

YANG JIECHANG

les déviations d'un lettré

interview par Jean-Hubert Martin

Il y a un an, la galerie Jeanne Bucher Jaeger présentait une étonnante exposition de Yang Jiechang, confrontant les styles très différents, traditionnel chinois, calligraphique, gestuel, dans lesquels travaille l'artiste. L'idée est alors née d'un dialogue entre lui et Jean-Hubert Martin qui le révéla au public occidental à l'occasion de *Magiciens de la terre* en 1989. L'entretien eut lieu dans la foulée, en mars 2020.

■ **Quand je t'ai rencontré à Canton en 1987, j'ai été frappé par le fait que tu t'intéressais à l'histoire, et en particulier à l'histoire de la peinture chinoise et à la calligraphie. Tu m'as dit à plusieurs reprises que tu avais appris trois types de peintures différents. Quels étaient ces trois styles ou techniques et en quoi se distinguent-ils de la tradition occidentale?** À l'âge de trois ans, mon grand-père m'a appris à me servir d'un pinceau. Il était propriétaire terrien, et l'usage du pinceau faisait partie de sa culture familiale. Il avait une position de pouvoir dans le village. Traditionnellement, quelqu'un de son statut pouvait choisir des enfants du village, même pauvres, pour leur transmettre son enseignement et puis, s'ils étaient doués, les envoyer passer les examens impériaux. Il ne s'agissait pas de m'apprendre la calligraphie ou l'art. Sans doute ne savait-il pas ce qu'était l'art. Il voulait m'apprendre à écrire le chinois de la plus belle manière. Tous les soirs, je dessinais les caractères chinois. Aujourd'hui, dans les écoles d'art, on apprend soit l'art, soit la calligraphie, mais on a perdu cet enseignement basique de l'utilisation du pinceau et de l'encre, ces deux outils fondamentaux de la culture chinoise. Pendant la Révolution culturelle, mon père m'a envoyé apprendre la calligraphie à l'Institut d'art folklorique de Foshan. Mais mon maître ne m'a pas enseigné la calligraphie. Il m'a pris comme apprenti et m'a appris ce qu'étaient les matériaux, l'encre, etc. Pendant que je moulais l'encre et préparais le papier pour mon maître, j'écoutais ses conversations avec ses amis sur la peinture et la calligraphie. Je sens encore l'odeur de l'encre, et encore aujourd'hui cette odeur est

primordiale pour moi. Ce parfum est comme une drogue et je choisis l'encre en fonction de son odeur.

TUER ET METTRE LE FEU

C'est comme l'intoxication des peintres à la térébenthine que Marcel Duchamp dénonçait chez ses collègues. Aucun professeur ne parle de ça dans les écoles d'art, mais quand on apprend d'un maître selon la tradition, on acquiert des connaissances plus globales. J'avais 13 ou 14 ans à l'époque. Je venais d'une famille de militaires – mon père était officier de l'armée –, et mon but était moins de devenir peintre ou calligraphe que de devenir garde rouge et d'écrire des *dazibao*. Mon maître Lin Juanxuan a senti ce penchant et le danger. Il ne m'a pas laissé apprendre un style de calligraphie courante qui convenait pour écrire des slogans politiques. J'ai donc appris la calligraphie, mais j'ai choisi une direction moins pratique : j'ai pris comme modèle la calligraphie sur pierre et stèle, en particulier le *Sûtra du Diamant* du mont Tai. Par conséquent, ma calligraphie est devenue brute et incompatible avec le style utilisé sur des *dazibao*; mais, dès le début, elle a trouvé une certaine profondeur grâce au modèle que j'avais choisi. C'est ça l'éducation et on m'a laissé suivre cette voie hors du courant dominant. Mon maître me disait que c'était un exercice qui ne servait à rien, pourtant aujourd'hui je considère cet enseignement comme essentiel. Il a engendré mon style lourd, brut et puissant. Quand je vois l'enseignement dans les écoles de beaux-arts de l'époque, je le trouve artificiel.

À l'Institut d'art folklorique de Foshan, j'ai également appris la peinture traditionnelle en copiant la peinture de fleurs et d'oiseaux de la dynastie Song. L'empereur Huizong de Song, peintre et calligraphe accompli, ne s'occupait que d'art et pas de gouverner le pays, qu'il en-

traîna dans une catastrophe politique. Là, il y a un parallèle avec Hitler qui voulait devenir artiste, qui a été refusé à la Kunstakademie de Vienne et qui a entraîné le monde dans une catastrophe.

À l'institut, le travail était très classique et méticuleux. Ça me prenait plusieurs mois pour copier une peinture. On faisait ces copies pour les vendre à l'étranger. Souvent, on travaillait à plusieurs sur la même œuvre. C'était comme une manufacture. J'ai beaucoup appris sur les techniques traditionnelles. Un autre maître, Chen Ningdan, m'a finalement enseigné la peinture à l'encre. Si j'y pense maintenant, j'ai été très heureux à l'institut pendant quatre ans et demi. Plus tard, à l'Académie de Canton, je ne me suis pas senti à l'aise. Il fallait apprendre l'aquarelle et le portrait selon les modèles soviétiques. J'ai perdu deux ans sur quatre que durait le cursus, jusqu'en 1982, à dessiner des têtes d'ouvriers, de paysans et de soldats et à apprendre ces modèles rigides. Comme œuvre terminale, j'ai présenté en réaction un ensemble de deux peintures : une peinture à l'encre dont le titre est *Massacre* et une autre dans la technique méticuleuse, titrée *Feu*. Ces deux œuvres sur la mort et l'incendie étaient inacceptables pour les autorités. Les deux sujets lus ensemble signifiaient « tuer et mettre le feu ». Sujet impossible dans le monde artistique chinois du début des années 1980, encore gouverné par les principes esthétiques du réalisme socialiste. J'étais très critiqué par tous les professeurs. Plus tard, ils m'ont pourtant nommé professeur. Je ne comprends toujours pas pourquoi, un vrai paradoxe.

Sans doute ont-ils senti tes capacités créatives. J'avais aussi acquis cette connaissance des techniques de la calligraphie, de la peinture méticuleuse et de la peinture à l'encre. Ils avaient d'ailleurs besoin de jeunes professeurs à l'époque, juste après la Révolution cul-



« Double Vue-Knot ». 1999. Encre et acrylique sur papier, monté sur toile *Jink and acrylic on paper, mounted on canvas*. 243 x 183 cm. (Court. Jeanne Bucher Jaeger, Paris)



turelle. J'y ai travaillé sept ans et quand je t'ai rencontré, je n'en pouvais plus, j'avais envie de me suicider, même si les étudiants m'appréciaient beaucoup. Au lieu de leur donner des cours, je travaillais avec eux.

As-tu toujours des contacts avec eux ? Oui, mais il y a eu des problèmes. J'avais été nommé tuteur de la classe de terminale. Deux étudiants, membres du parti communiste, m'ont dénoncé. Je ne sais même pas ce que j'avais dit de mal. Peut-être qu'il fallait suivre ses sentiments et sa sensibilité personnelles. J'avais refusé de donner des sujets précis. Je devais leur enseigner pendant huit semaines, mais la direction de l'académie ne m'en a laissé que deux.

Je n'ai plus eu le droit d'enseigner la classe préparatoire pour l'examen. Les deux étudiants qui m'avaient dénoncé sont devenus professeurs à l'académie ! Ils ont imposé des réunions hebdomadaires. Vers la fin des années 1980, beaucoup d'étudiants ont quitté l'académie pour faire des affaires et du commerce.

STÈLES VIDES

Comment as-tu réagi en arrivant en Europe et en découvrant l'art occidental et ses paramètres complètement différents ? Comment as-tu imaginé d'établir ou non un lien avec lui ? J'ai tout de suite pensé travailler avec l'encre et le pinceau. Je ne voulais pas non plus faire de la peinture abstraite. Je ne savais rien sur l'art moderne. Je ne connaissais que Picasso. Quand j'étais encore en Chine, un Allemand du Goethe Institut de Canton m'a montré une vidéo sur la performance de Joseph Beuys avec le coyote, *I Like America, America Likes Me*, ainsi que sur

James Lee Byars et Nam June Paik. Hou Hanru (1) a emprunté ce film, ce qui lui a permis ensuite de faire connaître Beuys en Chine.

C'était par conséquent très gonflé de ta part de faire ces quatre grandes peintures noires, *Hundred Layers of Ink*, pour *Magiciens de la terre* (2), car elles ne se référaient directement à aucune des deux traditions pour toi. Tu ne connaissais pas le *Carré noir* de Malévitch à ce moment-là. J'ai étudié l'histoire de l'art chinois qui contient beaucoup d'anecdotes. Il y a celle de l'artiste qui se déshabille pour peindre devant l'empereur qui acquiesce et demande qu'on le laisse faire. De même celui qui se met à peindre avec ses cheveux. Toutes les excentricités étaient autorisées à l'artiste.

J'ai vu Ben peindre avec ses cheveux lors d'une de ses performances Fluxus. Une œuvre classique, une stèle funéraire, m'a beaucoup touché, celle sans inscription sur la tombe de l'impératrice Wu Zetian de la dynastie Tang (3). Cette stèle est complètement vide. Wu Zetian était une femme de pouvoir très critiquée à cause de son despotisme : elle a tué ses enfants et elle a épousé le fils de son mari.

C'était une artiste ? Je l'admire beaucoup sur le plan culturel, même si elle était horrible sur le plan politique et humain. Elle connaissait bien la culture arabe qui était une des influences sur la dynastie Tang et dont elle s'est imprégnée. Cette grande stèle vide m'a tant impressionné qu'elle est devenue ma référence pour les peintures en 1989.

Une autre stèle ne comporte aucune inscription.

Yang Jiechang créant ses œuvres in situ /creating his works in situ pour la/for the Grande Halle de La Villette, Paris, 1989

Cette stèle de quatre mètres de haut qui se trouve au sommet du mont Tai a été faite pour les dieux, les esprits. On a dit qu'elle était en attente d'inscriptions qui n'ont pas été gravées, mais c'est faux : elle était destinée à rester vide. Elle tente de relier la terre et le ciel.

Trente ans après, j'ai enfin la clé de ces œuvres. Je comprends maintenant que c'est en accumulant des couches d'encre noire que tu as essayé de retrouver la profondeur de la pierre noire. Depuis 3 000 ans, la Chine a toujours été un régime autoritaire et totalitaire, mais elle autorise une incroyable liberté sur la feuille de papier. C'est un paradoxe qui maintient la vitalité.

DÉVIATION ET IDÉES NÉFASTES

Tu m'as dit qu'une des grandes difficultés rencontrées en arrivant ici en Europe était de penser en termes d'individu portant un jugement indépendant et non plus en terme de collectivité et de groupe social. Les utopies étaient tellement différentes entre l'Europe et la Chine. L'utopie communiste met tout au service de la collectivité et broie l'individu. Nam June Paik, que j'ai rencontré lors de *Magiciens de la terre*, a joué un grand rôle pour moi. Il était extrêmement cultivé, il ne connaissait pas seulement sa propre histoire, celle de la Corée, mais aussi celle de la Chine. Il avait travaillé pendant neuf ans sur une traduction du *Shiji*, les mémoires historiques de Sima Qian (écrits de -109 à -91). Paik est devenu mon mentor. Il m'a fait décerner la bourse de la Pollock Krasner Foundation en 1990. Il avait l'humilité d'un maître chinois, il se fichait de la renommée et du succès. Un jour, il m'a dit : « Now Chinese are coming. » Il ne parlait pas de moi, mais de la situation culturelle. Il était d'une intelligence qui saisissait tout.

Il m'a dit à plusieurs reprises combien il avait adoré *Magiciens de la terre*. C'était reconfortant à une époque où l'exposition était loin d'être ovationnée ! J'ai essayé de suivre son exemple. Il n'était pas pédagogue, mais je crois que sa spiritualité orientale a beaucoup influencé Beuys et Fluxus d'une manière plus générale.

Beuys n'a pas été inclus dans l'exposition, parce que j'ai suivi la règle un peu stupide de ne rassembler que des artistes vivants et il était mort trois ans auparavant. Il aurait dû en faire partie pour sa contribution à l'esprit de l'exposition. *Magiciens de la terre* a été d'autant plus importante pour moi que j'y ai rencontré Nam June Paik, un modèle qui représente le sage chinois, le vrai in-



« 100 Layers of Ink ». Encre de Chine et matières médicinales sur papier de riz /Indian ink and medicinal materials on rice paper. 243 x 125 cm chaque/each. (© Jean-Louis Losy)

DOUBLE VIEW

Ça explique ton intérêt pour des sujets aussi excentriques qu'Hitler. C'est un projet auquel je tiens beaucoup. Malheureusement Hitler n'a pas eu de bon professeur. S'il avait eu un bon professeur, il serait probablement devenu un bon artiste, mais il a été livré à lui-même et on connaît le résultat. En copiant ses peintures, j'ai appris qu'un enseignement conventionnel qui n'aboutit qu'à des stéréotypes crée des êtres bornés et dangereux.

Tu utilises parfois des dessins d'Hitler que tu couvres d'un autre dessin, laissant le premier transparent. Il s'agit d'une variation de ma série *Double View*. Les dessins de cette série ont souvent des sujets d'actualité et controversés : je couvre un dessin plutôt réaliste avec un deuxième qui est une libre interprétation du premier. Je fais ces dessins très vite, à l'encre et au pinceau, ne cherchant pas à copier et n'arrivant pas à être juste. J'ai réalisé la copie de la calligraphie du moine japonais Sengai pour l'exposition *Carambolages* (4) de la même manière. J'ai exécuté plusieurs dizaines de versions avec difficulté, car je ne connaissais pas la taille de l'original qui est très petit. À la fin, j'ai réussi à me l'approprier. D'ailleurs, j'ai l'habitude de ne rien jeter, car quand j'étais étudiant, j'étais très pauvre et les matériaux coûtaient chers. Alors j'ai souvent réutilisé le papier sur lequel se trouvait déjà un dessin.

Tout ça explique le fait que tu travailles à différents niveaux en même temps, dans des styles très différents. C'est la relation avec le Tao dont tu viens de parler : tu poursuis à la fois une voie de la beauté conventionnelle et, en même temps, tu te livres à des dessins expressionnistes. C'est le résultat des différents enseignements que j'ai décrits auparavant : la calligraphie, la peinture à l'encre et la copie des chefs-d'œuvre de la dynastie Song. Je voulais toujours être un bon élève et suivre les leçons de mes maîtres, mais à la fin j'ai toujours dévié des modèles. Ce qui était souvent une catastrophe pour moi, car je ne correspondais pas aux conventions et aux directives idéologiques. Avec le temps, j'ai accepté ce trait de ma personnalité, j'y prends même plaisir. Quand je ne sais plus où aller dans mon travail, je retourne à la calligraphie. Dans la calligraphie, on ne peut pas corriger ou tricher car, encore une fois, la personnalité, l'enseignement et le goût d'une personne y sont visibles. Être artiste est surtout une éthique, une

lectuel contemporain. Connaissant les films de Beuys, j'ai jugé Nam June Paik aussi important que lui. Les deux artistes Fluxus ont été ma porte d'entrée dans l'art contemporain occidental et ont complètement transformé ma conception de l'art. Paik m'a traité en égal et j'ai pu de ce fait pénétrer de plain-pied dans ce monde, en ne me sentant plus comme l'étranger chinois.

Tu te réfères à Paik comme à un maître, mais tu as un maître à penser que tu retournes régulièrement voir en Chine. Il y a beaucoup de chemins différents en Chine. Dans les années 1980, les gens pratiquaient le qi gong, sorte de méditation où on se retrouve dans de grands rassemblements pour libérer l'énergie vitale de chacun. À l'époque, je m'intéressais à ces mouvements. Je suis également allé dans le temple bouddhiste de Canton, le Guanxiao Si. Mais les prêtres que j'y ai rencontrés aimaient l'argent et les femmes. Je suis alors allé dans un temple taoïste dans les montagnes près de Canton où j'ai trouvé maître Huangtao. Je lui ai demandé de m'initier... Pendant le temps que j'ai passé avec lui, il ne m'a rien appris. J'ai toujours estimé qu'il était plus grand que moi, mais aujourd'hui je pense qu'en fait il n'avait rien à m'apprendre. Souvent, la foi et la confiance sont des ressorts de la création, j'aime cette mystique.

Beaucoup plus tard, maître Du, personnalité réputée localement, est venue me voir lors d'une de mes expositions et m'a laissé son numéro de téléphone. Il était très différent des précédents rencontrés dans les temples. Il m'a appris des techniques de méditation. Il a créé un centre alternatif et une ferme dans

un village pas très loin de ma ville natale, où je lui rends visite de temps en temps pour échanger des idées. Je me méfie de tout ce qui est politiquement correct. Je préfère les déviations et les idées néfastes.

Te considères-tu comme rebelle ? Je ne me suis jamais vu comme ça. J'ai simplement toujours essayé de faire les choses différemment. Je correspond à ce qu'on appelle un *shi*, un lettré, une personnalité cultivée, au jugement indépendant mais qui peut avoir des fonctions officielles. Traditionnellement, les lettrés pouvaient s'adresser de plain-pied à l'empereur. La pratique de la calligraphie était pour eux un moyen de reconnaître des alliés, car le style calligraphique et la main individuelle reflètent la personnalité et le goût de l'auteur. Ce type d'intellectuel a disparu dans la société chinoise moderne qui suit les principes du pragmatisme et de la croissance économique.

Tu dis, comme un autre artiste, Huang Yong Ping (1954-2019), que tu suis la philosophie taoïste. Le texte taoïste le plus connu est le *Tao te king* de Lao-tseu. Dans des textes classiques, il n'y a pas de ponctuation, ce qui laisse la place à l'interprétation. La célèbre première phrase du livre est conventionnellement traduite comme cela : « Le Tao (la voie) qu'on peut nommer n'est pas le Tao (la voie) éternel », mais si on met une virgule ou un point, ça donne : « Le Tao peut, le Tao ne peut pas » ou « Le Tao est, le Tao n'est pas », ça c'est le Tao éternel. Je pense que c'est ainsi qu'il faut lire cette phrase. Le Tao dépasse le clivage du bien et du mal, comme le Ying et le Yang. En tant qu'artiste, je poursuis du côté du mal (rire). Pour moi, c'est ça le taoïsme.



De haut en bas / from top: « Golden Day (Tale of the 11th Day Series) ». 2011-12. Encre et couleurs minérales sur soie, montée sur toile / ink and mineral colors on silk, mounted on canvas. 8 panneaux / panels. 244,5 x 141 cm chacun / each. (Court. l'artiste; Ph. Marc Domage). « Heaven and Earth in One Stroke - Sun and Moon ». 2017-18. Encre et acrylique sur papier Xuan, monté sur toile / ink and acrylic on Xuan paper, mounted on canvas. 122 x 235 cm

tait. J'avais envie de travailler sur l'idée du paradis, où règne la communion de toutes et de tous, refuge fragile où tout dépend du maintien de l'harmonie et de l'équilibre du pouvoir. J'ai préparé des dessins de couples d'ani-

maux et d'êtres humains en train de communiquer ou de fornicer. Je n'étais pas content de ces dessins qui étaient trop descriptifs. Mon épouse Martina m'a encouragé à continuer de travailler sur le sujet et elle a réalisé plus de deux cents dessins de couples divers et variés que j'ai repris dans mes peintures.

Je pensais en fait à la spécificité unique de la civilisation occidentale qui isole la nature de la culture, comme le démontre Philippe Descola (5). Je me considère effectivement un animal.

Lequel? Un singe. ■

(1) Critique d'art et commissaire d'expositions chinois, né en 1963 à Canton. Il a été commissaire du pavillon français à la biennale de Venise en 1999 et du pavillon chinois en 2007. Il est directeur artistique du MAXXI à Rome. (2) Exposition réalisée par J.-H. Martin en 1989 (Centre Pompidou et Grande Halle de La Villette, Paris) et qui réunissait pour la première fois les œuvres d'artistes de tous les continents. (3) Wu Zetian (624-705), seule impératrice régnante de l'histoire chinoise. (4) Autre exposition organisée par J.-H. Martin (Grand Palais, Paris, 2016) sur le principe de libres associations entre des œuvres d'art et des objets d'origines diverses et de toutes les époques. (5) Anthropologue, titulaire de la chaire d'anthropologie au Collège de France de 2000 à 2019, auteur de *Par-delà nature et culture* (Gallimard, 2005).

Jean-Hubert Martin fut directeur de la Kunsthalle Berne, du Musée national d'art moderne Centre Pompidou, du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie, Paris, et du Museum Kunst Palast, Düsseldorf. Il a dirigé les programmes artistiques du Château d'Oiron et du PAC, Milan. Il a conçu des expositions décloisonnées en confrontant des œuvres de caractère hétérogène et favorisé ainsi un renouvellement du regard. Il a été commissaire de nombreuses biennales et expositions d'envergure : Paris-Berlin (1978), Paris-Moscou (1979), Magiciens de la terre (1989), Carambolages (2016).

Deviations of a Lettered Artist

A year ago, Galerie Jeanne Bucher presented an astonishing show of Yang Jiechang, confronting the very different styles in which the artist works: traditional Chinese, calligraphic and gestural. The idea was born from a dialogue between him and Jean-Hubert Martin, who revealed him to the Western audience on the occasion of the *Magiciens de la Terre* exhibition in 1989. The interview took place in March 2020.

When I met you in Guangzhou in 1987, I was struck by the fact that you were interested in history and in particular in the history of Chinese painting and calligraphy. You told me several times that you'd learned three different types of painting. What were these three styles or techniques, and how do they differ from the Western tradition? When I was three years old, my grandfather taught me how to use a brush. He was a landowner, and the use of the brush was part of his family culture. He held a position of power in the village. Traditionally, someone of his status could choose village children, even poor ones, to pass on his teaching and then, if they were gifted, send them to take the imperial exams. It wasn't a question of teaching me calligraphy or art. No doubt he didn't know what art was. He wanted to teach me to write Chinese in the most beautiful way. Every night I would draw Chinese characters. Today in art schools, one learns

either art or calligraphy, but we've lost this basic teaching of the use of brush and ink, these two fundamental tools of Chinese culture. During the Cultural Revolution my father sent me to learn calligraphy at the Institute of Folk Art in Foshan. But my master didn't teach me calligraphy. He took me on as an apprentice and taught me about materials, ink and so on. While I prepared the ink and paper for my master, I listened to his conversations with his friends about painting and calligraphy. I can still smell the ink, and this smell is still very important to me today. This fragrance is like a drug for me, and I choose the ink according to its scent.

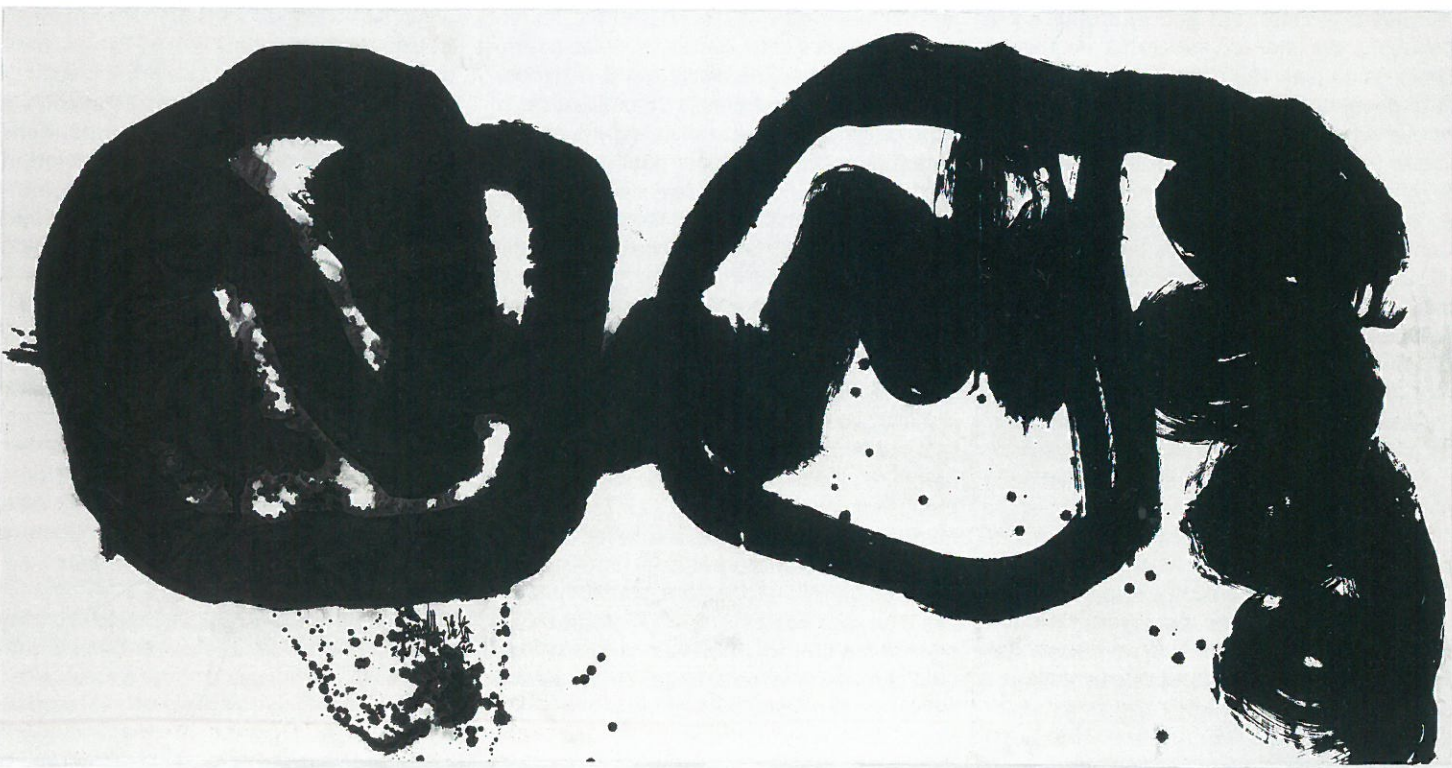
Like the intoxication of painters with turpentine that Marcel Duchamp denounced to his colleagues! No teacher talks about it in art schools, but when you learn from a master according to tradition, you acquire more global knowledge. I was 13 or 14 at the time. I came from a military family—my father was an army officer—and my aim was less to become a painter or calligrapher than to become a Red Guard and write *dazibao*. My master Lin Juanxuan sensed this inclination and the danger. He didn't let me learn a common style of calligraphy that was suitable for writing political slogans. So I learned calligraphy, but I chose a less practical direction: I chose calligraphy on stone and stele as a model, especially the *Diamond Sutra* of Mount Tai. As a result my calligraphy became rough and incompatible with the style used on *dazibao*; but from the beginning, it

attitude, qui repose sur l'expérience et la communication. L'art est un message qui peut inciter l'individu à aller au-delà de ses limites, à transgresser conventions et tabous.

Tu as réalisé beaucoup d'œuvres érotiques et, en particulier, récemment, des peintures où toutes sortes d'animaux pratiquent des accouplements interraciaux. S'agit-il d'une conception du monde où les êtres vivants, humains et non-humains, communiquent perpétuellement entre eux? À la fin des années 1990, j'ai travaillé sur une série de dessins érotiques à l'encre et à l'acrylique, qui aboutissaient à des expressions loin d'être

descriptives. Après une décennie de peintures monochromes noires, j'avais besoin de me libérer. Je me souvenais des « peintures du Palais de printemps », peintures érotiques chinoises pour gens cultivés, ou encore des estampes japonaises qui sont plus crues et expressives et que j'aimais beaucoup quand j'étais jeune.

Plus tard, lors de la crise économique de 2008, je suis revenu à ce sujet dans les séries *Stranger than Paradise* et *Tale of the Eleventh Day*. J'étais furieux d'avoir perdu mon argent et la situation générale d'un capitalisme sauvage pratiqué de plus en plus dans cette époque de la globalisation rapide me dégoû-



found a certain depth, thanks to the model I had chosen. This is what education is all about, and I was allowed to follow this path out of the mainstream. My teacher told me that it was a useless exercise, yet today I consider this teaching to be essential. It has given rise to my heavy, raw, powerful style. When I see the teaching in the art schools of this time, I find it artificial.

At the Folk Art Institute in Foshan I also learned traditional painting by copying Song dynasty painting of flowers and birds. Emperor Huizong of Song, an accomplished painter and calligrapher, was concerned only with art, and not with governing the country. He led the country into political catastrophe. There's a parallel here with Hitler, who wanted to become an artist, who was rejected by the Kunstakademie in Vienna, and who dragged the world into a catastrophe. At the Institute the work was very classical and meticulous. It took me several months to copy a painting. We made these copies to be sold abroad. Often several people worked together on the same work. It was like a factory. I learned a lot about traditional techniques. Another master, Chen Ningdan, finally

taught me ink painting. If I think about it now, I was very happy at the Institute for four and a half years. Later, at the Academy, I didn't feel comfortable. I had to learn watercolour and portraiture according to Soviet models. I wasted two out of four years of the course, until 1982, drawing the heads of workers, peasants and soldiers, and learning these rigid models.

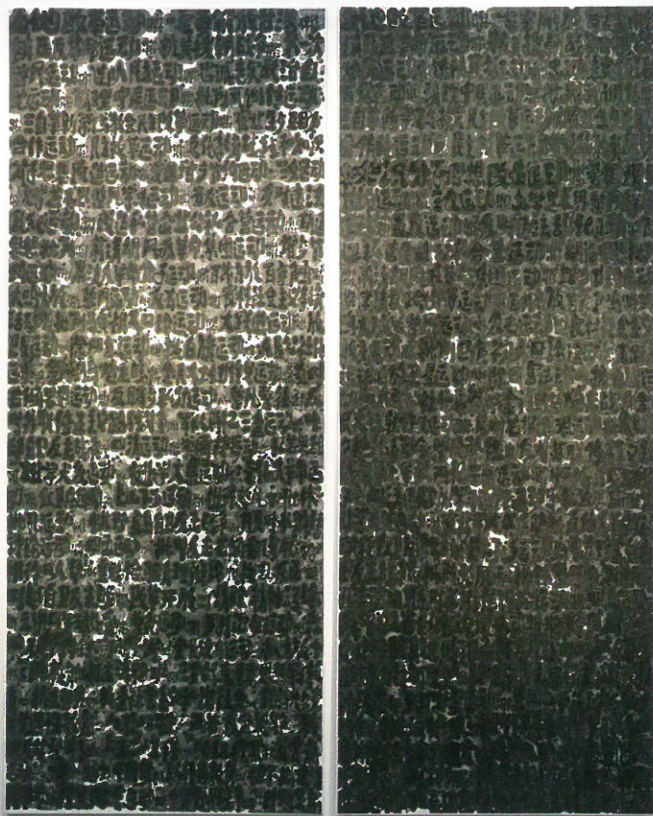
As a final work, I presented as a reaction a set of two paintings: an ink painting with the title *Massacre* and another in meticulous technique entitled *Fire*. These two works on death and fire were unacceptable to the authorities. The two subjects read together meant "to kill and set on fire": an impossible subject in the artistic world of the early 1980s, still governed by the aesthetic principles of socialist realism. I was highly criticised by all the teachers. Later, however, they appointed me as a teacher. I still don't understand why, a real paradox.

No doubt they sensed your creative abilities. I'd also acquired this knowledge of the techniques of calligraphy, meticulous painting and ink painting. In fact, they needed

young teachers at that time, just after the Cultural Revolution. I worked there for seven years, and when I met you, I couldn't take it anymore, I wanted to commit suicide, even though the students liked me a lot. Instead of giving them lessons, I worked with them.

Are you still in contact with them? Yes, but there were problems. I'd been appointed tutor to the senior class. Two students, members of the communist party, denounced me. I don't even know what I had said wrong. Maybe that you had to follow your personal feelings and sensibilities. I'd refused to give specific subjects. I was supposed to teach them for eight weeks, but the management of the Academy left me only two. I was no longer allowed to teach the class preparing for the exam. The two students who had denounced me became teachers at the Academy! They imposed weekly meetings. Towards the end of the 1980s many students left the Academy to business and trade.

Exposition/exhibition «Dark Writings», Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris, 2019



How did you react when you arrived in Europe and discovered Western art and its completely different parameters? How did you imagine establishing or not establishing a link with it? I immediately thought of working with brush and ink. I didn't want to do abstract painting. I knew nothing about modern art. I knew only Picasso. When I was still in China, a German from the Goethe Institute in Guangzhou showed me a video about Joseph Beuys' performance with the coyote, *I Like America and America Likes Me*, as well as about James Lee Byars and Nam June Paik. Hou Hanru (1) borrowed this film, which then enabled him to introduce Beuys to China.

It was therefore very bold of you to do those four large black paintings, *Hundred Layers of Ink, for Magiciens de la Terre* (2) because they didn't refer directly to either tradition for you. You didn't know Malevich's *Black Square* at that time. I studied the history of Chinese art, which contains many anecdotes. There's that of the artist who undresses to paint in front of the emperor, who agrees and orders that he be allowed to do so. Likewise the artist who started to paint with his hair. All eccentricities were allowed to the artist.

I saw Ben painting with his hair during one of his Fluxus performances. One classical work, a funerary stele, touched me a lot: the one without inscription on the tomb of Empress Wu Zetian of the Tang dynasty (3). This stele is completely blank. Wu Zetian was a powerful woman who was much criticised because of her despotism: she killed her children and married her husband's son.

She was an artist? I admire her a lot culturally, even though she was horrible on a political and human level. She was familiar with Arab culture, which was one of the influences on the Tang dynasty, and she absorbed it. This large blank stele impressed me so much that it became my reference for paintings in 1989. Another stele has no inscription. This 4m high stele on top of Mount Tai was made for the gods, the spirits. It has been said that it was waiting for inscriptions yet to be engraved, but this isn't true: it was destined to remain empty. It strives to connect earth and sky.

Thirty years later I finally have the key to these works. I understand now that it was by accumulating layers of black ink that you tried to find the depth of black stone. For 3,000 years China has always been an authoritarian, totalitarian regime, but it allows incredible freedom on sheets of paper. This is a paradox that remains as vital as ever.

DEVIATION AND HARMFUL IDEAS

You told me that one of the great difficulties upon arriving here was to think in terms of the individual making an independent judgement, no longer in terms of the community and the social group. Utopias were so different in Europe and China. The communist utopia puts everything at the service of the collective and crushes the individual. Nam June Paik, whom I met during *Magiciens de la Terre*, played a great role for me. He was extremely cultured, he knew not only his own history, that of Korea, but also that of China. Imagine: he had worked for nine years on a translation of the *Shiji*, the historical memoirs of Sima Qian (written from 109 to 91 BC). Paik became my mentor. He had me awarded the Pollock Krasner Foundation scholarship in 1990. He had the humility of a Chinese master, he didn't care about fame and success. One day he said to me: "Now Chinese are coming." He wasn't talking about me, but about the cultural situation. He had an intelligence that understood everything.

He told me several times how much he'd loved *Magiciens de la Terre*, which was comforting at a time when the exhibition was far from receiving a standing ovation! I've tried to follow his example. He wasn't a teacher, but I think his oriental spirituality

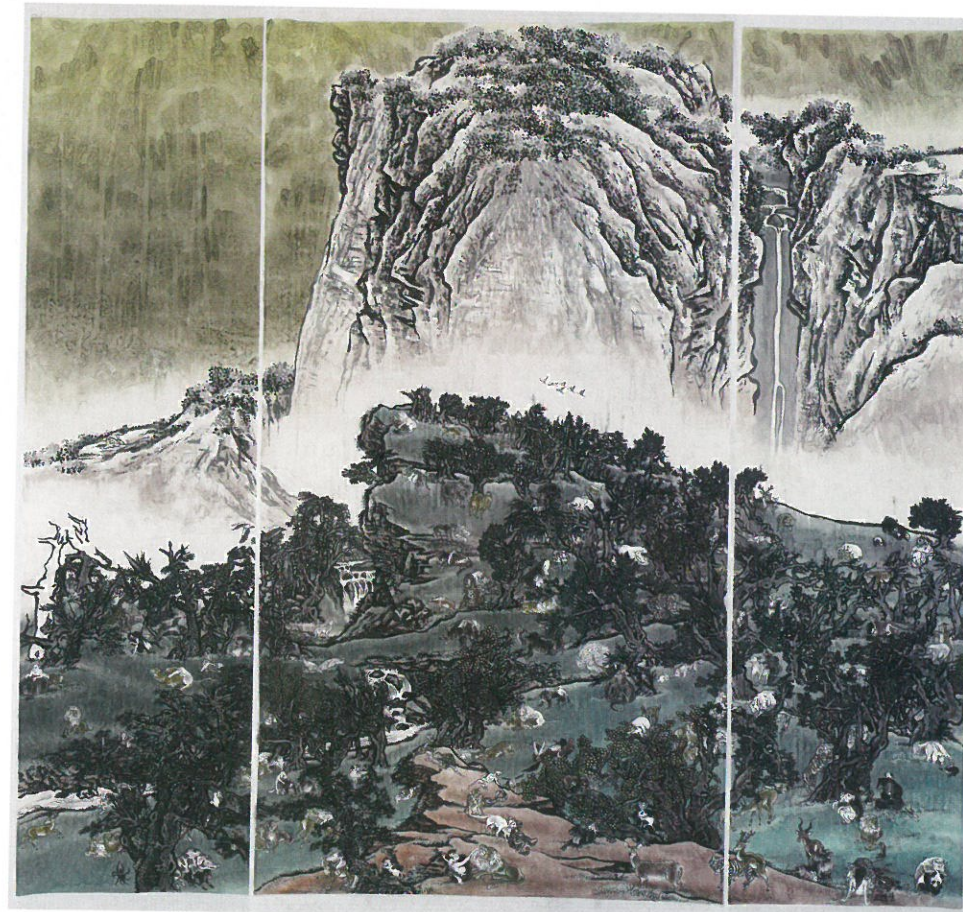
had a great influence on Beuys, and Fluxus more generally.

Beuys wasn't included in the exhibition, because I followed the rather stupid rule of only bringing together living artists, and he'd died three years earlier. He should have been included for his contribution to the spirit of the exhibition. *Magiciens de la Terre* was all the more important for me because I met Nam June Paik, a model who represents for me the Chinese sage, the true contemporary intellectual. Knowing Beuys' films, I considered Nam June Paik as important as him. The two Fluxus artists were my gateway to contemporary Western art, and completely transformed my conception of art. Paik treated me as an equal, and as a result I was able to enter this world on the same plane, no longer feeling like a Chinese foreigner.

You refer to Paik as a mentor, but you have a mentor you go back to see in China on a regular basis. There are many different paths in China. In the 1980s, people practised *qi-gong*, a kind of meditation where you meet in large gatherings to release everyone's

«Tale of the 11th Day - Mid-Autumn», 2011.

Encre et couleurs minérales sur soie marouflée sur papier et toile / Ink and mineral colors on silk, on paper and canvas. 265 x 284 cm



vital energy. At the time I was interested in these movements. I also went to the Buddhist temple in Guangzhou, the Guanxiao Si. But the priests I met there liked money and women. I then went to a Taoist temple in the mountains near Guangzhou, where I found Master Huangtao. I asked him to teach me... During the time I spent with him he taught me nothing. I always thought he was bigger than me, but today I think that in fact he had nothing to teach me. Faith and trust are often springs of creation, I love this mysticism. Much later Master Du, a locally renowned personality, came to see me at one of my exhibitions and left me his telephone number. He was very different from the ones I'd met previously in the temples. He taught me meditation techniques. He set up an alternative centre and a farm in a village not far from my home town, where I visit him from time to time to exchange ideas. I'm suspicious of anything that's politically correct. I prefer deviations and harmful ideas.

Do you consider yourself a rebel? I've never seen myself like that. I've just always tried to do things differently. I correspond to what's called a *shi*, a scholar, a cultured person with independent judgement, but who can have official functions. Traditionally, the scholar could address the emperor on the same footing. The practice of calligraphy was for them a means of recognising allies, because the calligraphic style and individual hand reflect the personality and taste of the author. This type of intellectual has disappeared in modern Chinese society, which follows the principles of pragmatism and economic growth.

You say, like Huang Yong Ping, that you follow Taoist philosophy. The best known Taoist text is Laozi's *Tao Te Ching*. In classical texts there is no punctuation, which leaves room for interpretation. The famous first sentence of the book is conventionally translated as follows: "The Tao (the way) that can be named isn't the eternal Tao (the way)", but if you put a comma or a full stop, it is turned into: "The Tao can, the Tao cannot" or "The Tao is, the Tao is not." This is the eternal Tao. I think that's how this sentence should be read. The Tao goes beyond the division of good and evil, like yin and yang. As an artist, I pursue the side of evil. For me, that's what Taoism's all about.

That explains your interest in such eccentric subjects as Hitler. That's a project I really care about. Unfortunately, Hitler didn't have a good teacher. If he'd had a good one, he'd probably have become a good artist, but he was left to his own and we know the result. By copying his paintings, I learned that conventional teaching that leads only to stereotypes creates narrow-minded, dangerous beings.

"DOUBLE VIEW"

You sometimes use Hitler's drawings and cover them with another drawing, letting the first one show through. This is a variation of my *Double View* series. The drawings in this series often have topical and controversial subjects: I cover a quite realistic drawing with a second that's a free interpretation of the first. I make these drawings very quickly, with brush and ink, not trying to copy, and not managing to be accurate. I produced the copy of the calligraphy of the Japanese monk Sengai for the *Carambolages* exhibition (4) in the same way. I executed several dozen versions with difficulty, because I didn't know the size of the original, which is very small. In the end, I managed to make it my own. Besides, I'm used to not throwing anything away, because when I was a student I was very poor, and materials were expensive. So I often reused paper that already had a drawing on it.

All this explains the fact that you work at different levels at the same time, in very different styles. This is the relationship with the Tao that you've just talked about: you pursue both a path of conventional beauty and at the same time you indulge in expressionist drawings. It's the result of the different teachings I described earlier: calligraphy, ink painting and the copying of the masterpieces of the Song dynasty. I always wanted to be a good student and follow the lessons of my masters, but in the end I always deviated from the models. This was often a disaster for me, because I didn't conform to conventions and ideological guidelines. With time I've come to accept this personality trait of mine, I even enjoy it. When I no longer know where to go in my work, I go back to calligraphy. In calligraphy you can't correct or cheat. A person's perso-

Yang Jiechang. (Ph. DR)



nalinity, teaching and taste are visible there. Being an artist is above all an ethic, an attitude, based on experience and communication. Art is a message that can incite the individual to go beyond their limits, to transcend conventions and taboos.

You've produced a lot of erotic works and in particular, recently, paintings in which all kinds of animals practice inter-species mating. Is it a conception of the world in which living beings, human and non-human, are constantly communicating with one another? At the end of the 1990s I worked on a series of erotic drawings in ink and acrylic, which resulted in expressions that were far from descriptive. After a decade of black monochrome paintings, I needed to free myself. I remembered the "Spring Palace paintings", Chinese erotic paintings for cultivated people, and Japanese prints which are more raw and expressive and which I liked very much when I was young. Later, during the economic crisis of 2008, I came back to this subject in the series *Stranger than Paradise* and *Tale of the Eleventh Day*. I was furious I'd lost my money, and was disgusted by the general situation of an unbridled capitalism practiced more and more in this era of rapid globalisation. I wanted to work on the idea of paradise, where the communion of all people reigns, a fragile refuge where everything depends on maintaining harmony and a balance of power. I prepared drawings of couples of animals and human beings communicating or fornicating. I wasn't happy with these drawings, which were too descriptive. My wife Martina encouraged me to continue working on the subject, and she made more than two hundred drawings of various and varied couples, which I've included in my paintings.

I was actually thinking of the unique specificity of Western civilisation, which isolates the nature of culture, as Philippe Descola (5) demonstrates. I do indeed consider myself an animal.

Which one? A monkey. ■

Translation: Chloé Baker

(1) Chinese art critic and curator, born 1963 in Guangzhou. He curated the French Pavilion at the Venice Biennale in 1999 and the Chinese Pavilion in 2007. He is the artistic director of MAXXI in Rome. (2) Exhibition organised by J.-H. Martin in 1989 (Centre Pompidou and Grande Halle de La Villette, Paris) which brought together for the first time works of artists from all continents. (3) Wu Zetian (624-705), the only reigning empress in Chinese history. (4) Another exhibition organised by J.-H. Martin (Grand Palais, Paris, 2016) on the principle of free association between works of art and objects of diverse origins from all periods. (5) Anthropologist, chair of anthropology at the Collège



de France (2000-19), author of *Beyond Nature and Culture* (2005), trans. Janet Lloyd, Chicago: University of Chicago Press, 2013.

Jean-Hubert Martin was director of the Kunsthalle Bern, the Musée national d'art moderne Centre Pompidou, the Musée des arts d'Afrique et d'Océanie, Paris, and the Museum Kunst Palast, Düsseldorf. He has directed the artistic programmes of the Château d'Oiron and the CAMP, Milan. He has devised decompartmentalized exhibitions by bringing together works of a heterogeneous nature, thus promoting a renewal of perception. He has curated numerous biennials and major exhibitions: Paris-Berlin (1978), Paris-Moscou (1979), Magiciens de la Terre (1989), *Carambolages* (2016).

YANG JIECHANG

Né en / born 1956 à / in Foshan (Chine)
Vit et travaille à / lives and works in Paris et / and Heidelberg

Expositions personnelles / Solo shows (sélection):

2019 Beyond Gallery, Taipei, Taiwan;
Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris
2018 Tang Contemporary, Pékin; Boxes Art Museum, Shund (Chine); Galerie Setareh, Düsseldorf
2017 Chambers Fine Arts, New York; Alisan Fine Arts, Hong Kong; Art House, Guangzhou; Ink Studio, Pékin
2016 Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Paris

Expositions collectives / Group shows (sélection):

2019 TaiKang MOCA, Pékin; La Panacée, Mo, Co, Montpellier; Centre culturel de Chine, Paris
2018 MAXXI, Rome; San Francisco Museum of Modern Art; Guggenheim Museum, Bilbao
2017 Guggenheim Museum, New York

Ci-contre/opposite: Vase réalisé par l'artiste à la Manufacture de Sèvres / vase by the artist. (© Gérard Jonca / Sèvres Manufacture et Musées nationaux).
Ci-dessus/above: « Mustard Seed Garden ». Série « Stranger than Paradise ». 2013. Encre et couleurs minérales sur soie marouflée sur toile / ink and mineral colors on silk, on canvas. 97 x 197 cm