的品牌产品超出了个人的承受能力，或者是因为品牌不停地更新以制造一种饥渴的空间，并借此来不断地吸引与组织大众，进而熟练地占领了这一阵地。欲望在远处不停地相互碰撞着，人们在品种繁多的商品前睁大了瞳孔，而获取的欲望则以一种前所未有的比例增长。

品牌成为了嫉妒与任性的化身，窥视着大众需求的任何一个微小变动，通过诡谲与障眼术来不遗余力地来发展其主题。品牌这一小而凶猛的怪兽，得到了沿着虚荣心足迹前进的个人主义上升的鼓舞。它成为了定位每个个体在社会中所处档次的标志，以此来识别那些处于同一社会文化层次的相似群体。而无节制的消费从此不再只是贪婪的信号，而是成为了虚拟需求的满足。它的主要方式是显露出自己相对他人的优越性，并将其作为一种独有的哲学，甚至生存的原因。欲望使人堕落，而占有欲则更加深了这点。作为逻辑的结局是，长期的满足被证明是不可能的，而只有痛苦本身强调了对于快乐这一乌托邦的追寻。我们想要的太多，而我们也想要痛苦。

林国博士 著 蒋若兰译

我游走于两个如同戏剧般不同的世界：过去的中国和现在的中国。我一直在新与旧，过去与现代，中国的现实与欧洲的现实之间进行对话。

在东方哲学，尤其在佛教里，为了达到与宇宙和谐并与宇宙生命力量同节拍，对自我的执着是必须被超越的。在宇宙中普遍存在着非稳定性——无常（没有固定的形态），万物都处在一种流动的状态之中，体现在生命中就有高峰与低谷及它们间的循环。如果我们理解并接受这一内在的不稳定性，我们将会更少受到伤害。这一思维方式影响了中国人及他们看事物的方式，所以在我的绘画里，我丢弃了关于独一的“我”的观点，就象我丢弃了关于单一风格的观点一样。因为自我一直在变化，我也有意识地变换着风格。

与录像、数码影像等新科技媒材相比，绘画的本身决定了它的局限性。在那些新科技媒材里，只要按一下键盘就可以毫不留痕迹去重做。我们可以尝试无穷尽的可能性，并将尝试这些可能性所生成的图像都贮存在电脑硬盘里。然而对于绘画而言，当我们一旦在画布上画下一笔后，就不能再倒回来了。你已经在无数的可能性里面作出了一个选择。这正是绘画被认为是一种有局限性的媒材的地方。所以对我而言，坚持一种风格只会让绘画的有限性变得更有限。但在我尝试不同风格的过程中，我意识到一点，即当我放弃一种风格时，所有的其它可能性都会冲我而来。当一种风格或技术被熟练掌握后，我就不再想停留在那里，我希望移动以去尝试新的。就是不要受到自我的影响，因为自我一直处于变化之中。它处于一种不停转变的状态，而个人身份也一直在流动，这样是无法找到一点来坚持自我的。我受到中国道家与东方哲学思想的影响。我们说当一个人踏进河里时，它绝不会是同一条河，因为它是不断变化的。今天的我与昨天的我，三年后的我是不一样的，那将是另一个我。我们总想去追求某些永恒或固定的东西，但那是不可能的，因为万事都处在一个持续的变化状态中，坚持要去抓寻固定事物的人往往会对我的绘画感到吃惊。一个人不能以他十年前同样的方式画画。绘画要求我们去尝试新的可能性。一个画家如果一直都以一种方式来创作，那简直是一种浪费。我想在今天的世界，我们应该摆脱由于现代主义引发的逻辑——即风格是艺术家自我的映射，同时风格必须是独一无二的。

我们被由于科技造成的视觉信息泛滥所淹没。我想每件事情都比以前移动得快很多，这也造成了我们的身份以这种更快的步伐改变。面对日常网络、电影、电子游戏、数码影像和广告这些图像的轰炸，以及它们可见的与隐藏的影响，我们又如何可能以同样的方式来看待这一不断发展变化的世界呢？除非将自己封闭起来。

我过去常常喜欢将我的绘画与观念联系在一起，进而解释我的绘画谈的是什麼。但随着时间的推移，我开始发现绘画里“观念”这一想法是过时的。我想现在我们应该用感受或体验来取代观念。我们应该去感受艺术而不是解释艺术。我无法忍受在当下博物馆的展览里通常在作品旁放上一小段解释说明文字。当我们站在一件艺术作品前（无论是装置、摄影、录像或是绘画），最重要的事情是去感受它，这是一种新的视觉与精神上的体验，它也许还可以改变我们看世界的方式。而这也应该成为判断一件当代艺术作品的标准。艺术的优势在于它能够营造一种气氛，提供一种新的体验。这需要才气。而用观念做艺术，如何分析它的意义，任何人都可以通过学习达成，甚至可以很快学会，但是创造性与深度的敏感性却不是通过学习可以获得的。你看绘画的方式之所以让我感兴趣在于你拥有高度的敏感性与感受绘画的能力。而这同样也需要才气，能够进入画面并走得更远。在创作过程中，不是去定义我是什么，而是看我能成为什么。先是随意地寻找，然后再分析找到的东西。我并不喜欢规划绘画。

进行绘画时，每一刻都是不可预见的。你无法知道每一笔之后将会发生什麼，每个元素都在改变，在下一刻，下一笔之后，每个元素又会再次发生改变。所以当我每次画画时，我之前都不知道它会如何进行下去。当我绘画时，那是一个持续的发展状态。我每一时刻所画的是由之前刚画完的部分决定的。而这也正是绘画会变得如此令人兴奋以及我为什么选择绘画道路的原因。这是唯一能给我带来这种快乐的创作媒材。我想看我画的人一定能感受到我从画中所得到的快乐与喜悦。对我而言，传递这种快乐是重要的。

纳塔利·格里戈利厄娃 著 李知阳译

Impressum

Design: Steiner Graphics

Printer: Li Zhiyang

© 2007, Galerie Kashya Hildebrand

