



Open Library of Humanities



Part of the Ubiquity
Partner Network



Open Library of Humanities

The Encounter Between Asian and Western Art, 20th–21st Centuries

How to Cite: Micollier, S 2019 Installation Art in China from 1985 to Today: Appropriation Processes between the Western World and Chinese World. *Open Library of Humanities*, 5(1): 65, pp. 1–21. DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.436>

Published: 04 November 2019

Peer Review:

This article has been peer reviewed through the double-blind process of *Open Library of Humanities*, which is a journal published by the Open Library of Humanities.

Copyright:

© 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Open Access:

Open Library of Humanities is a peer-reviewed open access journal.

Digital Preservation:

The Open Library of Humanities and all its journals are digitally preserved in the CLOCKSS scholarly archive service.

THE ENCOUNTER BETWEEN ASIAN AND WESTERN ART, 20TH–21ST CENTURIES

Installation Art in China from 1985 to Today: Appropriation Processes between the Western World and Chinese World

Sorann Micollier

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, FR

sorannmicollier@gmail.com

Depuis le nouveau millénaire, les installations en art contemporain sont situées au cœur de l'art contemporain chinois. Elles permettent aux artistes chinois de créer des espaces « transculturels » et « dialectiques » et de déconstruire les approches essentialistes entre « Orient » et « Occident » présentes dans les discours de l'art contemporain. Les installations ont également été largement adoptées pour explorer l'art et la pensée traditionnelle et antique chinoise. Des artistes chinois ont conquis la scène artistique internationale à travers des installations monumentales dans des manifestations de renom. Les installations, issues du monde occidental, ont émergé en Chine en 1985. Leur histoire a été mouvementée au gré du contexte politique et économique. Elles ont une place particulière dans le monde chinois artistique car certains de leurs principes fondateurs, définis dans les années 1960 aux États-Unis, résonnent avec ceux de la peinture chinoise lettrée. Le développement des installations en Chine mène à des discussions sur les rencontres entre monde occidental et monde chinois. Aujourd'hui, de nombreux artistes emploient des démarches artistiques d'« auto-appropriation culturelle » par le biais d'installations qui sont appréciées à l'échelle internationale. Quelles ont été les conséquences de l'introduction des installations en Chine provenant du monde occidental ? Dans quelles mesures cette pratique artistique a-t-elle pu être considérée comme une « influence libératrice » ? De quels enjeux les installations en Chine sont-elles les héritières aujourd'hui ? Pour répondre à ces questions, l'histoire des installations en Chine sera retracée, ensuite résonances entre installation et peinture lettrée seront énoncées et enfin des installations actuelles seront identifiées pour rendre compte d'affinités dans leur diversité.

Since the new millennium, installation art has been at the heart of Chinese contemporary art. It enables Chinese artists to create 'transcultural' and 'dialectic' spaces, and deconstruct essentialist approaches between 'East' and 'West' that are present in contemporary art discourse. Installations have also been adopted to explore art and traditional and ancient Chinese

thought. Some Chinese artists have conquered the international art scene through some monumental installations in renowned exhibitions. Born in the Western world, installation art emerged in China in 1985. Its history has been eventful, depending on the political and economic context. Installation art has a particular place in Chinese art because some of its founding principles, which were defined during the 1960s in the United States, resonate with those of Chinese literati painting. The development of installations in China leads to discussions about the encounters between the Occidental world and Chinese world. Today many artists use artistic approaches of 'self-cultural appropriation' via internationally celebrated installations. What have been the consequences of the introduction of installation art – arising from the West – in China? To what extent has this artistic practice been considered as a liberating influence? What are the issues inherited by today's Chinese installations? To answer these questions the history of installation art in China will be recounted, then resonances between installation art and literati painting will be enunciated, and finally some recent installations will be identified to reveal similarities amidst their diversity.

Introduction

Depuis le nouveau millénaire, les installations en art contemporain sont au cœur de la scène artistique contemporaine chinoise et internationale. Des installations monumentales d'artistes reconnus tels que Ai Weiwei, Huang Yong Ping, Cai Guo-Qiang, etc. sont régulièrement exposées dans les manifestations emblématiques de l'art contemporain. En Chine, les installations sont le résultat de processus de réceptions, d'appropriations et d'échanges artistiques, philosophiques et intellectuels avec le monde occidental depuis la fin du XX^e siècle. Les installations ont été officiellement introduites par Robert Rauschenberg en 1985 en République populaire de Chine. Au même moment, elles sont en pleine expansion dans le monde occidental. Leur développement a été jalonné de rebondissements liés au contexte politico-historique chinois. Les installations produites en Chine furent longtemps considérées comme de simples dispositifs absorbant la « modernité occidentale ». En réalité, elles sont le produit de mélanges entre concepts artistiques occidentaux, réappropriations de ces derniers, qui parfois résonnent avec la pensée traditionnelle chinoise, et démarches d'« auto-appropriation culturelle ». Ces dernières impliquent une méthode artistique puisant dans la propre culture traditionnelle de l'artiste. Au fil du temps, les installations ont construit leurs propres modèles. Aujourd'hui, elles permettent de créer des espaces « transculturels » et « dialectiques » et de déconstruire certaines approches essentialistes entre « Orient » et « Occident » présentes dans les discours de l'art contemporain (Hopfener, 2012). Les installations éveillent de multiples explorations sur l'art et la pensée traditionnelle et antique chinoise. Elles sont également un médium propice aux réflexions critiques sur les changements socio-politiques en Chine.

Quelles ont été les conséquences de l'introduction des installations en Chine provenant du monde occidental ? Dans quelles mesures cette pratique artistique a-t-elle pu être considérée comme une « influence libératrice » ? De quels enjeux les installations en Chine sont-elles les héritières ? Dans le cadre de cette édition rassemblant réflexions sur les rencontres entre l'art « asiatique » et l'art « occidental » au cours du XX^e et XXI^e siècle, il s'agit dans cet article de considérer l'influence des installations, en tant que pratique artistique, sur la scène artistique chinoise à partir

du milieu des années 1980. Ni un genre, ni un mouvement artistique, les installations restent difficiles à définir et à catégoriser car leur format est extrêmement malléable et leurs productions éclectiques et hybrides. Elles sont, en premier lieu, une pratique, un mode ou un type de production artistique (Bishop, 2005).

L'histoire des installations en République populaire de Chine de 1985 à aujourd'hui sera brièvement retracée afin de se pencher sur l'impact de l'émergence de cette pratique issue du monde occidental, sur son développement et héritage actuel. Les résonances, à première vue étonnantes, entre certains principes de l'installation, définis dans les années 1960, et la peinture chinoise lettrée seront énoncées. Enfin, trois installations datant de la fin des années 2000 d'artistes chinois contemporains seront décrites et mises en relation pour discuter de l'appropriation culturelle en art contemporain chinois.

L'Histoire des Installations en Chine de 1985 à Aujourd'hui

En 1978, les réformes économiques post-maoïstes initiées par Deng Xiaoping marquent le début de la période d'ouverture de la République populaire de Chine. Cette nouvelle ère a des répercussions majeures auprès des artistes. En effet, ils peuvent enfin pratiquer l'« art contemporain », interdit depuis la Révolution culturelle. Au milieu des années 1980, l'art contemporain chinois¹ prend une autre dimension : les artistes ont accès aux œuvres, performances, réflexions, débats des mouvements avant-garde occidentaux des années 1960 (art conceptuel, performance, minimalisme, pop art, land art, body art, etc.). Toutes ces découvertes artistiques, politiques et philosophiques nourrissent et inspirent énormément le milieu artistique chinois dont le contexte politique et économique se prête à accueillir de nouvelles formes d'art.

De 1985 à 1990, Robert Rauschenberg se rend dans dix pays (Chine, Chili, Venezuela, Tibet, Japon, Cuba, ex-URSS, Malaisie et Allemagne) pour présenter son

¹ Dans cet article, le terme « art contemporain chinois » sera utilisé pour désigner les pratiques artistiques réalisées à partir de la fin des années 1970 en RPC afin de ne pas rentrer dans l'historique complexe de ce terme. En réalité, les artistes avant-gardistes utilisent le terme « art moderne » jusqu'à la fin des années 1980, puis « art expérimental ». L'« art contemporain » adviendra dans les années 1990 selon Lü Peng.

grand projet : The Rauschenberg Overseas Culture Interchange (ROCI). L'objectif est de promouvoir les droits de l'homme et la liberté d'expression artistique dans des pays où la création artistique est réprimée. À chaque destination, l'artiste expose certaines de ses œuvres et désigne des ateliers temporaires pour échanger avec artistes locaux, étudiants, universitaires et habitants. Il souhaite établir un dialogue avec les communautés locales à travers le processus de création. En novembre 1985, Rauschenberg présente ROCI au Musée d'art national de Chine à Pékin. Il est le premier artiste étranger autorisé à avoir son exposition monographique en Chine depuis cinq décennies. Cette manifestation connaît un énorme succès et attire plus de 300 000 visiteurs. Elle a influencé en profondeur le développement de l'art chinois et en particulier le courant 85'New Wave. À travers cette exposition historique, les artistes et le public chinois voient et font l'expérience pour la première fois d'installations *in vivo*. Au même moment, les installations sont en pleine expansion dans le monde occidental. Combinaisons de toutes sortes de matériaux, objets, *ready-made*, les installations exposées sont multimédia et révèlent l'aspect arbitraire des genres en art (He, 2008). Ces formes hybrides sont complètement novatrices. Dans un premier temps, elles choquent le public puis ont un véritable impact dans le milieu artistique. Suite à cette rencontre déroutante, les artistes se tournent vers de nouveaux projets avec entrain et se lancent, à leur tour, dans la pratique d'installations. La production d'installations est alors en pleine ascension. Bien que la plupart des artistes ne maîtrisent pas réellement les concepts, principes et origines des installations, ils les incluent dans leur pratique parce qu'elles sont encouragées par la scène artistique occidentale et vont à l'encontre du système rigide antérieur (Lee, 2014 : 21). Elles sont également un médium idéal pour se positionner en rupture avec la peinture académique et traditionnelle chinoise. L'ouverture de la RPC reste récente, tout comme l'accès aux mouvements des années 1960, et donc la maîtrise de cette nouvelle forme d'art n'est pas toujours évidente. Des artistes incluant Zhu Jinshi, Cai Guo-Qiang, Gu Wenda, etc. émigrent à l'étranger pour trouver un environnement artistique plus stimulant. Ceux qui restent, tels que Xu Bing ou Lu Shengzhong, commencent à construire leur propre langage puisant leurs sources dans la culture et pensée chinoise traditionnelle et attirent la scène internationale dès les années 1990.

En 1989, l'exposition « Chine/Avant-Garde » au Musée d'art national chinois à Pékin est la première exposition nationale d'« art expérimental » et marque un moment charnière dans l'histoire de l'art contemporain chinois. Elle rassemble environ 200 artistes venant de diverses régions du pays et de nombreuses installations telles que *A History of Chinese Painting* et *A Brief History of Modern Painting Washed in the Washing Machine for Two Minutes* de Huang Yong Ping, *Black Box* de Zhang Yongjian, *Waterbed* de Shen Yuan, etc. sont exposées. « Chine/Avant-Garde » est suivie par les douloureux événements de Tian An Men quelques mois plus tard. Il s'ensuit une dissolution de la scène artistique au début des années 1990. Néanmoins, certains artistes continuent à produire dans le cadre d'une scène *underground* réduite à un cercle minime. Les installations se développent par le biais de l'« Art de l'Appartement » au sein d'habitations, loin des autorités. D'autres artistes, tels que Huang Yong Ping, Xu Bing ou encore Wu Shanzhuan, émigrent à l'étranger. Pour se faire connaître sur la scène internationale, ces derniers incorporent des éléments « orientaux » qui répondent aux attentes du public occidental (Lee, 2014 : 26). De la même manière, les commissaires d'expositions jouent avec le label orientalisant d'« artiste chinois ». En 1993, 14 artistes chinois, incluant Xu Bing, Zeng Fanzhi, Liu Xiadong, Fang Lijun, Zhang Peili, Yan Peiming, Yue Minjun, etc., participent à la 45^e édition de la Biennale de Venise. En Chine, les installations restent dans le cercle *underground* jusqu'en 1994 lorsque le musée de l'École normale de Pékin obtient l'autorisation d'organiser l'exposition « The International Com-Art Show: China, Korea and Japan '94 ». Cette dernière regroupe des installations de Song Dong, Gu Dexin, etc. L'exposition « Installation, Environnement, Action » à Shanghai participe également à la valorisation des installations. Les expositions « Open Your Eyes, Close Your Mouth », « Beijing and Berlin Communication Exhibition », 1995 et « Displacement », 1995, leur succèdent. L'Université normale de Pékin devient un espace artistique d'avant-garde incontournable. Progressivement, les installations sont exposées dans les institutions artistiques officielles. En 1996, deux expositions à Shanghai s'inscrivent parmi les premières manifestations nationales d'installations : la première édition de la Biennale de Shanghai au Musée des beaux-arts de Shanghai

avec Chen Zhen, Zhang Jianjun et Gu Wenda et renvoie l'image d'un pays qui s'ouvre au monde et « Au Nom de L'Art » organisée au Musée Liu Haisu. Durant les années 1990, le développement des installations est étroitement lié à celui de l'art conceptuel, à l'utilisation du *ready-made* et de la performance. L'intégration progressive d'autres media comme la photographie, la vidéo, l'écriture, Internet, etc. complexifie les installations. À la fin de la décennie, l'art contemporain chinois se développe fortement. Il provoque un fort enthousiasme dans les pays étrangers. Les artistes chinois commencent à être visibles sur la scène internationale : l'exposition « Immutability and Fashion: Chinese Contemporary Art in the Midst of Changing Surroundings » (1997) au Japon ou encore « Another Long March: Chinese Contemporary Art Show » (1997) aux Pays-Bas en sont des témoins. Les installations exposées au grand jour permettent aux acteurs de la scène internationale de mieux comprendre et appréhender leur développement. La troisième édition de la Biennale de Shanghai en 2000 a été un pivot dans l'histoire de l'art contemporain chinois et dans l'histoire des installations.

Les artistes des années 1990 ont finalement eu peu d'information sur les installations issues du monde occidental : autodidactes, ils ont rencontré des difficultés et des échecs sur le chemin de « apprentissage ». La pratique de l'installation a également été une forme de résistance contre le réalisme de l'art politique officiel, incarnant les nouveaux enjeux sociétaux et une nouvelle voie artistique et critique. À l'entrée dans le nouveau millénaire, les artistes chinois rebondissent. En 2001, l'Académie d'Art de Chine à Hangzhou rajoute des cours d'initiation aux installations et « installations interactives » au sein des écoles d'art. En 2004, l'Académie centrale de Pékin propose un programme sur les installations sous le nom d'« art expérimental ». L'éducation en Chine de l'« art expérimental » a accordé et accorde encore une place prééminente à l'installation et l'art vidéo. Le spectre des installations a évolué d'une application directe des *ready-made* vers une synthèse de vidéo, sculpture et media interactifs dérivant des nouvelles technologies (Lee, 2014 : 31). Depuis, la pratique de l'installation est une véritable force et un atout en Chine. Aujourd'hui, les jeunes étudiants en art ont accès à un apprentissage formel et systématique. Nombreux

sont les artistes invités dans les grandes manifestations internationales, telles que la Biennale de Venise, la Biennale de Sao Paulo, la Documenta, Art Basel, Monumenta, etc., qui y présentent des installations.

L'histoire des installations en Chine n'a donc pas été linéaire ; elle a traversé des phases diverses au gré des répressions politiques des années 1980 aux années 2000. Leur introduction a été « libératrice » dans le sens où elles ont mis en lumière une nouvelle manière de pratiquer et concevoir l'art tout en bouleversant la délimitation des media en art. À cette époque, les artistes « occidentaux » sont considérés comme des figures incarnant la liberté, des personnalités émancipées, des modèles à suivre. Les installations ont donc également représenté un moyen de contestation. Elles se sont développées aux États-Unis et en Europe comme un contre-pouvoir et un moyen d'expression critique et de transgression. En Chine, les premières œuvres en réponse aux installations, sujettes d'abord à l'étonnement puis à l'admiration, sont perçues comme des essais, des imitations prétextes à se placer en opposition aux politiques répressives. Les artistes sont désireux de s'aligner avec les pratiques en vogue sur la scène internationale. Les installations réalisées par les artistes chinois ont longtemps été considérées comme de simples copies d'une pratique artistique occidentale et d'une adoption totale de la modernité « occidentale » (Koch, 2014). Le discours de l'art contemporain dérivant d'une vision ethnocentrique a biaisé le regard porté sur le développement des pratiques contemporaines dans les pays « non-occidentaux » à la fin du XX^e siècle. Leur pertinence conceptuelle a particulièrement été remise en cause. Dans le contexte chinois, les installations sont, en réalité, bien plus complexes qu'un « plaquage » d'une pratique du monde occidental. Elles sont devenues une forme artistique très importante. Certaines ont marqué l'histoire globale de l'art contemporain, telles que *A Book from the Sky* de Xu Bing (1987–1991), *Jue Chang-Fifty Strokes to Each* de Chen Zhen (1998), *Sunflower Seeds* de Ai Weiwei (2010), *Head On* de Cai Guo-Qiang (2006), etc. Au fil des années, les artistes chinois se sont adonnés à une exploration profonde de la malléabilité et l'hybridation que l'installation permet. Ils se sont réapproprié pleinement ce médium par le biais de leurs propres grilles de lecture et langages artistiques.

Résonances entre Installations et Peinture Traditionnelle Chinoise

Une corrélation, étonnante à première vue, rend compte du contexte qui a pu faciliter l'aisance avec laquelle les artistes chinois ont adopté et maîtrisé cette pratique artistique : il s'agit de résonances entre des principes fondateurs des installations, définis dans les années 1960 aux États-Unis et de la peinture lettrée, dont les premiers textes théoriques datent du II^e–IV^e siècle (Kamenarovic, 1999 : 2). Pour construire leur identité, les installations ont fortement été influencées par les sculptures minimalistes, elles-mêmes largement inspirées de la phénoménologie merleau-pontienne dans le début des années 1960 aux États-Unis. Les affinités entre principes clefs de l'art pictural traditionnel chinois (calligraphie et peinture) et fondements de la pensée chinoise et ceux des installations ont renforcé l'obtention de leur place privilégiée dans le monde artistique chinois. Ces affinités vont à contre-sens de l'idée d'une pratique qui serait complètement nouvelle, étrangère et avant-gardiste. Alors que les installations marquent une réelle rupture historique et conceptuelle dans leur espace culturel d'origine, elles apparaissent autrement à la lumière de la pensée chinoise. Bien que les installations en Chine aient également un fort ancrage politique, l'approche de l'art et du monde, soutenue par la pratique de l'installation, renvoie à l'héritage traditionnel chinois. Ancrée dans un espace-temps autre et dans une aire géographique et culturelle pourtant si éloignée, l'installation, fruit d'une déconstruction moderne de la pensée cartésienne et peinture lettrée, héritée d'une longue tradition, convergent. Cette approche comparative est incontestablement délicate et implique certains rapprochements, simplifications et décontextualisations pour réunir ces deux mondes complexes. En contrepartie, les points de recoupement demeurent riches en contenus.

Une des différences flagrantes est que l'installation est en trois-dimensions et la peinture en deux-dimensions. Néanmoins, dans la pensée chinoise, l'art s'inscrit dans le monde ; ce qui est peint ou ce que la peinture représente sont du même ordre (Escande, 2001). Autrement dit, le spectateur est tout aussi immergé face à une peinture que face à un paysage. La peinture est autant « interactive », « immersive »,

tangible qu'un objet ou un espace en trois dimensions. Dans le monde occidental, cette vision est impossible à envisager car les dichotomies sont très marquées et particulièrement celles entre le monde « réel » et le monde psychique ou imaginé. Par contre, en se plaçant du point de vue chinois, l'installation ou la peinture ont la potentialité de provoquer le même type de sensations ou d'interactions chez le spectateur. Dans les deux pratiques, une continuité entre la vie et l'art est conçue. Dans le monde chinois, traditionnellement l'art s'insère dans la vie ; dans l'occidental, depuis le XX^e siècle, l'artiste tente d'abolir les frontières entre l'art et la vie. Dans l'installation et la peinture chinoise, les points de vue sont multiples. L'éclatement de points de vue est le principe fondateur des installations : le spectateur se doit d'observer l'œuvre à travers plusieurs prismes. Dans la peinture lettrée, une vision globale ainsi que différentes vues d'une même scène sont peintes simultanément : il s'agit de transcender les repères spatio-temporels. Dans l'installation, l'artiste brouille intentionnellement les repères spatio-temporels du spectateur. Il est intéressant de remarquer que dans les deux pratiques, les relations entretenues entre les différents éléments de l'œuvre sont primordiales. Celles-ci n'existent que dans leur totalité. Dans les deux cas, le spectateur est invité à participer et agir sur l'œuvre, qui n'est finalement jamais achevée. Elle évolue en continu au travers de l'engagement des divers spectateurs au fil du temps. L'emphase porte sur le processus : le public a affaire à une œuvre « en train de ». La place du spectateur est centrale. En effet, les deux formes sont interactives : l'œuvre est avant tout une expérience à vivre activement. La peinture chinoise est la trace d'une expérience intérieure de l'artiste, que ce dernier tente de transmettre. Cependant, chaque spectateur fait sa propre expérience de l'expérience de l'artiste. Dans les installations, chaque spectateur a une expérience propre de l'espace aménagé, même si le dispositif mis en scène par l'artiste a une visée spécifique. Dans les deux formats, le parcours du public est essentiel. Dans le cas chinois, le parcours est imaginaire et spirituel ; dans le cas occidental, il est physique et par extension mental. Les deux pratiques adoptent une perspective écologique et phénoménologique du monde : elles exploitent pleinement le sensible, le sensoriel, le subjectif et envisagent un jeu de réciprocité

entre l'observateur et ce qui est observé, entre le spectateur et l'œuvre, entre le sujet et l'objet. Les deux formes construisent finalement des espaces sans dichotomies où aucun élément n'en exclut un autre.

Ces résonances trouvent des racines dans les concordances entre la phénoménologie et la pensée traditionnelle chinoise. L'installation s'avère donc être une passerelle idéale pour penser leur lien. Elle révèle des échanges intellectuels entre le monde occidental et chinois depuis le siècle dernier. Il est intéressant d'observer que modernité et tradition de deux aires culturelles éloignées convergent. En réalité, des grands philosophes européens, tels que Leibniz, Voltaire, Fénelon, Hegel ou Kant, sont influencés par les discussions sur la pensée chinoise au XVIII^e siècle : l'interprétation de textes fondateurs (Yi Jing, 1980 ; Liji, 1899 ; Dao De Jing, 1965) et les débats intellectuels initiés en Europe dans le cadre de la « querelle des rites » s'inscrivent dans le contexte historique des missions des Jésuites en Chine (Etiemble, 1988). Les premiers phénoménologues du début du XX^e siècle sont parmi leurs héritiers et se positionnent en rupture avec la vision du monde dualiste, tel que Husserl (1859–1938). Ce dernier a lui-même été influencé par Whitehead (1861–1947), qui a développé une philosophie coïncidant en des points importants avec la pensée chinoise traditionnelle et cherché à transcender l'« Occident » et l'« Orient » (Tong, 1979 : 319). En retour, les penseurs chinois modernes au XX^e siècle se sont nourris de la phénoménologie venue d'« Occident » dès son émergence. Ce courant philosophique a immédiatement suscité de l'intérêt et attiré de nombreux partisans en Asie orientale (Tani et al, 2015). En se plaçant dans cette perspective, il n'est pas étonnant que la phénoménologie et les installations portent des « tonalités » semblables à celles de la pensée et de l'art traditionnel chinois. Donnant lieu à des réappropriations réciproques, cette rencontre engendre un processus circulaire. Les installations se présentent donc comme une porte d'entrée pour observer les échanges entre monde occidental et chinois du XIX^e siècle à aujourd'hui, eux-mêmes héritiers d'interrelations remontant à l'Antiquité. En outre, ces deux aires culturelles ne sont peut-être pas si éloignées. Les sociétés et les cultures se sont toujours construites en interactions les unes avec les autres, qu'elles soient proches ou lointaines. Même si

l'étude des rencontres interculturelles est complexe, elle s'avère essentielle et l'art est une fenêtre prometteuse pour la mener.

Installations Contemporaines : Démarches d'Auto-Appropriation Culturelle

L'état actuel, la richesse et la complexité des installations en Chine sont donc le fruit de cette histoire singulière jalonnée de rebondissements. Les installations actuelles dérivent de processus intenses d'échanges et d'interactions inscrits dans les circuits artistiques globaux. Elles inculquent « une compréhension performative », c'est-à-dire que leur signification est générée dans le processus même de l'expérience de ces dernières (Hopfener, 2012 : 65). Les installations incorporent donc le « médium de la transformation » et sont propices à la création d'espaces « transculturels », « dialectiques » et « horizontaux » (Hopfener, 2012 : 66). Beaucoup d'artistes chinois approchent le monde d'aujourd'hui par le biais d'une pensée millénaire classique ou antique et cherchent de nouvelles voies de dépassement entre l'« Occident » et l'« Orient » qu'ils mettent en scène dans les installations (Li, 2014 : 302). Ces dernières se révèlent également sujettes aux explorations sur les prémises de l'art traditionnel, sur la pensée traditionnelle et sur l'histoire de la Chine. L'éventail d'installations produites est très large. Trois installations de trois artistes chinois issus de trajectoires différentes ont été sélectionnées afin de montrer différentes manières de travailler l'installation, qui se rejoignent finalement en plusieurs points. Ces trois œuvres permettent d'initier une réflexion sur l'héritage de l'histoire des installations en Chine, les passerelles entre « art occidental » et « art chinois » et sur les processus d'appropriation culturelle répandus.

V, Li Hui, 2011

Li Hui, artiste pékinois, a exposé une installation intitulée *V* en 2011 à l'Ullens Center for Contemporary Art à Pékin (**Figure 1**). L'installation a été conçue spécifiquement pour l'espace du *Nave*. Dans une chambre noire, un panneau de lasers rouges, accroché en biais et en hauteur dans l'espace, est orienté vers un miroir sur le sol. Les faisceaux se réfléchissent dans le miroir et « rebondissent » vers le plafond, donnant à voir une forme de « V ». Les lignes rouges se diffusent dans l'espace et



Figure 1: V, Li Hui, 2008. Laser, mirror, smoke, dimensions variable. Installation view courtesy of the UCCA Center for Contemporary Art, photo by Danny Chen.

font apparaître des petits points rouges lorsqu'elles rencontrent le plafond, le miroir, le mur. Par moments, de la fumée artificielle traverse la pièce et interagit avec le jeu de lumières. Le public se retrouve plongé dans cet environnement hautement sensoriel. Le public se regarde dans le miroir, joue avec les lignes immatérielles dessinées par les lasers en passant mains ou corps à travers. La lumière est fascinante car elle est visible mais intangible : elle est vue mais ne peut être touchée, ainsi elle « performe » seulement par elle-même (Li, 2011). À travers cette œuvre, Li Hui dit vouloir générer une réponse « spirituelle » chez le public. L'artiste s'est éloigné de sa formation artistique traditionnelle et est devenu un artiste pionnier en multimédia. Li Hui s'inscrit dans une nouvelle génération d'artistes pékinois qui manipulent la technologie de pointe pour explorer « les fondements mystiques et rationnels de l'existence humaine ». Il a une démarche artistique introspective qui s'inspire du bouddhisme, taoïsme et chamanisme, dont résultent des installations conceptuelles. L'artiste explore les grandes questions que sont la vie et la mort, l'existence et la transcendance, la matérialité et la spiritualité, la technologie et l'humanité. Dans la

recherche de Li, la menace d'un futur post-humain terrifiant est toujours présente, au-delà de la « beauté » qui s'en dégage (Chow, 2011).

***Lure*, “Red Thread Series”, Beili Liu, 2008**

Beili Liu est une artiste originaire du Jilin en Chine et vit aux États-Unis maintenant depuis plus de 20 ans. L'installation *Lure* fait partie d'une série intitulée « Red Thread Legend » (**Figure 2**). Ce titre réfère à la légende du « fil rouge du destin » qui provient originellement du conte *L'auberge de fiançailles* dans le recueil *Xuyou guailu* datant de la dynastie des Tang (Li, 1995). La légende raconte que lorsque les enfants naissent, des fils rouges invisibles les relient à leur âme-sœur. Au cours de leur vie, les fils se raccourcissent : les deux âmes-sœurs se rapprochent, malgré les circonstances extérieures et, éventuellement, se rencontrent. *Lure* a été reconstituée plusieurs fois dans des galeries et des institutions en Europe (Kaunas Biennale, Lituanie), aux États-Unis (Urban Institute for Contemporary Art, Grand Rapids, Chinese Cultural Foundation of San Francisco) et en Chine (Elisabeth de Brabant Art Center, Shanghai) entre 2008 et 2013. *Lure* est composée de milliers de disques de fils rouge enroulés de 2,5 cm de diamètre. La couleur rouge, intense et voluptueuse,



Figure 2: *Lure/Wave* (Lure Series), Beili Liu, 2008–2017. Needles, thread, dimensions variable. Image credit: Beili Liu Studio.

est le symbole du bonheur et de la prospérité en Chine. Chaque disque est percé d'une aiguille contenant un autre fil rouge dans leur trou suspendu au plafond. Des disques sont reliés à d'autres et forment une paire. Ils sont relativement près du sol et s'étendent sur toute la pièce de la galerie. Ainsi, avec les courants d'air ou les mouvements des spectateurs, les disques oscillent, tournent doucement, se déplacent tout comme les fils s'emmêlant sur le sol. L'ensemble forme un amas organique qui semble flotter dans l'espace et s'étendre. L'artiste plonge le public dans un univers onirique : l'œuvre est hautement « métaphorique » : les disques représentent à la fois des individus dans une foule et un large « organisme » qui respire, autrement dit, ils incarnent le personnel, le collectif et le monde (Kaplos, 2009). Le contraste entre la matérialité du fil (textile, souple, mou, lâche, léger) et de l'aiguille (métal, coupant, dur) relève de l'emploi de couples antagonistes avec lesquels l'artiste travaille. Elle crée des installations immersives *in situ* qui évoquent la fragilité, le passage du temps, l'éphémère. Son approche est poétique et associe le geste, le temps et la matière. Beili Liu travaille sur les matériaux et leur potentialité de transformation. Ces espaces entre-deux plongent les spectateurs dans une atmosphère calme et méditative où des références à la culture ou à l'histoire chinoise sont présentes (Taber Avila, 2012).

You (you), Lee Kit, 2013

Lee Kit, artiste hongkongais vivant à Taipei, a exposé *You (you)*² au Campo dans les événements collatéraux de la 55^e édition de la Biennale de Venise en 2013. Depuis les murs donnant sur la rue, à la cour intérieure et aux pièces de la galerie, l'artiste a investi ces différents lieux pour créer une seule œuvre. Les murs extérieurs sont drapés de tissus bleus et blancs, ondulant avec le vent. Dans la cour, deux cabines de sécurité, l'une d'entre elle avec un parasol multicolore, sont présentes. Le même parasol apparaît plus loin devant le canal. L'environnement visuel, sonore et contextuel du Campo della Tana fait partie intégrante de l'œuvre et dialogue avec elle. À l'intérieur, la moquette bleue rappelle celle des bureaux et des habitats. Au cours de sa visite, le public rencontre un aspirateur, des tables, des étagères,

² <http://www.venicebiennale.hk/2013/exhibition/you-you-lee-kit/>.

une télévision, des chaises, des tissus, des lampes, des habits ; tout est familier mais, ensemble, les objets forment un environnement inhabituel. Cette étrangeté provient de la démarche de l'artiste qui procède à des altérations infimes afin de créer une expérience différente du quotidien. Les objets, dans un éventail de couleurs pastel, sont relativement espacés, les gestes simples et les arrangements banaux. Cependant les relations qu'ils entretiennent sont complexes. L'artiste sème des fragments autobiographiques et universels : certains réfèrent au monde de la consommation et au capitalisme, d'autres à l'histoire de Hong Kong, d'autres encore à son histoire personnelle. L'œuvre traite de moments personnels et collectifs et de leurs émotions respectives. Les spectateurs sont invités à remplir les creux et les vides, à rassembler les fragments et à créer leur propre narration. D'une formation de peinture traditionnelle, Lee Kit s'est éloigné du format conventionnel pour peindre sur des tissus usuels et utiliser l'espace comme une toile immense. A l'aide de divers médias du domestique subtilement modifiés, il s'intéresse à la frontière entre le public et le privé, l'absence et la présence, les souvenirs réels et imaginaires, l'ennui et la tendresse, le jeu et la poésie, l'intime et l'aliénation (Nittve, 2013).

Les trois installations sont réalisées *in situ* et entretiennent un véritable dialogue avec l'architecture de leurs espaces d'exposition respectifs. L'importance de ce lien est revendiquée dans le discours des artistes. Les trois œuvres sont immersives : elles invitent à une pénétration dans l'espace pour en faire l'expérience. Elles demandent donc la participation du public, qui est primordial pour leur fonctionnement. Un élément central qui les relie est l'emploi de « dichotomies complémentaires » au niveau visuel, sensoriel et conceptuel, rappelant le modèle *yin-yang*. Les trois artistes créent des espaces entre-deux qui testent les frontières entre des états, des matériaux, des registres opposés. Ils construisent des environnements de contemplation, emplis de poétiques où le temps semble ralentir, malgré la présence d'objets triviaux ou de lasers. Les trois installations témoignent d'un monde en transformation constante, habité par la fragilité et la vulnérabilité qu'il faut observer avec attention pour en saisir les nuances et les subtilités. Pour les trois artistes, des points clefs de l'installation

ne doivent pas paraître si éloignés d'idées, de pratiques et de compétences qu'ils ont apprises. Par ailleurs, leurs discours contiennent des références plus ou moins lointaines et explicitées à la pensée, l'art, la culture ou l'histoire de la Chine. Leurs sensibilités artistiques peuvent être considérées comme proches de celles d'artistes chinois traditionnels à travers leur ton suggestif, non clairement défini et la mise en valeur des variations et contrastes infimes. Les installations *Lure* et *V* réfèrent directement à des éléments de la culture chinoise, l'une légendaire où l'aspect illustratif peut se ressentir et l'autre spirituelle où le lien peut être difficile à identifier avec l'œuvre elle-même. *You (you)* établit également un lien avec l'ontologie chinoise à travers sa fragmentation silencieuse. Les trois artistes finalement s'inspirent de leurs racines culturelles : ils les remanient et se les approprient à travers leur langage artistique personnel. Dans les différences et divergences des rendus et des processus exploités, les trois installations convergent dans leur mise en scène harmonieuse de couples antagonistes, leur esthétique du « fragile » et leurs discours ambigus.

De nombreux artistes chinois contemporains travaillent sur les « dichotomies complémentaires » telles que le plein dans le vide, la présence dans l'absence, le visible dans l'invisible, l'expansion dans la compression, etc., dans leurs installations. Cette recherche s'exprime, pour une partie de ces artistes, par une esthétique du « fragile » et une mise en abîme phénoménologique. Lee Kit, Beili Liu et Li Hui sont des exemples significatifs de ce type de démarche. Qu'elle soit intentionnelle, revendiquée ou non, elle renvoie directement à des idées fondamentales de la pensée chinoise traditionnelle. Le cas de la Chine révèle, depuis plusieurs décennies, un regain d'intérêt et une exploration accrue portant sur la pensée traditionnelle chinoise et antique. Au sein de ces démarches, il est parfois difficile de cerner l'apport réel par rapport à la tradition et d'y voir une innovation véritable. Les artistes concernés développent des pratiques artistiques de réappropriation d'arts traditionnels, tout en ayant reçu une transmission familiale, sociétale et une mémoire historique de perceptions, valeurs et idées héritées de la culture chinoise qui restent ancrées dans leurs interrelations au monde. Les deux processus conjoints conduisent à des productions hétéroclites traitant d'une certaine vision du monde et de l'art tout

en le mêlant à l'art et aux concepts « occidentaux » ainsi qu'aux événements actuels globaux et locaux. Ces productions font interagir « influences traditionnelles » et « occidentales » (Chiu & Genocchio, 2010). Elles sont le résultat de cheminements et de recherches artistiques spécifiques, même si elles ne sont pas toujours explicites.

Les œuvres d'artistes chinois adoptant des démarches d'« auto-appropriation culturelle » sont particulièrement visibles sur la scène internationale. Ainsi, ces œuvres sont exposées au « monde » et impliquent une représentation du pays associé. La réception dans le monde occidental est d'avance biaisée car ce processus laisse penser que la majorité des artistes chinois ont des problématiques, processus et esthétiques qui dérivent de leur culture traditionnelle. Des mécanismes d'exotisation se créent alors. Même s'il existe une transmission culturelle forte dans cette population plurielle, un malentendu semble s'installer entre production locale et réception internationale. Certains artistes articulent leurs productions artistiques autour de leur propre culture ou histoire pour explorer de nouvelles pistes ou revendiquer certaines choses. D'autres sont complices de ce processus d'« auto-orientalisation » de leurs œuvres afin de séduire certains acteurs et publics.

Conclusion

L'histoire des installations en Chine permet de discuter des rencontres entre monde occidental et chinois que leur germination et développement ont créées afin de discerner leurs enjeux passés et présents. Elles résultent de processus d'appropriations culturelles et artistiques, d'interactions et d'allers-retours intellectuels, parfois circulaires, entre ces deux mondes. Les installations sont apparues en Chine en 1985, environ 25 ans après leur « naissance » dans le monde occidental. Cette découverte fut d'abord « libératrice » dans le sens où elle a offert aux artistes chinois une nouvelle manière de pratiquer et de penser l'art et par extension d'appréhender le monde. À cette époque, les installations euro-américaines ont été une source majeure d'inspiration pour le milieu artistique chinois. Initialement quelque peu fébrile en contenu, elles ont continué leur cheminement, parsemé d'obstacles, jusqu'à devenir une réelle force chez les artistes contemporains chinois qui se sont pleinement réappropriés la pratique et émancipés de leurs premières influences. D'autant plus

que les installations font écho à des notions fondamentales de la peinture lettrée et de la pensée chinoise traditionnelle. En effet, les deux formes artistiques convergent dans leur approche phénoménologique. Les artistes chinois ont élu les installations pour traiter, explorer et transformer des éléments traditionnels de nature diverse et les adapter au langage de l'art contemporain. Même si l'apport novateur vis-à-vis de ces sources culturelles n'est pas toujours évident à saisir, ces installations constituent des œuvres emplies de significations à analyser pour comprendre les réflexions et questionnements de la société chinoise actuelle. En quête à la fois d'une identité individuelle et nationale, les artistes chinois expérimentent des méthodes traditionnelles aux outils de dernières technologies. Ils construisent des ponts entre passé et présent, « Occident » et « Orient », culture millénaire chinoise et imaginaire orientalisant occidental, turbulences et changements récents (Albertini, 2008 : 8). Cette recherche s'inscrit dans le contexte de l'art contemporain qui porte les tensions et les négociations à l'œuvre dans les processus de globalisations. Des dynamiques simultanées d'ouvertures et de fermetures à l'Autre y sont particulièrement visibles. Il est donc pertinent d'étudier les réagencements des schémas de l'art contemporain qui sont en train de se produire pour mieux appréhender et comprendre le monde contemporain aux complexités et réalités plurielles.

Competing Interests

The author has no competing interests to declare.

Références

- Albertini, C** 2008 *Avatars and antiheroes: a guide to contemporary Chinese artists*. Tokyo: Kodansha International.
- Bishop, C** 2005 *Installation Art: A Critical History*. London: Routledge.
- Chiu, M** and **Genocchio, B** 2010 *Asian Art Now*. New York: The Monacelli Press.
- Chow, S** 2011 *Sculpting with Light in Li Hui's V*. Ullens Center for Contemporary Art. http://ucca.org.cn/wp-content/uploads/2014/06/V_EN.pdf [Consulté le 2 mai 2017].
- Escande, Y** 2001 *L'Art en Chine*. Paris : Hermann.
- Etiemble, R** 1988 *L'Europe chinoise*. Paris : Gallimard.

- He, W** 2008 *History of Chinese Contemporary Installation Art (1975–2005)*. Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House.
- Hopfener, B** 2012 *Negotiating difference: Contemporary Chinese Art in the Global Context*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- Kamenarovic, I** 1999 *Arts et lettrés dans la tradition chinoise*. Paris : Editions du Cerf.
- Kaplos, J** 2009 *Beili Liu*. Art in America. <http://files.cargocollective.com/508521/2009ArtinAmerica.pdf> [Consulté le 9 juillet 2017].
- Koch, F** 2014 Installation Art in China, A review of Installation Art in China. Transcultural Spaces Reflecting a Genealogy of the Performative by Birgit Hopfener, 15 avril 2014. <http://dissertationreviews.org/archives/7964> [Consulté le 12 juillet 2017].
- Lee, A C P** 2014 A Contemporary Interpretation of Daoism and Installation Art Practice. Thèse non publiée (PhD), RMIT University.
- Li, H** 2011 Interview of Li Hui by Jerome Sans (curator, Ullens Center of Contemporary Art, Beijing) <https://static1.squarespace.com/static/52f1f77fe4b09a8cc8f9159f/t/55adff31e4b05cdcffed0b03/1437466417534/Interview+of+Li+Hui+by+Jerome+Sans.pdf> [Consulté le 3 mai 2017].
- Li, S** 2014 *Le vide dans l'art au XX^e siècle : Occident-Extrême-Orient*. Aix-en-Provence : Presse Universitaire de Provence.
- Nittve, L** 2013 'You (you).' – Lee Kit, Hong Kong at the 55th Venice Biennale. <http://www.westkwoon.hk/en/whats-on/past-events/you-you-lee-kit-55th-venice-biennale/chapter/multimedia-121> [Consulté le 1^{er} janvier 2017].
- Taber Avila, S** 2012 Poetry in Space, Beili Liu. *Surface Design Journal*. <http://files.cargocollective.com/508521/2012SurfaceDesign.pdf> [Consulté le 26 juin 2017].
- Tani, T, Lee, N, Ni, L and Fang, X** 2015 Phenomenology in East Asia. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Taylor and Francis. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780415249126-G3592-1>
- Tong, L K** 1979 Whitehead and Chinese philosophy: From the vantage point of the I Ching. *Journal of Chinese Philosophy* 6(3): 297–321. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1540-6253.1979.tb00217.x>

Sources chinoises

Laozi daode jing jie 老子道德經解 (Livre de la Voie et de la Vertu) 1965, Taibei, Yiwen yinshuguan.

Li ki (Li Ji Traité des Rites) 禮記 1899 édité par S.Couvreur, Ed. Ho Kien Fou.

Li, F 李復言 1995 Xu Youguai lu 續幽怪錄 » [A sequel to records of anomalies], in Siku quanshu cunmu congshu 四庫全書存目叢書. Ji'nan : Qilu shushe, series 3, vol. 245.

Yijing 易經 (Livre des Transformations) 1980, Beijing, Zhonghua shuju.

How to cite this article: Micollier, S 2019 Installation Art in China from 1985 to Today: Appropriation Processes between the Western World and Chinese World. *Open Library of Humanities*, 5(1): 65, pp. 1–21. DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.436>

Published: 04 November 2019

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Open Library of Humanities is a peer-reviewed open access journal published by Open Library of Humanities.

OPEN ACCESS