



**wu zei**

HUANG YONG PING

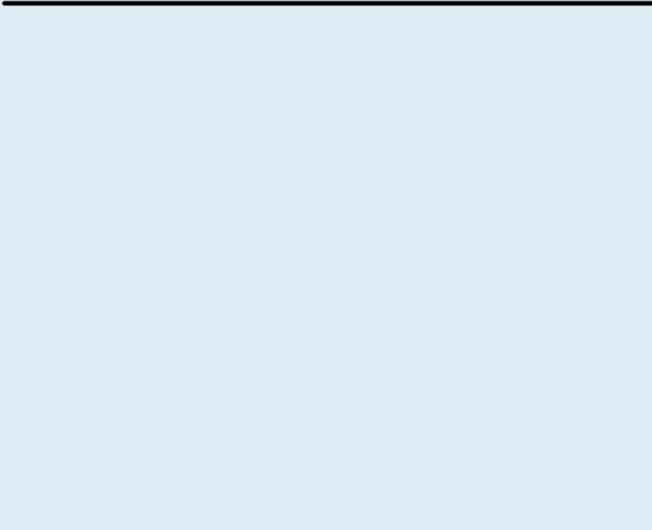
---

**wu zei**

---

HUANG YONG PING

---



Ce catalogue est publié à l’occasion de la présentation de *Wu Zei* au Musée Océanographique de Monaco, dans le cadre de l’exposition «Méditerranée. Splendide, fragile, vivante.» placée sous le Haut Patronage de S.A.S.le Prince Albert II de Monaco.

*Wu Zei* a été commandée à l’artiste Huang Yong Ping par l’Institut Océanographique – Fondation Albert I<sup>er</sup> Prince de Monaco et réalisée avec le soutien de kamel mennour, Paris.

Le commissariat pour l’œuvre *Wu Zei* a été assuré par Marie-Claude Beaud, Directeur du Nouveau Musée National de Monaco.

This catalogue has been published in conjunction with the installation of Wu Zei at Monaco’s Musée Océanographique, as part of the exhibition “Mediterranean – splendid, fragile, alive”, taking place under the High Patronage of HSH Prince Albert II of Monaco.

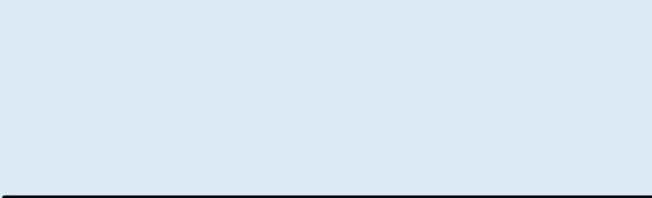
 Wu Zei was commissioned from the artist Huang Yong Ping by the Institut Océanographique - Fondation Albert I<sup>er</sup> Prince de Monaco and created with the support of kamel mennour, Paris.

The curatorship of Wu Zei has been the responsibility of Marie-Claude Beaud, Director of the Nouveau Musée National de Monaco.

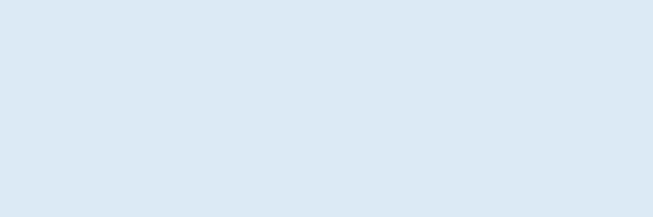

**Musée Océanographique de Monaco**  
Avenue Saint-Martin  
98000 Monaco


«Méditerranée. Splendide, fragile, vivante.», exposition de l’Institut Océanographique, a reçu le soutien de la Compagnie Monégasque de Banque et de la société Façonnable.

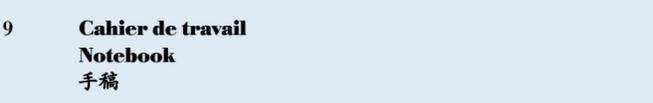
The Institut Océanographique’s exhibition ‘Mediterranean. Splendid, fragile, alive.’ has received support from the Compagnie Monégasque de Banque and the Façonnable company.



# Sommaire



<b>4</b>	<b>Préface</b> <b>Wu Zei, nouvel hôte du Musée Océanographique</b> <b>Wu Zei, new inhabitant of the Musée Océanographique</b> 《乌贼》，海洋学博物馆的新来客 Robert Calcagno & Marie-Claude Beaud / 罗伯特·卡勒卡纽 & 玛丽－克洛迪·博
<b>9</b>	<b>Cahier de travail</b> <b>Notebook</b> 手稿
<b>25</b>	<b>Bestiaire</b> <b>Bestiary</b> 动物寓言 Jessica Morgan / 杰茜卡·摩根
<b>41</b>	<b>Wu Zei, 2010</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>65</b>	<b>Huang Yong Ping<span> </span>: Les fables de la connaissance</b> Table ronde animée par Arnaud Laporte, à l’Amphithéâtre d’honneur de l’École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, le dimanche 25 octobre 2009. • Première partie avec Jérôme Alexandre, Jean de Loisy, Huang Yong Ping et Gilles A.Tiberghien. • Seconde partie avec Marie-Laure Bernadac, Fei Dawei, Huang Yong Ping, Richard Leydier et Jean-Hubert Martin.
<b>104</b>	<b>Huang Yong Ping: The fables of knowledge</b> <i>Round table moderated by Arnaud Laporte, at the Amphithéâtre d'honneur of the École nationale supérieure des beaux-arts, on Sunday 25 October 2009.</i> • <i>Part one with Jérôme Alexandre, Jean de Loisy, Huang Yong Ping and Gilles A.Tiberghien.</i> • <i>Part two with Marie-Laure Bernadac, Fei Dawei, Huang Yong Ping, Richard Leydier and Jean-Hubert Martin.</i>
<b>137</b>	<b>Arche 2009</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>159</b>	<b>Caverne 2009</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>177</b>	<b>Ombre blanche, 2009</b> Vues de l’œuvre / <i>Views of the work</i> / 作品效果图
<b>185</b>	<b>Ancre, 2009</b> Vues de l’œuvre / <i>Views of the work</i> / 作品效果图
<b>193</b>	<b>Chronologie sélective</b> <b>Selective chronology</b> 黄永砵 部分展览作品年表



<b>4</b>	<b>Préface</b> <b>Wu Zei, nouvel hôte du Musée Océanographique</b> <b>Wu Zei, new inhabitant of the Musée Océanographique</b> 《乌贼》，海洋学博物馆的新来客 Robert Calcagno & Marie-Claude Beaud / 罗伯特·卡勒卡纽 & 玛丽－克洛迪·博
<b>9</b>	<b>Cahier de travail</b> <b>Notebook</b> 手稿
<b>25</b>	<b>Bestiaire</b> <b>Bestiary</b> 动物寓言 Jessica Morgan / 杰茜卡·摩根
<b>41</b>	<b>Wu Zei, 2010</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>65</b>	<b>Huang Yong Ping<span> </span>: Les fables de la connaissance</b> Table ronde animée par Arnaud Laporte, à l’Amphithéâtre d’honneur de l’École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, le dimanche 25 octobre 2009. • Première partie avec Jérôme Alexandre, Jean de Loisy, Huang Yong Ping et Gilles A.Tiberghien. • Seconde partie avec Marie-Laure Bernadac, Fei Dawei, Huang Yong Ping, Richard Leydier et Jean-Hubert Martin.
<b>104</b>	<b>Huang Yong Ping: The fables of knowledge</b> <i>Round table moderated by Arnaud Laporte, at the Amphithéâtre d'honneur of the École nationale supérieure des beaux-arts, on Sunday 25 October 2009.</i> • <i>Part one with Jérôme Alexandre, Jean de Loisy, Huang Yong Ping and Gilles A.Tiberghien.</i> • <i>Part two with Marie-Laure Bernadac, Fei Dawei, Huang Yong Ping, Richard Leydier and Jean-Hubert Martin.</i>
<b>137</b>	<b>Arche 2009</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>159</b>	<b>Caverne 2009</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>177</b>	<b>Ombre blanche, 2009</b> Vues de l’œuvre / <i>Views of the work</i> / 作品效果图
<b>185</b>	<b>Ancre, 2009</b> Vues de l’œuvre / <i>Views of the work</i> / 作品效果图
<b>193</b>	<b>Chronologie sélective</b> <b>Selective chronology</b> 黄永砵 部分展览作品年表

<b>4</b>	<b>Préface</b> <b>Wu Zei, nouvel hôte du Musée Océanographique</b> <b>Wu Zei, new inhabitant of the Musée Océanographique</b> 《乌贼》，海洋学博物馆的新来客 Robert Calcagno & Marie-Claude Beaud / 罗伯特·卡勒卡纽 & 玛丽－克洛迪·博
<b>9</b>	<b>Cahier de travail</b> <b>Notebook</b> 手稿
<b>25</b>	<b>Bestiaire</b> <b>Bestiary</b> 动物寓言 Jessica Morgan / 杰茜卡·摩根
<b>41</b>	<b>Wu Zei, 2010</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>65</b>	<b>Huang Yong Ping<span> </span>: Les fables de la connaissance</b> Table ronde animée par Arnaud Laporte, à l’Amphithéâtre d’honneur de l’École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, le dimanche 25 octobre 2009. • Première partie avec Jérôme Alexandre, Jean de Loisy, Huang Yong Ping et Gilles A.Tiberghien. • Seconde partie avec Marie-Laure Bernadac, Fei Dawei, Huang Yong Ping, Richard Leydier et Jean-Hubert Martin.
<b>104</b>	<b>Huang Yong Ping: The fables of knowledge</b> <i>Round table moderated by Arnaud Laporte, at the Amphithéâtre d'honneur of the École nationale supérieure des beaux-arts, on Sunday 25 October 2009.</i> • <i>Part one with Jérôme Alexandre, Jean de Loisy, Huang Yong Ping and Gilles A.Tiberghien.</i> • <i>Part two with Marie-Laure Bernadac, Fei Dawei, Huang Yong Ping, Richard Leydier and Jean-Hubert Martin.</i>
<b>137</b>	<b>Arche 2009</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>159</b>	<b>Caverne 2009</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>177</b>	<b>Ombre blanche, 2009</b> Vues de l’œuvre / <i>Views of the work</i> / 作品效果图
<b>185</b>	<b>Ancre, 2009</b> Vues de l’œuvre / <i>Views of the work</i> / 作品效果图
<b>193</b>	<b>Chronologie sélective</b> <b>Selective chronology</b> 黄永砵 部分展览作品年表

<b>4</b>	<b>Préface</b> <b>Wu Zei, nouvel hôte du Musée Océanographique</b> <b>Wu Zei, new inhabitant of the Musée Océanographique</b> 《乌贼》，海洋学博物馆的新来客 Robert Calcagno & Marie-Claude Beaud / 罗伯特·卡勒卡纽 & 玛丽－克洛迪·博
<b>9</b>	<b>Cahier de travail</b> <b>Notebook</b> 手稿
<b>25</b>	<b>Bestiaire</b> <b>Bestiary</b> 动物寓言 Jessica Morgan / 杰茜卡·摩根
<b>41</b>	<b>Wu Zei, 2010</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>65</b>	<b>Huang Yong Ping<span> </span>: Les fables de la connaissance</b> Table ronde animée par Arnaud Laporte, à l’Amphithéâtre d’honneur de l’École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, le dimanche 25 octobre 2009. • Première partie avec Jérôme Alexandre, Jean de Loisy, Huang Yong Ping et Gilles A.Tiberghien. • Seconde partie avec Marie-Laure Bernadac, Fei Dawei, Huang Yong Ping, Richard Leydier et Jean-Hubert Martin.
<b>104</b>	<b>Huang Yong Ping: The fables of knowledge</b> <i>Round table moderated by Arnaud Laporte, at the Amphithéâtre d'honneur of the École nationale supérieure des beaux-arts, on Sunday 25 October 2009.</i> • <i>Part one with Jérôme Alexandre, Jean de Loisy, Huang Yong Ping and Gilles A.Tiberghien.</i> • <i>Part two with Marie-Laure Bernadac, Fei Dawei, Huang Yong Ping, Richard Leydier and Jean-Hubert Martin.</i>
<b>137</b>	<b>Arche 2009</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>159</b>	<b>Caverne 2009</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>177</b>	<b>Ombre blanche, 2009</b> Vues de l’œuvre / <i>Views of the work</i> / 作品效果图
<b>185</b>	<b>Ancre, 2009</b> Vues de l’œuvre / <i>Views of the work</i> / 作品效果图
<b>193</b>	<b>Chronologie sélective</b> <b>Selective chronology</b> 黄永砵 部分展览作品年表

<b>4</b>	<b>Préface</b> <b>Wu Zei, nouvel hôte du Musée Océanographique</b> <b>Wu Zei, new inhabitant of the Musée Océanographique</b> 《乌贼》，海洋学博物馆的新来客 Robert Calcagno & Marie-Claude Beaud / 罗伯特·卡勒卡纽 & 玛丽－克洛迪·博
<b>9</b>	<b>Cahier de travail</b> <b>Notebook</b> 手稿
<b>25</b>	<b>Bestiaire</b> <b>Bestiary</b> 动物寓言 Jessica Morgan / 杰茜卡·摩根
<b>41</b>	<b>Wu Zei, 2010</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>65</b>	<b>Huang Yong Ping<span> </span>: Les fables de la connaissance</b> Table ronde animée par Arnaud Laporte, à l’Amphithéâtre d’honneur de l’École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, le dimanche 25 octobre 2009. • Première partie avec Jérôme Alexandre, Jean de Loisy, Huang Yong Ping et Gilles A.Tiberghien. • Seconde partie avec Marie-Laure Bernadac, Fei Dawei, Huang Yong Ping, Richard Leydier et Jean-Hubert Martin.
<b>104</b>	<b>Huang Yong Ping: The fables of knowledge</b> <i>Round table moderated by Arnaud Laporte, at the Amphithéâtre d'honneur of the École nationale supérieure des beaux-arts, on Sunday 25 October 2009.</i> • <i>Part one with Jérôme Alexandre, Jean de Loisy, Huang Yong Ping and Gilles A.Tiberghien.</i> • <i>Part two with Marie-Laure Bernadac, Fei Dawei, Huang Yong Ping, Richard Leydier and Jean-Hubert Martin.</i>
<b>137</b>	<b>Arche 2009</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>159</b>	<b>Caverne 2009</b> Vues de l’installation / <i>Views of the installation</i> / 装置效果图
<b>177</b>	<b>Ombre blanche, 2009</b> Vues de l’œuvre / <i>Views of the work</i> / 作品效果图
<b>185</b>	<b>Ancre, 2009</b> Vues de l’œuvre / <i>Views of the work</i> / 作品效果图
<b>193</b>	<b>Chronologie sélective</b> <b>Selective chronology</b> 黄永砵 部分展览作品年表

<sup>[1]</sup> Ce catalogue est publié à l’occasion de la présentation de Wu Zei au Musée Océanographique de Monaco, dans le cadre de l’exposition «Méditerranée

<sup>[2]</sup> Ce catalogue est publié à l’occasion de la présentation de Wu Zei au Musée Océanographique de Monaco, dans le cadre de l’exposition «Méditerranée

---

# Préface

---

## Wu Zei, nouvel hôte du Musée Océanographique

Dans le cadre de leur nouvelle politique culturelle, le Nouveau Musée National de Monaco et le Musée Océanographique de Monaco ont choisi, en toute complicité, de réfléchir ensemble et d’unir leurs forces afin de contribuer au rapprochement de l’art et de la science. À l’automne 2010, année de son centenaire, le Musée Océanographique de Monaco, avec le plein soutien de Kamel Mennour, a donné carte blanche à l’artiste Huang Yong Ping afin de créer une œuvre monumentale accueillant les visiteurs dans son Salon d’Honneur.

Par son exposition scientifique et environnementale « Méditerranée. Splendide, fragile, vivante. », le Musée Océanographique cherche à émerveiller, à émouvoir le visiteur afin de l’attirer, de le rendre réceptif et de le sensibiliser sur les enjeux liés à la protection de la mer Méditerranée. Précédant le discours sur l’actualité scientifique de la *Mare Nostrum*, *Wu Zei* est avant tout un être de fiction. De par ses formes tentaculaires, de par les références littéraires et mythologiques qui le portent, il interpelle l’imaginaire de chacun d’entre nous. D’aucuns chercheront à identifier *Wu Zei*. Cet être merveilleux est le résultat d’une hybridation. En référence à Victor Hugo et à Jules Verne, la majorité des visiteurs pourra l’admirer en tant que pieuvre géante. Mais nous savons, grâce à l’artiste, qu’il appartient aussi au genre *Sepia* (seiche) en référence à son nom chinois (烏賊).

Avant d’être imaginaire, *Wu Zei* est une œuvre proche de la vie des gens. Il s’inscrit dans la vie concrète et bien réelle de la création artistique. Préalablement construite sous la direction de l’artiste, par de nombreuses mains expertes dans son atelier chinois, l’œuvre a parcouru les mers à bord de containers n’ayant probablement jamais transporté tant de tentacules… Une fois arrivée à Monaco, l’artiste en a piloté l’assemblage et l’accrochage dans le Salon d’honneur. Belle rencontre humaine que fut celle de l’artiste promu technicien de sa propre imagination et de l’équipe technique du Musée Océanographique assemblant de conserve, le temps d’une semaine, sa tête et ses tentacules autour du lustre méduse, d’après les dessins de Ernst Haeckel,

devenu son centre nerveux et lumineux!

Mais au final, que savons-nous de *Wu Zei*? L’artiste, discret, concis et modeste dans ses réponses, nous apprend simplement que l’idéogramme « Wu » (烏) est la couleur noire, tandis que « Zei » (賊) contient l’idée de « gâter » ou de « corrompre ». Il ne juge pas. Il décrit et nous donne à voir. Il nous invite à réfléchir. Il nous questionne sur le devenir de l’Humanité et de notre environnement. Aussi, la force de son œuvre réside dans son ambivalence, *Wu Zei* est bel et bien à la fois cet être imaginaire qui sait nous émouvoir et nous émerveiller, mais il témoigne aussi de la capacité de destruction d’*Homo sapiens*. Même si l’artiste par le truchement de son œuvre cherche à nous rendre intelligent, saurons-nous demain protéger la biodiversité? Gageons qu’*Homo sapiens* ne devienne *Homo sapiens demens*…

- 

Robert Calcagno, directeur général de l’Institut Océanographique  
& Marie-Claude Beaud, directeur du Nouveau Musée National de Monaco

# Wu Zei, new inhabitant of the Musée Océanographique

Wu Zei, new inhabitant of the Musée Océanographique

Wu Zei, new inhabitant of the Musée Océanographique

## Wu Zei, new inhabitant of the Musée Océanographique

Wu Zei, new inhabitant of the Musée Océanographique

As part of their new cultural policy, Monaco’s Nouveau Musée National and Musée Océanographique have, with mutual agreement, chosen to collaborate and join forces in order to contribute to the bringing together of art and science. In autumn 2010, its centenary year, the Musée Océanographique de Monaco, with the full support of Kamel Mennour, gave the artist Huang Yong Ping carte blanche, with the aim of producing a monumental work to welcome visitors to its Honour Hall.

Through its scientific and environmental exhibition “Mediterranean: splendid, fragile, alive”, the Musée Océanographique seeks to amaze and move visitors, in order to draw them in, making them receptive and aware of what is at stake in protecting the Mediterranean Sea. Preceding the descriptions of the latest scientific discoveries of *Mare Nostrum*, *Wu Zei* is, first and foremost, a fictional being. By virtue of its tentacle-like forms, by virtue of the literary and mythological references it builds on, it fires the imagination of each of us. Some will seek to identify *Wu Zei*. This amazing creature is the result of hybridisation. With reference to Victor Hugo and Jules Verne, the majority of visitors could admire it as a giant octopus. But we know, thanks to the artist, that it also belongs to the species *Sepia* (cuttlefish), with reference to its Chinese name (乌贼).

Beyond its fanciful nature, *Wu Zei* is a work close to people’s lives. It belongs to the tangible and very real life of artistic creation. Constructed in advance, under the artist’s direction, by numerous expert hands in his studio in China, the work traversed the seas on board containers that had probably never transported so many tentacles... Once it had arrived in Monaco, the artist oversaw the assembly and installation in the Salon d’honneur. It was a beautiful meeting of individuals: the artist – transformed, by his own imagination, into a technician – and the technical team of the Musée Océanographique. Together, over the course of a week, they assembled its head and tentacles around the medusa chandelier, based on the drawings of Ernst Haeckel, which has become its luminous and nervous centre!

But in the end, what do we know about *Wu Zei*? The artist – discreet, concise and modest in his answers – tells us simply that the ideogram “Wu” (乌) is the colour black, whereas “Zei” (贼) contains the idea of “spoiling” or “corrupting”. He does not judge. He describes, and lets us see for ourselves. He invites us to think. He questions us about the future of both humanity and of our environment. Consequently, the force of his work resides in its ambivalence: *Wu Zei* is well and truly an imaginary being that knows how to move and amaze us, but it also bears witness to *Homo sapiens*’ capacity for destruction. Even if the artist, through his work, seeks to make us more intelligent, will we be able to protect biodiversity in the future? Let us wager that *Homo sapiens* does not become *Homo sapiens demens*...

- 

Robert Calcagno, Director General of the Institut Océanographique & Marie-Claude Beaud, Director of the Nouveau Musée National de Monaco

《乌贼》，海洋学博物馆的新来客

《乌贼》，海洋学博物馆的新来客

摩纳哥新国家博物馆和摩纳哥海洋学博物馆在新的文化发展方向下，合作选择，共同思考，集双方之力，拉近艺术和科学的距离。2010年秋，摩纳哥海洋学博物馆建馆百年之际，博物馆在卡迈勒·美努尔画廊的全力支持下，邀请艺术家黄永砵自由创作一件作品，在馆内的大厅展出。

海洋学博物馆通过名为《辉煌、脆弱而有生命的地中海》的科学及环境主题展览，力图让参观者体验到惊叹和感动，从而引起他们关注保护地中海的重要性，对这一问题产生共鸣。在表述‘我们的地中海’的科学现实之前，《乌贼》首先是一个假想的生物。无论是它满是触手的形象，还是为这一形象提供灵感的文学作品和神话，都在唤起我们每一个人的想像力。没有人会去探究《乌贼》到底是什么。这个不可思议的生物是个混合体。大部分的参观者会联想到维克多·雨果和儒勒·凡尔纳，从而将它看成是巨型章鱼。但通过艺术家，我们可以了解到，作品的中文名（乌贼）说明它同样也属于墨鱼类。

《乌贼》首先是离人们生活很近的一件作品，其次才是虚构的形象。它体现了艺术创作具体而真实的过程。作品在艺术家的参与下，经过其中国工作室众多专业人士的亲手制作，然后装入大约从未运输过如此之多触手的集装箱里，作品飘洋过海抵达摩纳哥后，由艺术家指导了整个组装和安装过程，将它倒悬在大厅内。这同时也是一次美好的合作体验，艺术家将自己的想像力化为现实，而海洋学博物馆技术组在一周时间内共同将乌贼的头和触手安装在水母吊灯周围，因而根据生物学家恩斯特·海克尔的水母图设计的水母吊灯成为了《乌贼》的神经中枢和光源！

说到底，我们对《乌贼》知道多少？艺术家的回答很简短，不作多言。他仅仅只告诉我们汉字“乌”表示黑色，而“贼”则有“腐败的”的意思。他不作任何判断，只是描述，然后任由我们去揣摩。他引发我们的思考，就人类的将来及环境的改变向我们发问。同时，作品的模糊性也正是其力量所在，乌贼既是能感动我们，令我们惊叹的想像生物，又同时见证了作为高等生物的人类的破坏能力。虽然艺术家以其作品为媒介，力图使我们多一分思考，但我们明天是否会想到要保护生物多样性？让我们确保有一天“智慧的人类”不会变成“疯狂的人类”……

海洋学学院院长 罗伯特·卡勒卡纽  
摩纳哥新国家博物馆馆长 玛丽－克洛迪·博

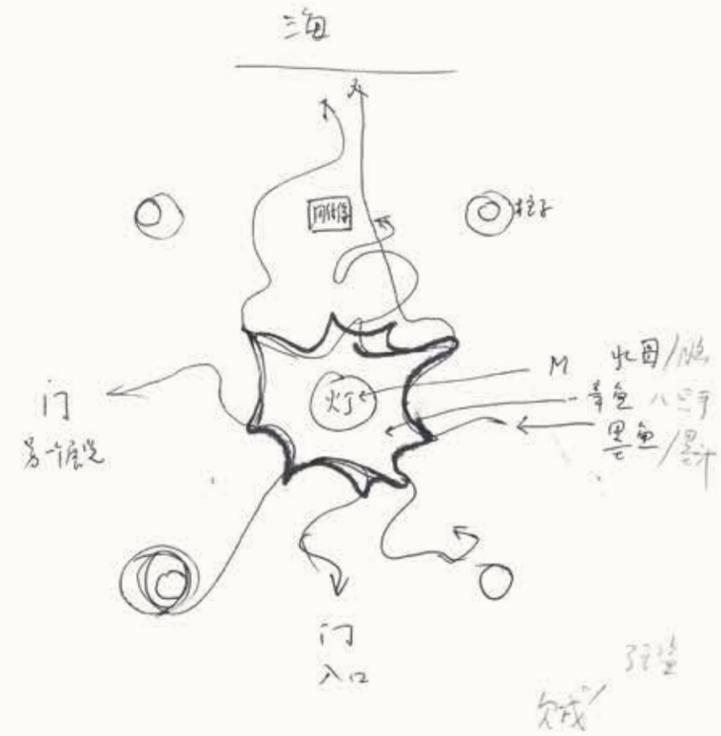
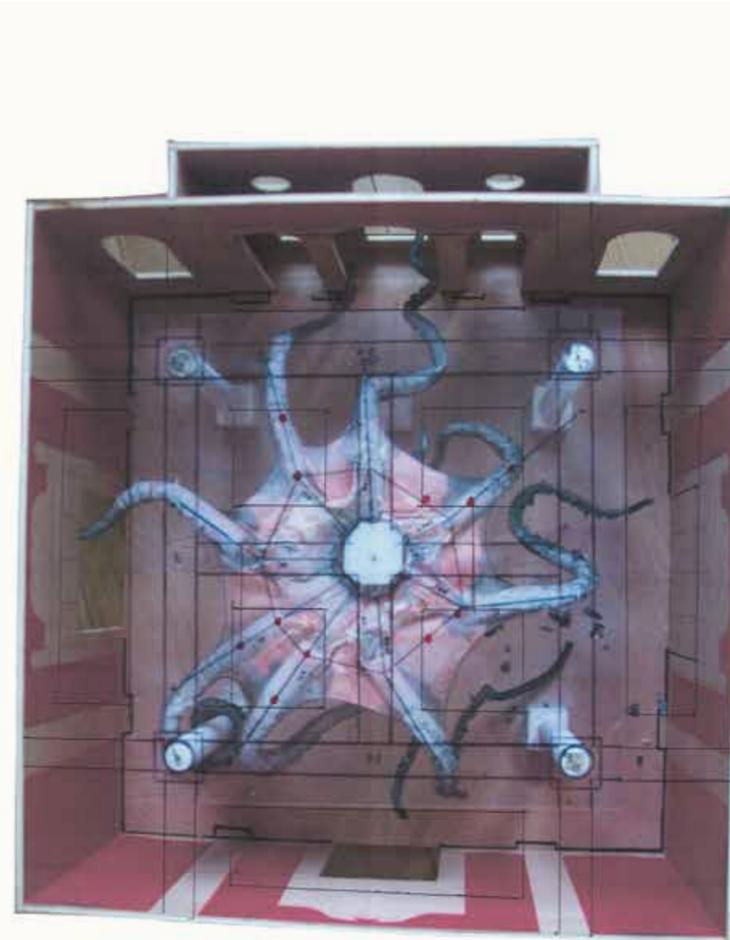
---

# **Cahier de travail**

---

---

17  
2010



与壳产生了里上海？  
 海一皮肤上的壳是里上海和人加  
 空间的皮肤是壳  
 空间的





Musée Océanographique de Monaco 中间章鱼标本  
一挂(用十挂绳)

中间用绳系, 朝着汤一  
大筒, 无数如吸盘分  
1本书墨汁, 笨墨了那些  
海洋翻涌一垃圾, 死  
之与章鱼, 一部分吸盘  
在墙上, 一部分被吸盘  
吸住, 向对就系吸  
器上管道。



看这章鱼

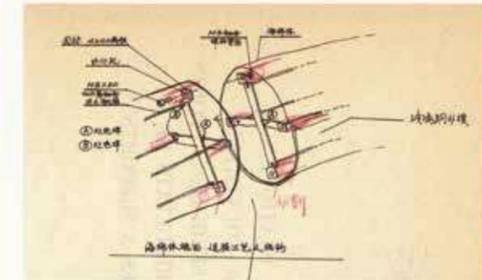
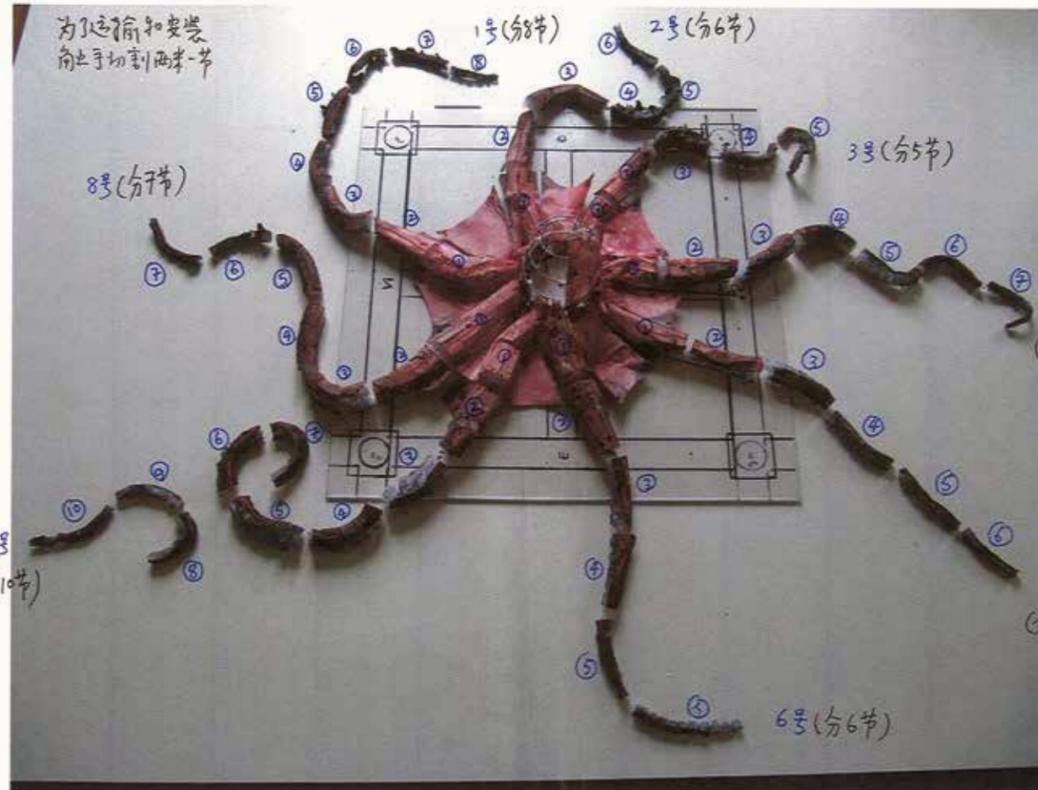
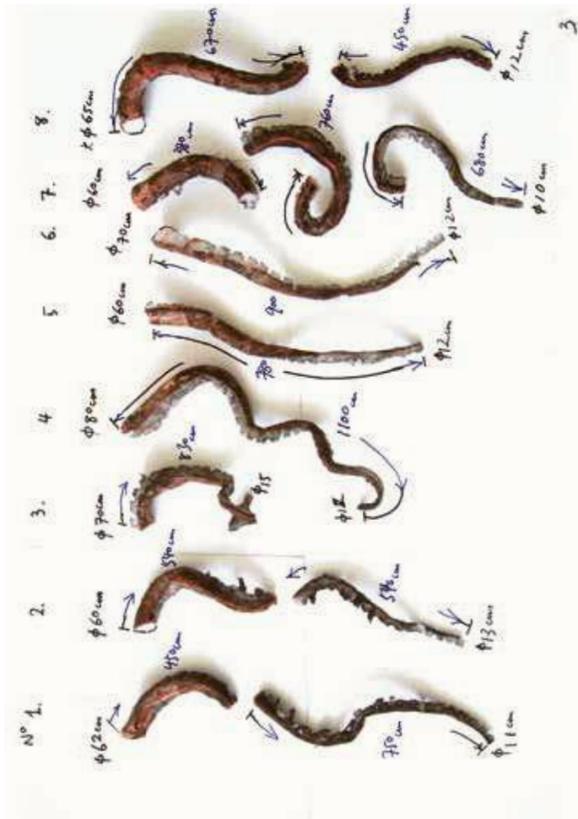


18m章鱼

“乌贼”——给蓝纳号10月  
13号加计划。  
这计划包括一只海洋巨款  
“章—墨鱼”, 大约伸开  
开有25m, 悬挂倒置  
在博物馆入口厅天花板上,  
让人想起在二楼9m  
大章鱼模型标本。这作你  
“乌贼”头包括中间“水  
母灯”, 八个触须伸向  
所有空间, 标本, 底壳入口



2010年8月期间的会标上章鱼





对于“乌贼” wu zai  
 “乌贼”是中文墨鱼 (seiche)  
 另一种俗称，由一俗讹成：  
 乌 wu，墨色 (noir)；贼 zai，  
 偷窃 (voleur)。因墨鱼常  
 自浮水上，乌以为此，称  
 了墨上，月卷取乌，故以  
 称之为乌贼。但色作何  
 以刑字卷上作章鱼 (poulpe)



两乌贼/墨鱼 (seiche)



和章鱼最大区别是，乌贼有  
 骨，章鱼无骨。墨鱼文何却  
 八个触手，也似王墨汁，当  
 食物遇时危险时。



厦門特产“墨鱼”

这个词不是对中文拼音，  
 特别是不因环境里，二  
 种不是太难的发音“wu zai”  
 却不提其中一含义，一个不配  
 对字入此声音。  
 “乌贼”在这里意义含混，  
 之谓以及汤是(墨鱼+墨汁)  
 与“黑油” (海上石油  
 运输经常在此) 同。  
 滑动的“败坏” (只成，除了  
 偷窃，还有败坏一含义)  
 和更新“中”。(败坏要在  
 更新含义上予以理解)  
 “贼”在中文中还有好意物  
 “贼”是色味，不在一阶之内，  
 不在此“特指”罗尼也字，  
 作字记，牙是似，注叫时，日眼，  
 不用罗尼给作，因为作自己明  
 明部，之日子来，如像夜  
 间以只成一样。又说“见物，你  
 作即不取墨色，叫那叫作叫作  
 你只成一样。”



- 银鸥 一只
- 海鸥 一只
- 野鸭 一只
- 海龟 一只
- 螃蟹 四只
- 梭子蟹 一只
- 蟹 一只



- 塑料矿泉水瓶
- 油桶
- 可乐瓶
- 塑料袋
- 安全帽
- 拖鞋
- 宝珠球柱
- 字





---

# Bestiaire

---

---

# Bestiaire

*(à compléter)*

**Jessica Morgan** est commissaire pour Daskalopoulos, International Art, auprès de la Tate Modern. Elle est en charge de l'exposition actuelle, la rétrospective «Gabriel Orozco» (2011), et prépare la prochaine Unilever Commission pour le Turbine Hall qui sera confiée à Tino Sehgal en 2012. Elle gère également le «Last Grand Tour» du Musée d'art des Cyclades (2011) ; elle vient de signer une monographie sur Gabriel Orozco pour Tate Publications (2011). Jessica Morgan a organisé de nombreuses expositions, personnelles ou collectives, notamment celles de «John Baldessari» (2009) et de «Martin Kippenberger» (2006), ainsi que «The World as a Stage» (2007), «Time Zones» (2004), et «Common Wealth» (2003). De plus, elle a été la commissaire des Unilever Commission pour le Turbine Hall confiées en 2008-2009 à Dominique Gonzalez-Foerster («TH. 2058»), et en 2006-2007 à Carsten Höller («Test Site»). Parallèlement à son travail de commissaire d'expositions, elle intervient sur la Collection internationale de la Tate, où elle est plus particulièrement responsable du développement des achats d'artistes émergents en Europe, Europe de l'Est, États-Unis, Moyen-Orient, Afrique du Nord et Asie du Sud-Est. Jessica Morgan fut un temps conservatrice du Musée d'art contemporain de Boston où elle exposa le travail, entre autres, de Carsten Höller, Ellen Gallagher, Olafur Eliasson, Rineke Dijkstra et Marlene Dumas. Elle avait occupé auparavant le même poste au Musée d'art contemporain de Chicago, où elle organisa la première exposition personnelle de Mona Hatoum pour les États-Unis et le Royaume-Uni.

*(à compléter)*

C'est en 1869 que Jules Verne, le père de la science-fiction, publie son fameux *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Au début du roman, un de ses personnages, le professeur d'océanographie Pierre Aronnax, donne son avis sur la question d'une série récente d'accidents maritimes inexpliqués qui terrifient et fascinent à la fois le grand public :

«Les grandes profondeurs de l'océan nous sont totalement inconnues. La sonde n'a su les atteindre. Que se passe-t-il dans ces abîmes reculés? Quels êtres habitent et peuvent habiter à douze ou quinze milles au-dessous de la surface des eaux? Quel est l'organisme de ces animaux? On saurait à peine le conjecturer.»<sup>1</sup>

On a beau y faire sans arrêt référence, le fait que la Terre soit recouverte à plus de soixante-dix pour cent d'eau ne cesse de surprendre. Fermement convaincus de l'importance des surfaces émergées et des espèces qui les peuplent (nous-mêmes bien entendu, phénix des hôtes de ces bois), nous n'en sommes pas moins dépassés en nombre, et de loin, par les créatures marines, dont beaucoup nous sont d'ailleurs inconnues. Ces lacunes dans nos connaissances expliquent à la fois le peu de cas que nous faisons du monde sous-marin (loin des yeux, loin du cœur) comparativement au domaine terrestre, plus accessible il est vrai, mais également le mystère qui entoure ces abysses insondables et l'énigme qu'ils constituent pour nous. Hors d'atteinte et méconnus, notre imagination les peuple de créatures défiant toute référence en matière d'aspect et de taille, y façonne des mondes où nous projetons les reflets du nôtre, mais sans aucun espoir de les maîtriser. L'inconnu apparaît bien sûr effrayant, hostile, sinon fatal (c'est grâce à leur beauté que les sirènes pouvaient entraîner les marins dans la mort). Si l'on songe à l'immensité et la proximité de ces mondes sous-marins inexplorés, il est franchement assez surprenant que ce territoire mythique joue un si faible rôle dans la conscience contemporaine, qui semble préférer nourrir ses peurs dans les espaces intersidéraux ou bien, au plus près, dans les menaces supposées que nous feraient encourir des frères humains d'une religion ou d'une origine ethnique «inconnue».

«Mes deux braves compagnons restèrent pétrifiés à la vue des merveilles entassées devant leurs yeux.

«Où sommes-nous? où sommes-nous? s'écria le Canadien. Au muséum de Québec?

– S'il plaît à monsieur, répliqua Conseil, ce serait plutôt à l'hôtel du Sommerard!

– Mes amis, répondis-je en leur faisant signe d'entrer, vous n'êtes ni au Canada

ni en France, mais bien à bord du Nautilus, et à cinquante mètres au-dessous du niveau de la mer.»»

On imagine sans peine le potentiel mythologique, le réservoir iconographique qu'a pu représenter la vie marine pour Huang Yong Ping, connu pour ses œuvres mettant en scène l'animalité; mais la richesse des associations que lui a déjà inspirées la vie animale s'augmente encore ici du fait qu'on touche à l'origine de toute vie. Les créations récentes de l'artiste faisaient intervenir des bêtes (la plupart du temps naturalisées, mais parfois bien vivantes) : insectes, chauves-souris, tigres et éléphants. Pour *Arche 2009*, installation de très grande dimension présentée dans la chapelle des Petits-Augustins de l'École des beaux-arts de Paris, Huang Yong Ping avait construit une embarcation longue comme la nef, remplie d'animaux dont la plupart provenaient de chez Deyrolle, à Paris; un certain nombre des bêtes ainsi disposées présentait les stigmates plus ou moins importantes de l'incendie qui venait de ravager la célèbre maison de taxidermie. Pour cette pièce comme pour d'autres, Huang Yong Ping se sert des animaux comme truchement pour signifier l'humain; il fait remarquer à quel point l'effet miroir joue dans la relation entre les deux. «L'animal devient humain ou l'homme animal», et nous sommes donc plus à même de réfléchir sur notre comportement, nos postures, nos actes et notre jeu social quand nous les comparons aux mœurs d'autres espèces. Il ne s'agit pas d'anthropomorphisme à proprement parler puisque celui-ci dote l'animal d'un comportement humain; c'en est même l'opposé puisqu'il devient ici le modèle de nos agissements, de notre rapport à la morale et aux mythes. Comme dans un conte moral dont elles seraient les personnages, avec lesquels nous partagerions les angoisses des origines et des mythes qui s'y rattachent, les créatures de Huang Yong Ping lui permettent d'animer un monde parallèle d'une grande richesse, au sein duquel il peut explorer les points communs ou les rapprochements possibles avec l'humanité, mais souligner aussi les impasses où cette dernière se fourvoie. L'œuvre la plus connue de l'artiste sur ce thème est sans doute son *Théâtre du monde* de 1993, une pièce en deux parties pour lesquelles il a monté une structure d'aspect reptilien en forme de pont, surplombant et franchissant un plateau en forme de tortue (deux dérivés du vocable chinois «xuanwu», désignant un hybride de tortue et de serpent). Dans la partie pont, close sur elle-même, étaient disposés des bronzes traditionnels chinois, au milieu desquels évoluaient des serpents et des tortues vivantes; le plateau en forme de tortue abritait, lui, des colonies de divers insectes et quelques serpents, espèces hostiles qui s'entre-dévorèrent au cours de l'exposition. Placés devant cette démonstration en temps réel de la lutte

<sup>[1]</sup> Elle est en charge de l'exposition actuelle, la rétrospective «Gabriel Orozco» (2011), et prépare la prochaine Unilever Commission pour le Turbine Hall qui sera confiée à Tino Sehgal en 2012

<sup>[2]</sup> Elle gère également le «Last Grand Tour» du Musée d'art des Cyclades (2011) ; elle vient de signer une monographie sur Gabriel Orozco pour Tate Publications (2011)



---

seul autre occupant : le prince Albert I<sup>er</sup>, fondateur du musée, fêru de biologie marine et océanographe réputé. Il est sculpté en pied, en marbre et en taille réelle ; sa statue repose sur un socle imposant, d'où il domine un segment de bastingage. Placé devant une baie donnant sur la Méditerranée, il lui tourne le dos et regarde à l'intérieur de la pièce, vers la pieuvre, sans émoi apparent devant cette nouvelle compagne. Des changements drastiques sont survenus dans cette partie du monde depuis la fondation du musée par l'aventurier. À eux deux, Albert et le céphalopode incarnent le passage du temps et des choses : la Méditerranée a atteint aujourd'hui un tel degré de pollution que certains des animaux étudiés par le prince ont disparu, les autres étant soumis à un sérieux risque d'extinction ; le règne des spécialistes a succédé à l'âge des découvertes et de la recherche ouverte aux amateurs éclairés (d'où la fascination exercée durablement par des auteurs comme Verne) ; enfin, les monstres fictifs du cinéma hollywoodien se sont substitués, dans l'imaginaire populaire, aux réels mystères des profondeurs. Le *Wu Zei* de Huang Yong Ping (l'idéogramme chinois de la pieuvre combine les deux notions de « noir » et de « salissant »), devient alors un constat poignant de l'état actuel de nos océans, de ses secrets tant scientifiques que fantasmagoriques, mais aussi de la mise en péril de la nature par l'homme.

« Je jetai un dernier regard sur ces merveilles de la nature, sur ces richesses de l'art entassées dans ce musée. […] Je voulus fixer dans mon esprit une impression suprême. Je restai une heure ainsi, baigné dans les effluves du plafond lumineux, et passant en revue ces trésors resplendissant sous leurs vitrines. »

—

<sup>[1]</sup> Toutes les citations sont tirées de Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*.

---

---

# Bestiary

---

**Jessica Morgan** is The Daskalopoulos Curator, International Art, at Tate Modern where she currently curated the retrospective of “Gabriel Orozco” (2011) and is working on the Turbine Hall Unilever Commission of Tino Sehgal for 2012, In addition she is curating “The Last Grand Tour” for the Cycladic Art Museum (2011) and has just published a monograph on Gabriel Orozco for Tate Publications (2011). Morgan has organized numerous group and solo exhibitions for Tate Modern such as “John Baldessari” (2009), “The World as a Stage” (2007), “Martin Kippenberger” (2006), “Time Zones” (2004) and “Common Wealth” (2003). In addition she curated “TH.2058” the 2008/9 Turbine Hall Unilever Commission by Dominique Gonzalez-Foerster and “Test Site” the 2006/7 Turbine Hall commission by Carsten Höller. In addition to her work on exhibitions, Morgan works on Tate’s International Collection focusing on the development of the Collection’s holdings of emerging art from Europe, Eastern Europe, US, the Middle East, North Africa, and South East Asia. Morgan was previously Chief Curator at the Institute of Contemporary Art, Boston where she organised exhibitions of work by, among others, Carsten Höller, Ellen Gallagher, Olafur Eliasson, Rineke Dijkstra, and Marlene Dumas. Prior to that she was a curator at the Museum of Contemporary Art, Chicago, where she organized the first US and UK survey of the work of Mona Hatoum.

In 1869 the father of science fiction Jules Verne published his famous novel *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*. At the beginning its protagonist, the French professor of oceanography Pierre Aronnax, responds thus to questions pertaining to a number of unexplained maritime accidents that have terrified and fascinated a global public:

“The deepest parts of the ocean are totally unknown to us. No soundings have been able to reach them. What goes on in those distant depths? What creatures inhabit, or could inhabit, those regions twelve or fifteen miles beneath the surface of the water? What is the constitution of these animals? It’s almost beyond conjecture.”<sup>1</sup>

It’s an oft stated yet still surprising fact that over seventy percent of the earth’s surface is covered by water. Despite our conviction of the overwhelming significance of land and the animals that inhabit it (ourselves, of course, being at the pinnacle of this hierarchy) we are vastly out numbered by the creatures of the sea, many of whom remain alien to us. This lack of knowledge is both cause for the relative unimportance granted the underwater world (out of sight out of mind) in comparison to the relatively accessible terrestrial terrain, while also the source of its great mystery and intrigue. The great, unfathomable depths elicit in our imagination the possible existence of sea creatures of incredible description and dimension, underwater worlds that mirror our own but which we can never master. The unknown remains, of course, always threatening, evil and potentially deadly (even the beauty of the mermaid lures sailors to their death). Given the proximity and dimension of unexplored seas, it is perhaps surprising that this mythical land plays a relatively small part in our contemporary consciousness, replaced now by fear of outer space, or, closer to home, the perceived threat of fellow humans of “unknown” religious and ethnic background.

“My two gallant companions stood petrified at the sight of the wonders on display.  
‘Where are we?’ the Canadian exclaimed. ‘In the Quebec Museum?’  
‘Begging master’s pardon,’ Conseil answered, ‘but this seems more like the Sommerard artifacts exhibition!’  
‘My friends,’ I replied, signaling them to enter, ‘you’re in neither Canada nor France, but securely aboard the Nautilus, fifty meters below sea level.’”

Known for his works featuring terrestrial animals, it is easy to imagine what

potential the mythology and cliché, but also the originating significance of sea life might hold for Huang Yong Ping whose works have frequently played on the rich associations of animal life. In the recent past he has worked with (mainly dead and taxidermied but occasionally living) insects, bats, tigers and elephants. Most recently in *Arche 2009*, a large scale installation first shown at Paris’s chapelle des Petits-Augustins of the École nationale des beaux-arts de Paris Huang Yong Ping constructed an entire ark shipload of beasts many of which were singed and deformed from the fire that destroyed the legendary taxidermist shop Deyrolle in Paris. In this piece like others, Huang Yong Ping uses animals as a stand-in for the human state, he has remarked that the result is a “mirror effect... the animal becomes human, or man an animal” and we are thereby better able to view our behaviour, attitudes, actions, and society through the similitude of the animal world. This is not the habitual anthropomorphism, which imbues animals with human characteristics but, inversely, sets the animal as an original carrier of modes, morals and myths. Through a model or moral tale, a shared origin-myth or fear, the use of animals provides Huang Yong Ping with a rich parallel world in which to explore the differences, similarities and misconceptions of mankind. Among the artist’s better-known works in this vein is *Theatre of the World* (1993) a two-part work for which he constructed a bridge-like reptilian structure that passed over a turtle-shaped table (the forms derived from the Chinese term “xuanwu”, a hybrid of a turtle and a snake). Inside the bridge-enclosure, alongside some traditional Chinese bronze sculptures, were turtles and snakes while inside the turtle-shaped covered table insects and reptiles could be found, which devoured each other over the course of the exhibition. Viewers could observe this demonstration of the battle of the species and decide for themselves to explore individually the varying significance of the piece, which, as Huang Yong Ping has observed, could be anything from an insect “observation” tank, an architectural experiment, or a metaphor for people of different cultures living together. Both *Arche 2009* and *Theatre of the World* appear as contemporary dioramas, curated displays of structures, systems, classifications and hierarchies applicable as much to our own lives as to the creatures contained within them.

“Suddenly, through two oblong openings, daylight appeared on both sides of the lounge. The liquid masses came into view, brightly lit by the ship’s electric outpourings. We were separated from the sea by two panes of glass. Initially I shuddered at the thought that these fragile partitions could break; but strong copper bands secured them, giving them nearly infinite resistance.”

---

The artist has played frequently with the associative qualities of interior space and enclosure, using the physical association (with entrapment but also protection), playing on narratives and folklore built around such spaces (cages and caves, an airplane’s interior and the ark) and using the structural device afforded by such enclosure to stage a high-theatrical performance or tableaux vivants. These arenas afford a kind of platform on which action can be observed but onto which the viewers can project themselves either literally or metaphorically. This is true not only of *Arche 2009* and *Theatre of the World* but various other works, among them *Passage* (1993/2005), *Bat Project* (2001–2005) and *Caverne 2009* (2009). Featuring a pair of doorway signs stating ‘EU Nationals’ and ‘Others’ which the artist observed at Glasgow airport, *Passage* required the visitor to enter the exhibition space through one of the two doorways bearing these denominations and then sliding past empty yet pungently evocative cages containing the faeces and food (carcass remains) of lions. The uncomfortable faux immigration experience inevitably implies the consideration of what it might mean to be trapped inside one of these cages, perhaps with its momentarily missing occupants, suspended in a stateless limbo while waiting for one’s credentials to be approved by officials.

*Bat Project*, perhaps HuangYong Ping’s best-known installation, has had various iterations but at the heart of the piece is always the partially reconstructed US Spy plane, similar to that which was grounded in China in 2001 after collision with a Chinese military plane and eventually returned to the US in sections on board a cargo plane. In *Bat Project IV* (2004–2005), the most extensive realization of this project, Huang Yong Ping uses the interior cavity of the cockpit to house taxidermied bats and documents related to the story of the previous three projects all of which were censored. Visitors can enter the cave-like space recalling numerous filmic real and fictional renditions instances of crashed planes taken over by surrounding plants of the jungle, where natural growth obscures the remnants of violent conflicts and cures its remembrance. The womb/prison-like cavity of *Caverne 2009* constructed inside the galerie kamel mennour, the interior visible only through a small aperture, housed an interior similarly rich in narrative association alluding to the allegory of Plato’s Cave in which the trapped prisoners are damned to watch only shadow plays of characters and actions instead of the actual events themselves. Huang Yong Ping populates his *Cave* with shadows of bats but equally with statues of Buddha and crouching Taliban fighters, thereby conjuring up the destruction of the Buddhist mountain carvings at Bamiyan by the Taliban regime in 2001. A subtle critique of beliefs, the piece is given a contemporary reading when

one considers the cave to be a reproduction of the platonic concept of art and the impossibility of representing “reality” through imitation. But this time it is pointing to the mythical origin of the Christian, Hindu and Moslem religions and with this the starting point of global turbulence, countless deaths and destruction over the last centuries re-energised once again in recent years. Conceived and constructed at the same time as HuangYong Ping’s *Arche 2009* the two works can be seen as pendant installations complementing each other through their juxtaposed associations and accepted religious and mythological lore. Both installations are concerned with preserving life: the survival of species and the longevity of culture and learning (also part of the Platonic allegory) represented by ancient sculptures. While *Caverne 2009* brings to the fore many of the negative results of the philosophical and religious debates, *Arche 2009* draws attention to the recourse to interiority and isolation at times of duress. Huang Yong Ping has said, “The ark itself is a metaphor for safety and stability, which comes down to saying that, compared to what is outside, the inside is always stable. Whenever a crisis occurs we always have the illusion that there is an ‘ark.’”

When animals appear in singular form in HuangYong Ping’s work their scale is often such that they themselves take on the role of enclosure, engulfing the surrounding landscape and at times threatening to smother it whole. For Hann. Münden (Germany) in 2000 Huang Yong Ping installed a wooden giant snake skeleton that climbed and perpendicularly crossed a covered bridge across the river. The animal threatened to become animate at some opportune moment rerouting the occupants of the bridge on an alternative interior journey. Other over-size animals in his work include the frequent appearance of the elephant, an animal already so mythically large it requires no exaggeration. Although the elephant lacks the physical qualities to contain the surrounding external sphere Huang Yong Ping has emphasized still its massive perimeter (an enclosure for the elephant’s own vast body) in the work entitled *Ombre blanche* (2009). Here the elephant appears to be shedding its monochrome skin like a reptile leaving behind a ghostly interior presence capable of housing many other beasts.

“It was a kraken of colossal dimensions, fully eight meters long. It was traveling backward with tremendous speed in the same direction as the Nautilus. It gazed with enormous, staring eyes that were tinted sea green. Its eight arms (or more accurately, feet) were rooted in its head, which has earned these animals the name cephalopod; its arms stretched a distance twice the length

of its body and were writhing like the serpentine hair of the Furies. You could plainly see its 250 suckers, arranged over the inner sides of its tentacles and shaped like semispheric capsules (...) Its body was spindle-shaped and swollen in the middle, a fleshy mass that must have weighed 20,000 to 25,000 kilograms. Its unstable colour would change with tremendous speed as the animal grew irritated, passing successively from bluish gray to reddish brown.”

Given Huang Yong Ping’s interest with animals it is perhaps not entirely surprising that the giant octopus is the subject of his most recent site-specific installation at the Musée Océanographique de Monaco. Situated in the Honour Hall of the impressive purpose-built twentieth-century museum, HuangYong Ping’s great beast hangs from the ceiling; its Rococo-undulating, tentacled form encompassing the entire room, extending even through the doorways leading off the massive space as its suckered arms feel their way into the adjacent galleries. First time visitors might be forgiven for assuming that the vast octopus was part of the original building’s design. A work of art in itself, the museum is decorated and designed to reflect its contents: featuring such perfectly designed details as radiolarian shaped lamps, sea life-themed mosaic floors and carvings on the façade as well as a fair quantity of octopus depictions including the copper heraldic shield at the entrance and a three dimensional model that welcomes visitors on the first floor galleries (which may well have served as inspiration for Huang Yong Ping’s work).

His installation seems at first to impose its scale on its beholders, trapping them figuratively under the body of an enormous beast. Left to examine the specimen, however (after all this is the domain of a museum of natural history) one finds its fragility poetic, its dimension a thing of beauty rather than of terror, and its association with humans rather that of victim than of perpetrator. Its suction cups are stuck with the waste of industrial civilization, seabirds coagulated by oil spills are festooned to its arms and plastic waste floats around it. Not only is the animal under attack from man-made waste and pollution but the head of the octopus (and therefore its capacity to see) is hidden or obscured, affecting its capacity to see, only the under belly is exposed to the room and its occupants. The octopus is considered one of the most intelligent of invertebrates and has been said to be capable of observational learning, but here, despite the sensory capacity of its tentacles that can taste as well as feel, it seems it is in a position of blind vulnerability.

Huang Yong Ping’s octopus shares the space of the Honour Hall with one lone figure: Prince Albert the First, the founder of the museum and

himself a renowned oceanographer and amateur of marine biology. Albert is depicted in a full-length marble sculpture on top of a high pedestal leaning on a fragmented segment of a ship’s railing. He looks into the room in the direction of the octopus entirely unperturbed it seems by his new companion. Immediately behind him is a view through the windows of the expanse of the Mediterranean. Changes have taken place in this part of the world since the founding of the museum by this early adventurer. Albert and the cephalopod together memorialize the passing of many things: the Mediterranean is now so polluted that some of the animals studied by Albert no longer exist and more are under serious threat; with the onset of professional specializations we have witnessed the end of an age of discovery and amateur research (and the source of empirical fascination for writers like Verne); and the very real mysteries of the deep have been replaced in the popular imagination with the fictional monsters of Hollywood. Huang Yong Ping’s *Wu Zei* – the Chinese ideogramme of the octopus denotes a combination of “black” and “to spoil” – becomes a poignant reminder of the allure of the ocean, its scientific and fantastic mysteries, as well as of the peril human culture causes its natural objects.

“I took one last look at the natural wonders and artistic treasures amassed in the museum. (...) I wanted to establish one supreme impression in my mind. I stayed there an hour, basking in the aura of the ceiling lights, passing in review the treasures shining in their glass cases.”

—

<sup>1</sup> All five excerpts come out of Jules Verne’s book: *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*.

# 动物寓言

## 杰茜卡·摩根

**杰茜卡·摩根**是泰特现代美术馆国际艺术部达斯卡罗普洛斯收藏的策展人，她近期为泰特策划了加布里埃尔·奥罗斯科回顾展（2011年），并正在筹备由迪诺·瑟迦设计的2012年“涡轮大厅展”。最近她也在为雅典基克拉泽斯美术馆策划展览“最后的大陆旅行”（2011年），且刚刚在泰特出版社出版了有关加布里埃尔·奥罗斯科的专著（2011年）。摩根还多次为泰特现代美术馆组织了艺术家群展和个展，比如“约翰·巴尔代萨里个展”（2009年），“世界舞台”（2007年），“马丁·基彭伯格个展”（2006年），“时区”（2004年）和“共同财富”（2003年）。此外，她曾是多米尼克·冈萨雷斯－弗尔斯特创作的2008－2009涡轮大厅展“TH2058”和卡尔斯滕·霍勒创作的2006－2007涡轮大厅展“考验地”的策展人。在策展工作之外，她也为泰特的国际收藏工作，主要发展对欧洲、东欧、美国、中东、北非及东南亚的新兴艺术家的收藏。在进入泰特现代美术馆之前，摩根曾以波士顿当代艺术学院首席策展人的身份，策划过卡尔斯滕·霍勒、艾伦·盖勒弗、欧拉弗·艾利亚森、莱涅克·迪克斯特拉、玛琳·杜马斯等艺术家的展览。更早以前她曾是芝加哥当代艺术博物馆的策展人，并组织了英国和英国第一个对莫娜·哈透姆的全面研究。

## 《我们和海洋》

《我们和海洋》是杰茜卡·摩根2011年出版的一部关于海洋生物和海洋世界的非虚构类书籍。作者通过自己的亲身经历和观察，向读者介绍了海洋生物世界的奇妙和多样性。这本书不仅是一本科普读物，更是一本关于自然和生命的哲学思考。

在《我们和海洋》中，作者以生动的笔触，描绘了海洋生物世界的奇妙和多样性。从深海中的神秘生物到浅海中的珊瑚礁生态系统，作者通过自己的亲身经历和观察，向读者介绍了海洋生物世界的奇妙和多样性。这本书不仅是一本科普读物，更是一本关于自然和生命的哲学思考。

《我们和海洋》是一本关于海洋生物和海洋世界的非虚构类书籍。作者通过自己的亲身经历和观察，向读者介绍了海洋生物世界的奇妙和多样性。这本书不仅是一本科普读物，更是一本关于自然和生命的哲学思考。

1869年科幻小说之父儒勒·凡尔纳发表了他著名的小说《海底两万里》。小说的一开头，主要人物之一海洋学家皮埃尔·阿罗纳，对近期一系列无法解释的，让大众感到恐惧和着迷的海上事故表达了他的看法。

“我们对海洋的最深处一无所知。那是探测器也无法到达的地方。这些遥远的深海中到底发生着什么？什么生物居住在，或有可能居住在水面以下1万2千或1万5千米的地方？这些动物的构成到底是什么？我们难以想像。”

虽然我们总是提到地球百分之七十的表面被水覆盖这一事实，但仍会对此感到惊讶。我们一直坚信陆地及陆地上存在的物种的重要性（当然我们人类，正是这些物种中最高级的），而海洋生物的数量却远远超过了陆地上的，其中很多生物至今对我们而言仍然是完全陌生的。这种认识上的残缺，一方面解释了为什么我们相对于更易探察的陆地世界而言，不那么重视海底世界（眼不见，心不烦）；也激起了有关海洋深处的种种想像和谜团。海洋深不可测，我们便想像在那底下可能生活着各种有惊人特征和体型的生物。这些想像的世界是现实世界的反射，而我们却毫无征服它们的希望。未知的事物看似当然是危险的，不祥的，还有可能是致命的（正是美人鱼的美貌将水手拖入死亡）。如果考虑到未经探索的水下世界有多深广，离我们多么近，那么这片神秘地带在现今人们的意识中只占有微不足道的位置， 这或许有些出人意料。当代人似乎更多地从宇宙空间中寻找恐惧的源泉，或惧怕身边一些“陌生”的宗教或民族的兄弟招来的所谓威胁。

“我的两个老实的伙伴看见堆在他们眼前的神奇物品，全都惊呆了：‘我们在哪儿呢？我们在哪儿呢？加拿大人喊道，‘在魁北克博物馆吗？’‘如果先生您愿意的话，’孔塞伊回答道，还不如说这是索姆拉公馆！’‘朋友们，’我回答，同时做了个手势，让他们进来，‘你们既不在加拿大，也不在法国，而是在鸚鵡螺号潜艇上，在海平面50米以下。’”

他的很多作品因表现陆地动物而闻名，我们不难想像

有关海洋世界的传说和话题，以及海洋的起源意义对黄永砾而言，意味着多少潜在可能。他的作品常常运用动物世界引起的丰富联想。艺术家近期的作品使用了很多（大部分是标本，但有些是活的）昆虫、蝙蝠、老虎和大象。 黄永砾最近的大件作品“方舟2009”首先在巴黎美院圣奥古斯丁礼拜堂展出，当时他造了一整艘方舟，上面载满了动物，它们大部分来自巴黎著名的动物标本店德若勒商店，并在商店经历的火灾中烧焦变形。就和其它作品一样,在这件作品中，黄永砾以动物来替代人，他说作品的效果是一种“镜面效果……动物变成了人，或人成了动物”。因此通过动物世界的比喻我们能更好地反思自身的行为、态度、举止及社会规则。这不是常见的将动物拟人化，动物拟人化是赋予动物以人的性情。正相反，动物被设置成某些行为、伦理和神话的原型。通过动物来表现典型或道德故事、共同的起源神话或恐惧感，这为黄永砾提供了一个与现实平行的丰富的世界。在这个世界里，他可以发掘人类的各种差异、相似性和误解。艺术家类似的作品中，最著名的之一是1993年的“世界舞台”。这件作品由两个部分组成，上部是一个形状像桥的爬行动物，跨在一个乌龟形状的笼子之上（这是中国的“玄武”这一概念的两个变异，它代表了乌龟和蛇的混种）。在封闭的桥的部分中，排列着中国传统的铜像，一些活的蛇和乌龟在其中爬动；而乌龟形的笼内则装着昆虫和爬行动物，它们在展览期间互相撕咬。参观者可以观察这现场的生存游戏，对作品的含义各有各的理解和思索。借用黄永砾的话来说，我们既可以把它想像成动物“观察”室，又可以当成一种建筑上的体验，还可以把它看作对文化不同的人们共同生活的隐喻。无论是“方舟2009”，还是“世界舞台”，都是当代的写照，所展示的结构、体系、类别和阶层既适用于我们自己的生活，也适用于作品中的生物。

“突然，光线穿过两个长方形的孔洞，从休息室的两侧射进来。海水受电光的照耀，通体明亮地显现出来。两块玻璃把我们和海水分开。一开始我想到这种脆弱的隔板可能碎裂，心中感到害怕；但由于有红铜的结实框架顶住，使它们差不多有无限的抵抗力。”

艺术家常常利用内部空间和包围这两种相关的特性，利用空间效果的混合（封闭空间让人产生落入陷阱的感觉，但也提供了保护），也运用与这类空间有关的故事和传说（笼

## 蝙蝠计划

蝙蝠计划展览的入口

子和洞穴，机舱和方舟），在封闭的空间中安排极具戏剧性的场景或活画。这些场景像是提供了一个平台，参观者既可以单纯地作观察，又可以直接或隐喻性地将自己投射到作品中去。不仅“方舟2009”和“世界舞台”是如此，许多其它的计划也是，其中包括“通道”（1993年／2005年），“蝙蝠计划”（2001－2005年）和“洞穴2009”。

“通道”的灵感来源于艺术家在格拉斯哥机场留意到的标有“欧洲公民”和“其他”的指示牌，展厅入口处挂着同样的标示，要求参观者选择两扇门的其中一扇入内，然后穿过空的但仍引起强烈想像的笼子，笼中散落着一群狮子的排泄物和吃剩的食物残渣（咬过的骨架）。这种令人不适的虚构的移民体验不可避免地带来一些思考：假如是我们自己被关在笼子里，甚至可能和眼下暂时离开的笼中之兽关在一起，困在这样的国境边缘，等待通过当局的验证，我们的反应会是什么？

“蝙蝠计划”或许是黄永砮的装置作品中最著名的一个，分四次制作出来的飞机不同部分，始终都是在复制美国间谍飞机，它很像2001年与中国歼击机相撞后迫降在中国境内，然后被大卸八块用运输机运回美国的那架飞机。在体积最大的“蝙蝠计划四”（2004－2005年）中，黄永砮在座舱的空间内放了剥制的蝙蝠标本和被禁的前三个蝙蝠计划的资料。参观者可以进入这个类似洞穴的地方，这里让人联想起电影中各种真实的，或是虚构的，在丛林中的失事飞机的镜头，周围植物的繁茂缓和了暴力冲突残留的回声，对其留下的记忆起了镇定作用。

“洞穴2009”既像肚子也像监狱，安装在卡迈勒·梅努尔画廊内，其内部只能通过一个小洞看到；洞穴内部是一个根据柏拉图洞穴说而精心安排的场景，洞中的囚犯只能看见现实投射在监狱内壁上的影子。黄永砮在洞穴中投射了蝙蝠的影子，也放置了佛像和蹲着的塔利班武装分子，让人联想到2001年塔利班政权摧毁巴米扬巨型佛像。

作品微妙地批评各种信仰，如果我们把洞穴看作对柏拉图的艺术观念，及模仿无法表达现实这一理论的再现，那它同样适于以当代的眼光解读。只是这次作品直指基督教、印度教和伊斯兰教的神秘起源，以及由此而来的世界动荡的起点，近几个世纪中无数的死亡和破坏，在近年来似乎重有越

## 方舟2009和洞穴2009

方舟2009展览的入口

厅。一个初次来的观众很容易就会把这只章鱼当成博物馆最初设计的部分。博物馆本身就是被当作一件艺术品来设计的，它的装潢和摆设与展览内容相互呼应，在很多细节上极为讲究，比如放射虫型的灯罩，有些地板上镶满了表现海下世界的马赛克，外墙上的浅浮雕，以及包括入口处的铜制纹章在内的无数章鱼的图案，还有二楼一个按实物大小仿制的标本（也许是黄永砮作品的灵感来源）。

方舟2009展览的入口

方舟2009

---

# Wu Zei, 2010

---

Installation

Métal, silicone, mousse et papier de riz

18,6 x 16,6 x 7,4 cm

Vues de l'installation, Musée Océanographique de Monaco, Monaco.

•

*Installation*

*Metal, silicon, foam and rice paper*

*18,6 x 16,6 x 7,4 cm*

*Views of the installation, Musée Océanographique de Monaco, Monaco.*

•

乌贼2010

装置

金属, 硅树脂, 泡沫塑料, 米纸

18.6 x 16.6 x 7.4 厘米

装置效果图, 摩纳哥海洋学博物馆, 摩纳哥























---

**Huang Yong Ping :**  
**Les fables**  
**de la connaissance**

---

# Huang Yong Ping : Les fables de la connaissance

---

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

**Henri-Claude Cousseau** : Chers amis, je suis très heureux de vous accueillir ce matin dans ce haut lieu de l’École des beaux-arts de Paris qu’est l’Amphithéâtre d’honneur, c’est-à-dire l’Amphithéâtre où l’on remettait jusqu’en 1968 les Grands Prix de Rome. Son décor exceptionnel a été conçu précisément pour cette cérémonie. Nous sommes ainsi réunis sous la grande peinture réalisée en 1841 par le peintre romantique Paul Delaroche (1797-1856), qui représente l’ensemble des peintres les plus illustres de l’histoire de la peinture occidentale en conversation. J’ai là en face de moi une Renommée qui distribue des couronnes, devant Ictinos, Apelle et Phidias, les trois figures canoniques symbolisant l’Architecture, la Peinture et la Sculpture, et quatre allégories qui, méditant sur le Temps j’imagine, figurent quant à elles l’art grec, l’art romain, l’art gothique et la Renaissance. C’est vous dire que nous sommes au cœur de l’histoire de l’art, de la création, d’une temporalité qui nous amène aujourd’hui à Huang Yong Ping. Je retrouve cet artiste avec beaucoup de bonheur puisque j’ai eu la joie de l’exposer il y a quelques années de cela au CAPC de Bordeaux dans le cadre d’une grande exposition, « Cities on the Move », qui avait par ailleurs à l’époque révélé beaucoup d’artistes venus d’Asie. Je vous souhaite aujourd’hui d’aller au plus profond de ce grand thème iconographique qu’est l’arche de Noé, thème qui résonne probablement, comme nous le verrons, avec l’état du monde d’aujourd’hui. Je vous souhaite une journée passionnante, pleine de riches découvertes.

**Arnaud Laporte** : Bienvenue à toutes et à tous. Avant que ne commence véritablement le premier débat je voudrais d’abord donner la parole à Kamel Mennour, galeriste de Huang Yong Ping, afin qu’il nous explique la manière dont est née cette double exposition dont Jean de Loisy est le commissaire.

**Kamel Mennour** : Tout d’abord merci d’être venus en cette matinée dominicale pour débattre de cette double exposition de Huang Yong Ping,

c’est-à-dire « Arche 2009 » présentée dans la chapelle de l’École des beaux-arts, et « Caverne 2009 » proposée dans l’espace de la galerie. Il faut savoir que l’exposition de Huang Yong Ping devait, au départ, prendre exclusivement place à la galerie. Néanmoins, dans le cadre de différentes discussions avec ce dernier, il avait évoqué un projet qu’il souhaitait réaliser dans un contexte de biennale, un projet qui devait nécessairement prendre place « hors les murs » au sein d’un espace d’envergure. Ce projet était relié à l’incendie accidentel de la boutique Deyrolle. En visitant celle-ci juste après le dramatique événement, Huang Yong Ping avait en effet été très ému par cette tragédie, et l’idée lui était venue de réaliser une œuvre de l’ordre du cataclysme, du désastre, de la fin du monde. Nous étions alors en septembre 2008, juste avant la crise financière, industrielle mais aussi artistique, et j’ai eu envie de proposer à Henri-Claude Cousseau de présenter cette œuvre à la chapelle des Petits-Augustins de l’École des beaux-arts de Paris, et ce faisant de créer un lien entre public et privé. J’ai en effet toujours fantasmé à l’idée d’organiser une exposition au sein d’un lieu où l’on enseigne l’art. C’est ainsi que Henri-Claude Cousseau, qui – comme il l’a précisé – avait exposé Huang Yong Ping au CAPC de Bordeaux, nous a donné son feu vert pour ce projet dont vont vous parler, avec brio et finesse, l’ensemble des intervenants ici réunis par Jean de Loisy.

**Arnaud Laporte** : Merci Kamel Mennour et merci à Henri-Claude Cousseau d’avoir contextualisé les deux expositions de Huang Yong Ping. Nous allons évidemment beaucoup parler de l’exposition appelée « Arche 2009 », que vous avez eu, j’espère, le temps de découvrir avant de venir dans cet amphithéâtre. Nous allons traiter essentiellement du travail de Huang Yong Ping même si, à travers son œuvre, ce sont des sujets politiques, historiques, spirituels et économiques qui vont être abordés. Pour commencer notre discussion et poser les bases des différentes problématiques, je vais donner la parole en premier lieu à Jean de Loisy. Ce dernier a accompagné Huang

Yong Ping dans la réalisation de cette double exposition. Je rappelle que Jean de Loisy a occupé de nombreuses fonctions dans le monde de l’art, en tant que conservateur que ce soit à la Fondation Cartier ou au Centre Pompidou ; qu’il a conçu de grandes expositions telles « La beauté » à Avignon ou « Les traces du sacré » au Centre Pompidou ; qu’il a également réalisé de nombreuses expositions monographiques avec de très grands artistes tels Bill Viola, Jeff Wall, James Turrell ou encore Jean-Michel Alberola ; qu’en ce moment même Jean de Loisy est commissaire à Londres de l’exposition d’Anish Kapoor, et à Paris d’une exposition très importante de Jean-Jacques Lebel à la Maison rouge – fondation Antoine de Galbert, sans oublier bien sûr la double exposition de Huang Yong Ping qui nous concerne aujourd’hui. J’aimerais donc que Jean de Loisy, qui connaît Huang Yong Ping de longue date, nous donne quelques clés d’entrée sur son univers, où la forme est de manière exemplaire au service du fond. *Arche 2009* est en effet une œuvre qui suscite l’interrogation, la réflexion, et cette journée n’épuisera pas les questions. Mais peut-être, pourriez-vous commencer, Jean de Loisy, par nous parler du souvenir de votre première rencontre avec une œuvre de Huang Yong Ping ?

**Jean de Loisy :** La première fois que j’ai, non pas rencontré, mais assisté à la mise en œuvre du travail de Huang Yong Ping, c’était lorsque ce dernier était en résidence à la Fondation Cartier en 1989. À l’époque, au lieu de l’atelier confortable et chauffé qu’on lui proposait, il s’était installé dans les bois où il avait construit une petite cabane, comme pour signifier la fragilité de l’artiste d’avant-garde, comme si ce dernier était en permanence dans une situation de mobilité, de vulnérabilité vis-à-vis du flux et des hasards du destin. Et je pense que c’est là quelque chose de très important dans son travail. On a souvent vu dans ses œuvres des tentes. Il avait fait son atelier dans une tente symbolique appelée *La maison des oracles*. Celle-ci fut montrée en 1992 à la Galerie Froment & Putman. De même il a souvent utilisé dans son travail le

bateau, pour évoquer l’idée de la circulation des marchandises, des hommes et des biens, pour souligner l’importance pour lui du flux et du mobile. Installé dans sa petite cabane durant son exposition à la Fondation Cartier, il avait réalisé une œuvre quasi « organique » : des poumons symboliques représentés par des bidons dont le souffle faisait vibrer une bibliothèque, sorte de cœur fondamental. Tout cela renvoie à la visualisation du lien fait par l’artiste entre conscience, politique ou philosophique, et des circonstances. Son travail consiste en effet toujours en une rencontre entre une conscience et des circonstances, et ce en vue d’une transformation. Il ne faut pas, je crois, recevoir le travail de Huang Yong Ping comme une invitation à une contemplation esthétique, mais comme la présentation d’œuvres actives, c’est-à-dire qui transforment notre engagement dans la réalité.

**Arnaud Laporte :** Vous évoquez, Jean de Loisy, les cabanes de Huang Yong Ping et il s’avère que chez kamel mennour c’est une caverne qui est mise en œuvre ; vous avez évoqué la question des flux, du mobile, et il y a une arche à quelques pas d’ici dans la chapelle des Petits-Augustins. Il serait intéressant de comprendre davantage le processus de travail de Huang Yong Ping. Peut-être pouvez-vous nous expliquer de quelle façon vous avez suivi, pris part à cette double exposition de l’artiste ?

**Jean de Loisy :** Lorsque Huang Yong Ping m’a demandé de converser avec lui – car il s’agit plus d’une relation de « conversateur » que de conservateur – c’était à propos d’un travail qu’il avait déjà assez précisément en tête. Il s’agissait de réfléchir sur deux sources fondamentales de l’imaginaire occidental, et d’organiser un aller-retour entre le présent et le passé de façon à rendre ces deux sources les plus actives, les plus co-présentes possible. En quoi l’allégorie de la caverne tirée de la *République* de Platon – ce désir d’accéder à la connaissance – et le récit de la Genèse – le grand récit de l’arche – pouvaient, à travers une

fable d’aujourd’hui, parler de notre actualité, de notre contemporanéité. D’une certaine manière cela évoque pour moi cette phrase de William Faulkner selon laquelle « le passé n’est jamais mort ; il n’est même pas passé ». La pensée de Huang Yong Ping s’attache à ne pas opposer l’Orient et l’Occident, à ne pas opposer le passé et le présent, ni même le moderne et l’ancien. Je me souviens d’une phrase qu’il a souvent répétée : « rechercher l’innovation est insignifiant tout comme rechercher la non-innovation ; c’est le fait de poursuivre qui est insignifiant ». On sent ici l’importance de ce qui nous constitue réellement, c’est-à-dire que l’artiste est l’ensemble des voix du passé et du présent qui parlent en lui. Au fond, le débat et les conversations que nous avons partagés s’articulaient autour de cette volonté d’une œuvre qui ne relève pas du théâtre ou du spectacle, mais d’un geste qui concerne notre actualité.

**Arnaud Laporte :** Alors partons de cette réflexion tout en intégrant ce dont je parlais tout à l’heure, à savoir l’importance de la forme, une forme prévue pour un lieu. On peut se demander en effet si cette proposition de Huang Yong Ping aurait la même pertinence en dehors de la chapelle des Petits-Augustins. Le fait de produire une œuvre dans un lieu spécifique implique-t-il une approche particulière ?

**Jean de Loisy :** Huang Yong Ping a une façon très précise de travailler. Pour chacune de ses idées, il rassemble des images ou des dessins au sein d’un cahier. Ce cahier est l’objet de mille notations, de mille connotations et ne cessera d’être agrémenté pendant l’ensemble de la réalisation. Il devient en quelque sorte – si j’ose employer ce terme – la bible du travail réalisé. Dans la graphie chinoise qui se déroule au fil des pages, les connexions ne se font pas lignes après lignes, paragraphes après paragraphes, mais dans une sorte de relation étrange : comme s’il y avait une circulation des mots et des images à l’intérieur même du cahier. En plus des cahiers, Huang Yong Ping réalise également des

maquettes. La première est en général très fruste, produite avec quelques bouts de carton. Les suivantes se perfectionnent au fur et à mesure, jusqu’à devenir pratiquement des dessins d’exécution. Lorsqu’il réalise le projet de la caverne, Huang Yong Ping va ainsi décider peu à peu de ce que sera le sol de cette caverne, et ce en fonction de l’aspect religieux qui est crucial dans ce travail ; il va trouver l’image du dôme du Rocher à Jérusalem, lieu sacré pour les trois religions monothéistes où Abraham accepta de sacrifier Isaac et d’où Mahomet se serait élané vers le ciel, et il en fera un élément constitutif de son projet. Je pourrais multiplier les exemples, mais voilà en somme la manière dont il s’y prend.

**Arnaud Laporte :** On va effectivement avancer et proposer une première intervention à Jérôme Alexandre. Ce dernier nous offrira sa propre lecture de l’œuvre de Huang Yong Ping, tout comme Gilles Tiberghien le fera par la suite. Jérôme Alexandre est professeur en théologie à la faculté Notre-Dame (Collège des Bernardins). Il est un des plus grands spécialistes des Pères de l’Église, et plus particulièrement de Tertullien et d’Augustin. Directeur d’un centre d’art et d’essai à Rouen, puis conseiller pour la musique et la danse auprès du ministère de la Culture, Jérôme Alexandre aime à croiser art et religion au sein de ses enseignements. Il s’apprête d’ailleurs à publier aux éditions Silence un ouvrage intitulé : *L’art contemporain, un vis-à-vis essentiel pour la foi*. Serait-ce donc dès lors l’esthète ou bien le spécialiste en philosophie et en théologie qui regarde cette œuvre ? Comment l’avez-vous perçue la première fois ?

**Jérôme Alexandre :** Comme une très belle réalisation, mais je vais revenir sur l’œuvre elle-même dans un petit moment sachant que mon intervention s’attachera à resituer le sujet même de l’œuvre dans sa dimension originellement biblique, principalement biblique. Je crois que c’est toujours une rencontre formidable que celle de la création artistique et du texte biblique. Il y a une

raison bien simple à cela dans le fait que la Bible s’offre elle-même comme un texte artistique. Le dire n’est pas si courant. Cependant je tiens beaucoup à poser cette qualification de la Bible comme artistique, sachant combien ce texte nous délivre une dimension toujours extrêmement sensible parce que sans cesse attachée au réel, à la chair, à l’émotion. De fait, si nous lisons attentivement dans la Genèse le récit du déluge – récit que l’on ne lit presque plus, sans doute parce que cette histoire et bien d’autres sont tellement connues qu’elles n’invitent pas à un retour vers le texte – il en résulte une joie. On voit d’emblée comment l’auteur, les auteurs (le texte est assez composite, il est le résultat de strates littéraires correspondant à différentes époques) nous délivrent un nombre important de précisions qui font au total de ce récit une célébration de la vie, et non un jugement divin menaçant. Les Pères de l’Église, dès les premiers temps chrétiens, ne s’y sont pas trompés. Ils ont lu dans ces chapitres VI à IX du Livre la miséricorde de Dieu plutôt que son châtement. Noé n’est pas le juste exceptionnel qui mérite de survivre au déluge, tandis que la multitude périt. Il est celui par qui tout redevient possible, la vie sur terre, le monde animal, l’humanité elle-même, puisque le récit prend soin de le présenter comme chef de famille et nous parle de sa descendance. Noé, finalement, est la reprise d’Adam, comme le récit du déluge est la reprise du récit de la Création. Si tout commence bien dans les deux premiers chapitres de la Genèse avec la création des réalités de la nature et du premier couple humain, dans une harmonie sans faille, cela s’achève en définitive dans la violence avec le meurtre d’Abel par son frère Caïn au chapitre IV. Dans les chapitres VI à IX, le récit aborde la même question, celle de la création et de son rapport à la violence, mais en inversant l’ordre de succession du mal et du bien. Les choses commencent par le constat que fait Dieu de la méchanceté des hommes. Je vous lis le premier verset : « Le Seigneur vit que la méchanceté des hommes était grande sur la terre, et que toutes les pensées de leur cœur se portaient chaque jour uniquement vers le mal. Le Seigneur se repentit d’avoir

fait l’homme sur la terre, et il fut affligé en son cœur. Et le Seigneur dit : J’exterminerai de la face de la terre l’homme que j’ai créé, depuis l’homme jusqu’au bétail, aux reptiles, et aux oiseaux du ciel ; car je me repens de les avoir faits. Mais Noé trouva grâce aux yeux du Seigneur ». Il est intéressant de relire ce passage qui précède l’histoire de Noé car l’accent est nettement mis sur le repentir de Dieu. Dieu agit somme toute comme un père de famille. Il aime sa création et ne peut se résoudre à la supprimer. L’auteur énumère les êtres vivants, énumération que l’on retrouvera dans la scène du déluge, et qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de l’œuvre réalisée par Huang Yong Ping. « Les bestiaux, les bestioles et les oiseaux du ciel » sont mentionnés trois ou quatre fois, avec une mention particulière pour les oiseaux, « Les oiseaux du ciel »… J’y reviendrai tout à l’heure. En mettant en parallèle le récit de la création puis le cycle du déluge, il nous vient à l’idée que la chose importante dans cette histoire de Noé et du déluge n’est finalement pas la catastrophe initiale, cette énigme étrange d’une sorte de violence originelle qui serait comme la cause de ce qui survient ensuite. Ce qui domine à l’évidence dans ce magnifique récit est en réalité la confiance formidable en la vie. D’abord, Dieu aurait pu purement et simplement effacer sa création. Nous n’aurions ainsi pas les textes et il n’y aurait pas eu l’histoire. Si Dieu, en père, est attentif à sauver ce qui peut être sauvé, c’est parce que malgré tout la justice d’un seul est sans prix et pèse plus lourd que la méchanceté du grand nombre. Noé désigne le juste, c’est un des sens hébreux de ce nom. Noé signifie aussi le repos ou, selon une autre racine hébraïque, le reste, celui qui reste. Ce juste est donc celui par lequel la création va pouvoir reprendre son cours normal, par lequel l’histoire – qui suppose toujours un ordre entre les choses, une loi – va reprendre. Noé est la figure du bien sans lequel rien ne peut commencer ou recommencer, car le bien est l’équivalent de la vie. La vie est d’abord bonne, le mal, si grand soit-il, est second. Noé est donc celui par qui le bien peut reprendre ses droits. Il est, nous l’avons dit, un « nouvel Adam », selon l’expression utilisée par saint

Paul à propos du Christ, c’est-à-dire celui qui vient faire triompher la justice sur le péché. Ce sera après lui Abraham, avec qui l’alliance sera renouée entre Dieu et l’humanité, puis Moïse et évidemment, longtemps après, ce nouvel Adam, ce nouveau Moïse qu’est Jésus. Dans la théologie chrétienne le Christ est représenté comme créateur. La Bible tout entière ne cesse de montrer des recommencements, et elle souligne toujours l’unité de tout recommencement et de la fin. Ce point est très important car lorsqu’on lit le déluge et que l’on considère de manière suffisamment théologique cette histoire, on comprend que la catastrophe ne peut être le mot de la fin, qu’elle a partie liée avec un salut final. Ce texte parle à l’évidence d’une victoire de la vie sur la mort. La vie est là inexorablement, y compris dans la fragilité formidable d’un simple bateau où s’entassent les représentants uniques de chaque espèce. L’insistance paradoxale de ce texte à montrer le germe du bien au cœur de la déroute et de l’échec apparent est très frappante. Les chrétiens y sont évidemment sensibles, puisque telle fut exactement la configuration de l’acte fondateur de la mise à mort du Christ. Le futur du salut se laisse lire dans l’échec apparent de l’origine. Nous avons du reste une mention dans l’Évangile de cette compréhension du déluge et de l’histoire de Noé comme quelque chose qui serait plus de l’ordre d’un futur que d’une origine, que d’un commencement qu’il faudrait fixer dans un avant. Dans le chapitre XXIV de l’Évangile selon saint Matthieu, Jésus dit : « On mangeait, on buvait, on se mariait, on donnait en mariage, jusqu’au jour où Noé entra dans l’arche et on ne se doutait de rien jusqu’à ce que vienne le déluge qui les emporta tous. Tel sera aussi l’avènement du Fils de l’homme. » Jésus parle là de la fin des temps. On retrouve aussi dans une apocalypse juive, le livre d’Hénoch – qui ne figure pas dans la Bible –, une mention de l’épisode de Noé comme préfigurant le futur. Le récit du déluge figure donc – si vous acceptez mon interprétation – la victoire de la vie sur la mort, et la bonté de l’acte créateur. Noé est à l’image de son Créateur : il est un sauveur juste et bon. Et la catastrophe n’est pas le fin

mot de l’histoire. Noé, ce prototype de l’humain recommençant l’histoire, est placé en responsabilité face à la création, parce qu’il est juste. Sa justice suppose qu’il reconnaisse sa dépendance envers le Créateur. Il est fidèle à son statut d’image de Dieu. Lu avec attention, le texte révèle bien d’autres richesses. Il est par exemple demandé à Noé de faire entrer dans l’arche les animaux par espèce – avec une mention spéciale pour les oiseaux –, mais aussi en couple. Naturellement l’idée est de permettre que chaque espèce puisse se reproduire. Mais il faut être attentif au fait qu’il est précisé en Genèse I et II que Dieu crée d’emblée l’homme sexué, c’est-à-dire portant l’altérité en lui-même, dans sa condition première. L’homme est en relation avec une autre qui, comme avec Dieu dont il est l’image, lui est ressemblante sans pour autant être lui. De même, la dimension de singularité de chaque espèce est posée comme étant le fait du couple. Je crois que tous ces points sont importants parce qu’ils disent que la justice, que le sens de la vie, le sens de l’humain, le sens de la génération sont fondés sur l’altérité et exigent par conséquent de l’assumer. Cette altérité, bonne puisque première, n’en est pas moins possibilité de violence. Nous avons donc, avec ces données anthropologiques apportées par le texte, un lien inévitable entre création, vie, violence et mort, quelque chose qui fonctionne non pas dans une dialectique fermée, mais comme ce possible qui est inhérent à la vie même et qui est le donné fondamental de l’humain. Vous savez que dans Genèse III c’est parce que l’homme est libre qu’il choisit de ne plus reconnaître son lien à son Créateur. Il veut s’ériger à la place de son Créateur et, ce faisant, il induit une violence formidable contre lui-même.

Pour en revenir aux animaux chers à Huang Yong Ping, nous remarquons l’absence de Noé. Il n’y a que des animaux, nombreux et magnifiques. Ces animaux étant à l’image de l’homme, il n’était donc pas utile d’imaginer Noé lui-même. Cela dit, j’ai supposé qu’il pouvait peut-être se trouver au troisième niveau, avec les oiseaux. J’aimerais interroger l’artiste spécialement sur les oiseaux. Je les ai observés précisément. Ils ont beaucoup d’importance : ce

sont eux qui font le lien entre la terre et le ciel. Ce sont eux qui feront à nouveau le lien quand le déluge cessera de sévir. Ce sont un corbeau noir et une colombe blanche qui vont, au bout de quarante jours, en éclaireurs, voir si la vie est revenue sur terre. La colombe qui revient avec le rameau d’olivier deviendra naturellement le symbole de la paix. À noter que c’est aussi une colombe qui figure le Saint-Esprit dans les Évangiles et dans toute la littérature chrétienne. Comme je l’évoquais précédemment, toute la symbolique de l’eau, la symbolique du rapport du divin à la création par l’eau, n’est également pas sans rapport avec le baptême, le sacrement de la récréation. J’ai apporté ici un passage de Tertullien, un auteur du début du christianisme, qui rappelle la scène du déluge lorsqu’il présente le baptême chrétien.

**Arnaud Laporte :** Je reviendrai vers vous Jérôme Alexandre, pour que vous nous fassiez découvrir ce passage. Mais avant, je souhaite revenir sur cette première intervention très riche et qui ouvre beaucoup de questions. La première d’entre elles concerne l’œuvre de Huang Yong Ping, et plus précisément la figure de Noé. Où est en effet Noé ? ou bien qui est Noé dans cette *Arche 2009* ? On verra aussi que cette arche est touchée par la catastrophe, par le feu. Louis-Albert de Broglie nous rejoindra pour parler de cet incendie de l’arche ainsi que de la maison Deyrolle, qui a beaucoup inspiré HuangYong Ping.

Pour tenter de répondre, je voudrais maintenant proposer un autre regard en passant la parole à Gilles Tiberghien, qui enseigne l’esthétique à l’université de Paris I Panthéon-Sorbonne et intervient régulièrement à l’école du paysage de Versailles. Gilles Tiberghien est membre aussi du comité de rédaction des *Cahiers du musée d’Art moderne* du Centre Pompidou ainsi que de celui des *Carnets du paysage*, revues dans lesquelles il intervient régulièrement. Il est également l’auteur de plusieurs livres sur le land art et sur les relations entre la nature, l’art et le paysage. Tout cela fait de vous, Gilles Tiberghien, un penseur à

la croisée des disciplines, de la philosophie et des arts, entre pensée orientale et occidentale, entre nature et culture, thème qui nous importe particulièrement ici.

**Gilles A. Tiberghien :** Je tiens à préciser que je vais essentiellement me concentrer sur *Caverne 2009*, le second projet de Huang Yong Ping montré actuellement à la galerie kamel mennour. *Caverne 2009* se présente donc comme un dispositif pour voyeur : une sorte de *peepshow* où ce qui nous est montré a peut-être quelque chose à voir avec une exhibition indécente ou, disons, avec la manifestation de quelque chose que l’on ne saurait montrer à tous librement. Ce dispositif permet de regarder par un trou pratiqué dans la paroi d’une caverne, et creusé dans la galerie à même l’un de ses murs : ce qui a demandé un travail d’excavation extraordinaire. Lorsqu’on regarde à travers cette paroi, on voit une scène étrange qui laisse perplexe le spectateur-voyeur. L’allusion à Marcel Duchamp est claire et évidente, même si le contexte est naturellement très différent. On aperçoit donc huit statues assises autour d’une lanterne tournante. Elles sont dos à la lumière ; elles font face aux parois de la caverne de telle sorte que l’on puisse deviner dans la pénombre le visage de certaines d’entre elles. On s’aperçoit alors que sont disposées alternativement, ou parfois regroupées à des niveaux différents, des statues du Bouddha et des figures de talibans. Les unes sont en pierre et les autres sont façonnées en résine de façon très réaliste. La lanterne, légèrement décentrée sur la droite, projette des ombres en forme de chauves-souris qui semblent tourner dans l’espace.

Le titre comme le dispositif fait bien sûr penser à Platon. Cette analogie est d’ailleurs voulue par Huang Yong Ping, même si les rapports entre les deux cavernes, celle de Platon et la sienne sont assez éloignés. D’un point de vue spatial la caverne est sans issue : nul ne peut en sortir. Inversement dans l’allégorie de Platon l’un des prisonniers, contraint de regarder les ombres en face de lui sans pouvoir se retourner, est subitement délivré. Il s’avance vers la

lumière du soleil et découvre que les ombres qu’il prenait pour la réalité ne sont en fait que les images, que le monde véritable se trouve *in fine* derrière lui. En est-il de même pour les personnages que nous présente Huang Yong Ping ? La lumière projetée par la lanterne est peuplée d’ombres de créatures volantes dont le nom est symbole de bonheur. Les caractères chinois qui désignent les chauves-souris sont en effet *bianfu*, et l’on trouve la racine de ce mot dans le terme bonheur. La chauve-souris a d’ailleurs la réputation d’absorber l’énergie vitale, ce qui explique sa longévité. Elle est aussi supposée guérir les troubles de la vision, et même développer la clairvoyance. C’est pourquoi les adeptes de l’art ésotérique s’en servent pour exercer plus efficacement leur don de double vue, comme me l’a expliqué HuangYong Ping.

Mais que peuvent signifier ici ces créatures pour ces personnages ? Les bouddhas et les talibans ne font pas très bon ménage comme on sait. Des talibans, cachés dans leurs grottes en Afghanistan, ont détruit les effigies des bouddhas de Bâmiyân en 2001, un dommage irréversible sur le plan artistique, mais négligeable au fond sur le plan spirituel. La pierre dont sont ici faits les bouddhas symbolise peut-être le caractère figé d’une religion qui, selon Huang Yong Ping, n’est plus qu’une superstition mondaine en Chine. En contrepoint, les vêtements colorés des talibans manifestent la vitalité de l’Islam conquérant hostile, aux icônes. L’influence des uns croit tandis que celle des autres diminue. Les uns comme les autres n’en restent pas moins fermés. Quant au nombre huit – et ce sera le dernier point de ma description de l’œuvre – il fait référence au nombre de trigrammes du *Yi king*, le fameux *Livre des mutations*, un ouvrage de divination et de magie qui appartient au fonds culturel le plus antique qui soit. Huang Yong Ping reconnaît l’importance que ce livre a eu et a toujours pour lui. Il le consulte d’ailleurs pour chacun de ses projets, même s’il en fait un usage très décalé. Ce qui l’intéresse en effet dans le *Yi king* – et c’est là qu’on comprend aussi qu’il est un admirateur de Duchamp – c’est l’introduction du hasard dans la pratique artistique, et du même coup de la relativisation du rôle

de l’artiste dans la création. La consultation systématique du *Yi king* dénonce en effet le mythe selon lequel l’art résulterait de l’acte créateur d’un seul individu. On voit bien là le croisement de ses références, qui tantôt appartiennent à la plus haute Antiquité et tantôt aux sources de l’art le plus contemporain. Cela dessine une stratégie de désorientation qui nous confronte à nos propres interrogations sur la nature même de l’art, et cette question, aussi philosophique qu’elle puisse être, n’en est pas moins une question artistique. Le type d’interrogations propre à HuangYong Ping procède souvent d’images ou de métaphores dont la pensée philosophique se méfie depuis son origine : depuis Platon et sa fameuse diatribe contre les poètes au livre X de la *République*. La philosophie condamne la poésie et l’art en général dans son rapport obvie à la vérité. L’art en effet ne nous donne à voir qu’une illusion puisqu’il copie une image qui est elle-même la copie d’une idée, seule véritablement réelle. Le mythe appartient à l’univers du récit, aussi construit soit-il, alors que la philosophie constitue un discours argumenté au moyen de catégories logiques. Le mythe a des résonances poétiques certaines, il obéit à des modes de construction rhétoriques qui relèvent de l’art mimétique, du récit ou du drame. La philosophie, elle, en appelle à la raison de chacun. Elle peut disserter sur l’opportunité ou non de détruire les images, de pulvériser ou non les grands bouddhas de pierre. Les religieux de leur côté, guidés par la foi, ne dissenteront pas : ils adoreront ou détruiront. Les théologiens et docteurs en religion gloseront ensuite. Pour les philosophes, est suspect tout plaisir que l’on peut prendre à la parole et à l’écriture. Il s’agit d’écarter l’ivresse des mots au même titre que la séduction des images. Je pense qu’en revisitant la caverne de Platon, HuangYong Ping nous interroge sur ce sujet, c’est-à-dire sur une forme de pensée de l’art qui échappe au logocentrisme philosophique. La philosophie, inaugurée par Platon et son porte-parole Socrate – le statut des « présocratiques » est justement en question : des poètes, des sages ? –, est dans un rapport éternitaire au temps puisque le philosophe sait déjà de toute éternité ce qu’il est en train de connaître. Il connaît

grâce au logos, qui est à la fois parole et raison. En énonçant le vrai, il élève la raison à la connaissance. Par contre, l’artiste et le poète scindent le logos. L’ivresse s’empare des mots et débusque la raison qui devrait l’entraîner à se détourner des ombres de la caverne pour contempler les seules vraies réalités : les idées.

Or le poète, loin de s’éloigner de ces ombres, les multiplie. Ce que dit très bien la philosophe espagnole Maria Zambrano : « Dans l’ivresse l’homme dort, il a paresseusement cessé d’agir à l’état de veille ; il ne fait plus aucun effort pour son existence rationnelle. Non seulement il accepte les ombres de la caverneuse paroi, mais passant outre sa condamnation il crée des ombres nouvelles et va jusqu’à parler d’elles et avec elles. Il trahit la raison en utilisant son véhicule, la parole, pour laisser les ombres parler à travers elle, pour en faire la forme du délire. » La caverne est le lieu par excellence de cette confrontation entre pensée et art, superstition et raison. Il ne s’agit pas de choisir entre les termes de l’alternative, mais plutôt de se placer dans une autre logique. Tournés vers eux-mêmes, les talibans et les bouddhas n’écoutent que leurs convictions, leur foi autosuffisante qui n’est pas plus tolérante chez les uns que chez les autres. Le dogme les a figés : ils en sont prisonniers. Bien qu’hostile à la poésie mais pour des raisons politiques et morales, Platon énonce poétiquement sa conception des choses. L’allégorie, ici, n’est pas un symbole raté ou une personnification abstraite. Elle est plutôt – selon l’expression de Gilles Deleuze – une « puissance de figuration ». Cette puissance est dangereuse ; elle peut verser dans le mysticisme et l’exaltation quand elle se fige en certitude dogmatique. Mais, portée par une parole toujours en éveil elle est en même temps un gage d’inventivité et le témoignage de notre activité. La caverne, ici, ne nous parle ni du bien, au-delà de l’être, ni de la vérité car, plus précieux que la vérité, il y a la liberté d’action et de pensée. Le texte de Hannah Arendt sur Lessing, *De l’humanité en de sombres temps* – l’expression « en de sombres temps » vient de Brecht –, constituerait à mes yeux, de ce point de vue, un excellent commentaire de cette œuvre. L’homme s’ouvre à la pensée car il découvre aussi en elle une manière de se

mouvoir en liberté dans le monde. Ce qu’il y a alors de commun entre les hommes il faut le chercher, comme les Grecs l’ont fait mais aussi plus près de nous, comme Lessing, dans ce qu’il appelle l’amitié. C’est-à-dire non pas dans la seule sphère privée, comme on le pense si souvent quand on parle d’amitié, mais dans le domaine public où l’on peut débattre et dialoguer de ce qu’il convient de faire. Je cite Hannah Arendt : « Lessing, quoi qu’il en soit, s’est réjoui de ce qui justement a toujours – ou du moins depuis Parménide et Platon – désespéré les philosophes : que la vérité dès qu’elle est énoncée, soit immédiatement transformée en une opinion parmi d’autres, contestée, reformulée, réduite à n’être qu’un sujet de conversation parmi d’autres. La grandeur de Lessing ne consiste pas seulement dans la vue théorique qu’il ne peut y avoir de vérité unique en ce monde humain, mais dans sa joie qu’elle n’existe point, et qu’ainsi le dialogue infini des hommes entre eux ne puisse avoir de cesse, tant qu’hommes il y a ». Qu’il existe une vérité « une » et c’est la fin de l’humanité. J’aurais tendance à penser comme Nathan le sage que mieux vaut sacrifier la vérité à l’amitié, et je ne serais pas loin de penser que c’est aussi la conviction de HuangYong Ping.<sup>[1]</sup>

**Arnaud Laporte :** Merci Gilles Tiberghien. Il y a vraiment là une autre façon de regarder le travail de Huang Yong Ping, et c’était important que *Caverne 2009* soit ici décrite et commentée. Avant de poursuivre une série de questions, je signale que Louis-Albert de Broglie nous a rejoints. J’évoquais tout à l’heure la dimension de la catastrophe qui avait frappé *Arche 2009*, l’incendie s’étant déclaré à bord du bateau. J’aimerais vous demander, Louis-Albert de Broglie, de quelle façon la maison Deyrolle a accompagné l’installation de cette œuvre de Huang Yong Ping, et ce afin de collecter un élément supplémentaire sur la genèse de cette œuvre ?

**Louis-Albert de Broglie :** Deyrolle est une source d’inspiration pour beaucoup, et elle a été surtout une source d’émoi considérable le matin du

drame. Deyrolle est une société scientifique. Certains en connaissent le cabinet de curiosités. Pour beaucoup d’autres, enseignants et scientifiques, Deyrolle est une société qui, depuis 1930, explique la Terre au plus grand nombre. Nous avons en effet toujours fait en sorte que l’observation soit la quintessence de la pédagogie Deyrolle. Tout le monde connaît les planches Deyrolle, ces fameuses planches qui disent qu’un tableau vaut mieux qu’un long discours. C’est cette forme de regard précis et scientifique accessible à tous et dans toutes les langues – les planches étaient traduites dans de nombreuses langues depuis 1960 – que propose Deyrolle. Deyrolle est donc un monde d’observation et de démocratisation des savoirs mais aussi – lorsqu’on prend place dans le cabinet de curiosités – un monde de rêve absolument fantastique qui a notamment inspiré les surréalistes. Quand Deyrolle brûle le 31 janvier 2008, on me téléphone à 6 heures du matin. Je me précipite alors sous la pluie et dans le froid pour voir une soixantaine de pompiers, une centaine de gendarmes mobiles et un feu encore terrifiant. Ma première préoccupation fut de m’assurer qu’il n’y avait plus personne dans les murs, ce qui était heureusement le cas. Je pense donc que oui, nous pouvons établir une sorte de parallèle avec l’œuvre deYong Ping, surtout si l’on considère cette pluie, cette présence exclusivement animale et cette vision apocalyptique.

Beaucoup d’artistes sont venus voir ce désastre : Anselm Kiefer, Nan Goldin, HuangYong Ping, Sophie Calle, Miguel Barceló et bien d’autres. Chacun y a été de son regard, de son introspection sur ce moment terrifiant et également très beau, sur ce moment révélateur d’une société qui s’effondre, d’une société qui nous montre qu’en un rien de temps tout peut disparaître. Nous avions invité également un environnementaliste, Yves Paccalet, dont on sait que les mots ne sont jamais assez durs pour qualifier les errements de notre temps. On lui doit notamment : *L’humanité disparaîtra : bon débarras*.Yves Paccalet était donc invité, le 4 février, à intervenir auprès d’un rassemblement de personnes engagées en termes d’écologie et d’environnement. Il m’a appelé pour me

dire qu’il fallait annuler : ce que j’ai refusé afin qu’il puisse nous expliquer sa vision de cette apocalypse. Il est venu, il a parcouru le site avec des bougies et nous a dit que ce qu’on voyait était le résultat d’une société de perdition, que la théorie du déluge, cette théorie du jugement, se révélait enfin. La veille nous étions sur un bateau ivre, Deyrolle portait cette extraordinaire biodiversité animale et végétale ; le lendemain matin nous étions plongés dans l’inconnu et le désespoir. De surcroît, seuls quelques-uns ont compris où était l’espoir.

**Arnaud Laporte :** Merci Louis-Albert de Broglie. HuangYong Ping peut peut-être nous éclairer plus précisément maintenant sur la manière dont cette catastrophe est intervenue dans la mise en place d’*Arche 2009*?

**Huang Yong Ping :** L’incendie a ravivé mon intérêt pour ce lieu que je trouvais très intéressant, ne serait-ce que d’un point de vue architectural. Ensuite ce sont bien sûr les animaux brûlés au sein de l’espace calciné qui m’ont intéressé. On me demande souvent si j’ai fait ce geste par intérêt pour les catastrophes. En réalité, ce n’est pas la catastrophe en tant que telle qui m’a séduit, mais davantage ce qu’elle révèle, c’est-à-dire son caractère imprévu, sa dimension impensée. Déjà, lors de ma visite du lieu, je me souviens avoir dessiné sur le livre d’or une arche, pour signifier que ces animaux qui avaient échappé au déluge étaient *in fine* touchés par l’incendie.

**Arnaud Laporte :** Merci pour ce premier élément de réponse. On reviendra tout à l’heure sur la notion de catastrophe grâce à l’intervention de Richard Leydier. J’aimerais de nouveau confier la parole à Jean de Loisy pour questionner cette double exposition de HuangYong Ping. Il y a en effet une confrontation entre la caverne qui est un lieu sans issue, et l’arche qui est un moyen d’évasion. Pouvez-vous nous dire quelques mots, Jean de Loisy, sur la manière dont cette dialectique est intervenue dans la pensée de HuangYong

Ping au moment de l’élaboration de ces projets ?

**Jean de Loisy :** Il faut se rendre compte que HuangYong Ping a l’habitude de triturer les livres. Il suffit de regarder ses premières œuvres en 1987 en Chine, en 1989 à Paris, présentées dans le cadre de l’exposition « Magiciens de la Terre », ou en 1993 à Pittsburgh, pour se rendre compte de la récurrence du livre au sein de l’œuvre de cet artiste. En 1987, Huang Yong Ping place par exemple pendant deux minutes dans une machine à laver une histoire de l’art chinois et une histoire de la peinture moderne occidentale pour ensuite les réinstaller dans la bibliothèque dont elles étaient issues. Les livres n’étaient alors pas détruits, mais en mutation. On se rendait compte que c’était des livres, mais chacune de leurs pages était devenue une sorte de matière contaminante et contaminée car propice au développement de mousse et de champignons. Pour autant, ces livres n’avaient pas perdu ce caractère fondamental d’être des objets de méditation.

Le travail de Huang Yong Ping sur Platon ou sur la Genèse procède à mon sens toujours d’une même « trituration ». Je crois que lorsque HuangYong Ping a vu le travail de la mort en acte chez Deyrolle, il a eu l’impression d’assister à la seconde mort des animaux. De là, il est évident que l’incendie de la maison Deyrolle redonne au mot apocalypse son sens profond, celui de révélation. L’histoire du déluge est l’histoire d’un drame cosmique au sein duquel l’arche et Noé permettent de créer une nouvelle alliance. Cette alliance est très précisément citée dans l’Évangile comme une alliance écologique puisque le rythme des saisons et le rythme du jour et de la nuit sont promis par Dieu comme signe de l’alliance. Nous n’avons peut-être pas encore suffisamment décrit l’œuvre. Il faut souligner le fait que l’arche est un bateau de papier, matériau qui nous ramène du côté de la fable, du récit et du livre ; qu’il s’agit donc là d’un abri bien fragile pour l’ensemble de ces spécimens embarqués dans le destin aventureux du marin – Je rappelle ici que selon Platon, il n’y a que trois sortes d’hommes :

les vivants, les morts et les marins –. On retrouve au sein de cette communauté les animaux calcinés de Deyrolle ; les animaux qui sont encore en bon état – ours, girafes, éléphants – et toutes sortes d’insectes. Immense pour ceux qui ne l’ont pas vue, l’arche de HuangYong Ping mesure plus de seize mètres de long et possède trois ponts. Elle a été construite à peu près comme celle décrite dans la Bible. À l’avant, une large ouverture laissée dans la coque évoque autant une brèche qu’une porte qui s’ouvre, comme celles des barges de débarquement, qu’une langue qui nous renvoie à l’idée de la parole, du langage.

Le grand mystère dans cette question de l’apocalypse, ou en tout cas du déluge, est ici lié au châtement.Y a-t-il eu châtement ? Les animaux mourants ou blessés, les stigmates de brûlures sont-ils le signe d’un châtement divin ? Est-il question de détruire les hommes, les animaux ou bien est-ce leur incapacité à vivre ensemble qui est ici stigmatisée ? C’est là que réside le projet philosophique de l’œuvre, c’est là qu’on se rend compte que si cette dernière s’appelle *Arche 2009*, c’est bien parce qu’il s’agit non pas d’un récit ancien, mais d’un récit contemporain qui opère un va-et-vient entre le contemporain et l’ancien, entre l’art contemporain et l’art ancien, entre la pensée contemporaine et la pensée ancienne. Il y a ici cette permanente mutation qu’évoquait Gilles Tiberghien quand il parlait du *Yi king*. Élément au cœur de la pensée de Huang Yong Ping, le *Yi king* fait partie de son processus de création. Il a pour objectif de désorienter le processus général et l’enchaînement logique de son travail lorsque celui-ci se constitue. Pour revenir à *Arche 2009*, on peut aussi dire que cette dernière rappelle certaines œuvres antérieures de Huang Yong Ping tel le *Théâtre du monde* (1993). Celle-ci se constituait d’une sorte de panoptique en verre, telle une vitrine en forme de tortue, au sein duquel étaient libérés sauterelles, cafards, tarentules, mille-pattes, lézards, scinques et autres scorpions, des espèces qui montraient, malheureusement dans leur combat, l’impossibilité d’un vivre ensemble…

À la galerie kamel mennour *Caverne 2009* propose, quant à elle, une situation

qui évoque peut-être, pour les amateurs d’art, les mises en œuvre de Michael Heizer, c’est-à-dire la confrontation entre un temps cosmique, celui de la géologie, et un temps humain qui est celui de l’individu. Nous nous retrouvons devant un énorme rocher, et nous nous souvenons que les roches étaient adorées dans les pays celtes, mais aussi en Inde ou en Afrique. Je me souviens de cette histoire extraordinaire d’un rocher tombé d’un camion en Inde alors qu’il devait être sculpté par des artistes pour devenir un shiva dans un temple. Tombé à des centaines de kilomètres de sa destination, ce rocher avait été adoré immédiatement parce qu’il était déjà Shiva, bien avant d’être sculpté. Cette relation que nous avons à la pierre comme fondatrice de nombreux cultes est importante. Lorsque nous tournons autour de cette caverne, nous tombons sur un trou, un trou qui n’est pas tellement duchampien car il ne permet pas de voir une situation monoculaire, une situation figée telle que le propose l’*État donnés*… de Marcel Duchamp à Philadelphie. Ici, le trou est la tentative d’une échappée, c’est-à-dire d’une image de ce désir d’accès à la connaissance dont parle Platon et qui, au fond, sauve l’âme humaine. C’est l’un des prisonniers assis là dans la caverne qui a dû tenter de creuser la pierre, d’ouvrir le mur, et c’est grâce à cela que nous pouvons observer l’intérieur. Nous voyons alors ces huit personnages très proches de la description de Platon, des religieux comme l’a expliqué Gilles Tiberghien, probablement prisonniers de leur foi ou au contraire libérés par leur foi – chacun y verra ce qu’il voudra. Tous ont les yeux empêchés. Les moines ont les paupières mi-closes et donnent l’impression d’être plongés dans une vision intérieure, en dehors du monde, qu’il soit réel ou irréel. Les autres, quant à eux, sont empêchés par des vêtements qui passent devant leurs yeux. Tous sont dos aux ombres de chauves-souris qui tournoient. Aucun d’eux ne voit la source de ce feu qui symbolise le monde des idées. Je suis frappé ici par l’allusion qui est faite à *Bat Project*, une œuvre très politique de l’artiste. Celle-ci se réfère à un avion-espion américain tombé en Chine, et dont la mission était soit d’alimenter, soit de préserver des risques de conflit.

Sur la queue de cet avion, sur son empennage, il y avait le signe de la chauve-souris, d’où le titre de la pièce. La récurrence de la chauve-souris impliquerait donc aussi une menace, la menace d’un conflit politique. Tout cela n’est pas sans rappeler une autre correspondance étrange et non préméditée par l’artiste avec une gravure de Francisco Goya, dont la vision avait elle aussi l’ambition d’agir sur la conscience des hommes, qui s’intitule *Le sommeil de la raison engendre des monstres*, réalisée en 1799, c’est-à-dire peu après les épisodes sanglants de la Révolution française qu’on appelle la Terreur. Ces correspondances nous donnent je crois exactement l’objectif de Huang Yong Ping, c’est-à-dire de réagir en conscience aux circonstances.

**Arnaud Laporte :** Peut-être pourrions nous revenir sur la question du voyeur, du regardeur, du spectateur. Gilles Tiberghien et vous-même évoquiez l’œuvre de Marcel Duchamp *État donnés*…, avec une divergence d’appréciation.

**Jean de Loisy :** Une nuance plus qu’une divergence.

**Arnaud Laporte :** Je suis justement là pour creuser les nuances… On peut noter en effet à propos de l’installation *Caverne 2009* que le résidu de pierre tombe à l’extérieur de la caverne et qu’il s’agit bien, par voie de conséquence, d’un geste de l’intérieur vers l’extérieur. Nous pouvons dès lors nous demander s’il y a eu une tentative d’évasion des gens de la caverne ou une volonté de s’offrir un autre point de vue, d’avoir accès à un autre paysage. Cela pose la question de la situation du regardeur. J’aimerais interroger Gilles Tiberghien sur cette place que nous avons, nous spectateur, que ce soit dans le white cube de la galerie kamel mennour ou dans la chapelle très chargée des Petits-Augustins ?

**Gilles A. Tiberghien :** D’abord sur la question du trou, je pense que ça n’a

pas d’autre pertinence que d’être une allusion à Marcel Duchamp. Cela n’est pas du tout mimétique vis-à-vis de l’œuvre duchampienne – même si celle-ci compte beaucoup pour Huang Yong Ping et que l’hommage à Duchamp est, je pense, bien réel. Mais l’important ici c’est que le visiteur est effectivement voyeur : il observe une situation qu’il ne devrait peut-être pas voir et qui lui est pourtant présentée dans un dispositif d’effraction. Peut-être est-il ici question d’une projection de notre esprit, ou peut-être sommes nous invités à regarder une autre intériorité d’une nature indéterminée qui s’ouvre à nous… Peut-être est-ce la projection d’un esprit qui pourrait être celui du Bouddha auquel Huang Yong Ping faisait allusion dans une de nos conversations. Je pense aussi à Bodhidharma, le fameux moine créateur du monastère de Shaolin, qui aurait médité pendant dix ans dans une caverne et qui, selon la légende, aurait par la seule concentration de son esprit créé un trou dans la paroi. Bien évidemment il est difficile de trancher dans la complexe réalité polysémique de l’œuvre. C’était d’ailleurs le sens de mon intervention de tout à l’heure : tenter de comprendre ce que l’art nous donne à penser, c’est-à-dire des réalités que l’on ne peut cerner conceptuellement – sinon il suffirait de produire des textes à la place des œuvres qui deviendraient du même coup inutiles. Ici, et c’est le propre de tout art me semble-t-il, nous sommes rejetés aux confins, nous faisons l’expérience de certaines limites, nous observons des choses qui nous déstabilisent car nous ne savons pas toujours comment les penser ou comment formuler ce que nous ressentons à leur propos. Et c’est, je crois, l’une des vertus de l’œuvre de Huang Yong Ping : nous entraîner dans une réflexion permanente, dans une sorte de vertige des références.

**Arnaud Laporte :** Il me semble en effet que cette journée n’épuisera pas les nombreux sens et les nombreuses possibilités herméneutiques propres au travail de HuangYong Ping. Je me tourne vers Jérôme Alexandre pour revenir sur l’une des questions soulevées par son intervention, à savoir qui est Noé, et

où est Noé, dans cette *Arche 2009*?

**Jérôme Alexandre :** J’avais esquissé une réponse à ma propre question en indiquant que Noé était peut-être avec les oiseaux. Plus sérieusement, il me semble ici que l’homme est animal et que les animaux représentent Noé et sa famille. De ce fait, il n’y a pas lieu de les figurer particulièrement. Les choses recommençant – et nous sommes ici tous convaincus des théories de l’évolution – nous pouvons dès lors considérer que le recommencement de l’homme après une catastrophe passe par l’animalité.

**Jean de Loisy :** Je trouve que la réponse est très juste. Il faut se rendre compte que dans le contexte chinois – et particulièrement dans un contexte ancien où la pensée chamanique ou néo-chamanique existe –, la distinction entre les hommes et les animaux n’est pas aussi prégnante que chez nous. Ensuite, il y a une sorte de trope qui évoque ce qui a pu se passer dans le néo-platonisme.Vous savez que dans cette chapelle invraisemblable les gisants forment la racine du musée des Monuments français au sein duquel furent ensuite entreposés les moulages.Au fond de cette chapelle il y a également une copie de la fresque de Michel-Ange qui représente un thème fondamental : le jugement dernier. Il est important de noter ici que l’ensemble des fresques de la chapelle Sixtine pose une question exactement symétrique à celle que vous posez. Dans ces dernières, qui avaient pour fonction de montrer la jonction entre l’Ancien et le Nouveau Testament, une seule figure était absente : celle du Christ. Pourquoi? Parce que tout comme Huang Yong Ping si j’ose dire, Michel-Ange était très influencé par Platon. En 1462 se créait en effet l’académie néo-platonicienne à Florence avec Politien, Marsile Ficin et Pic de La Mirandole, et il y a évidemment cette pensée platonicienne selon laquelle l’idée deviendrait une ombre si jamais elle était représentée par l’artiste. Et je pense que l’absence de Noé peut être aussi fortuitement liée à cette curieuse

coïncidence.

**Arnaud Laporte :** Que nous dit HuangYong Ping de cette absence de Noé?

**Huang Yong Ping :** En 1987, alors que je n’avais pas encore quitté la Chine, un artiste chinois avait envoyé un formulaire à tous les artistes où l’on pouvait lire deux questions. Quel est votre animal préféré ? et quel est votre personnage préféré? À la première j’avais répondu l’homme, à la deuxième l’animal. Outre cette anecdote, je pense que l’homme est trop important en ce monde, et que de fait il n’était pas nécessaire de le faire exister dans cette arche. Le contexte d’exposition, cette chapelle, est de plus déjà chargé de représentations humaines auxquelles viennent encore s’ajouter les visiteurs.

**Arnaud Laporte :** Cela pourrait-il vouloir dire aussi qu’en 2009 il n’y a pas d’homme juste?

**Jean de Loisy :** Ce qui est vrai c’est que le juste et l’injuste, le bien et le mal ne sont pas des choses qui s’opposent mais, selon la pensée de Ping, comme dans celle d’Héraclite ou de Lao-tseu d’ailleurs, les moteurs de l’histoire.J’en profite pour revenir sur les propos de Gilles Tiberghien et sur ce fameux trou proposé par *Caverne 2009*. Tout cela pour dire que la comparaison duchampienne a un sens important. Marcel Duchamp avait bien conscience de mettre en place, pour reprendre ses propres mots, les « apparitions des apparences ». La notion très platonicienne semble ici aussi envahir la pensée de Duchamp. Il s’agit de fixer la sensation de l’évanescence et de l’irréalité de ce qui est représenté… *Étant donnés : 1° La chute d'eau 2° Le gaz d'éclairage* relève de cette « apparition des apparences » : une origine du monde, tout comme l’arche de Noé et au même titre que celle peinte par Courbet.

**Arnaud Laporte :** Vous nous expliquiez tout à l’heure, Jérôme Alexandre,

que ce qui était à l’œuvre dans l’épisode du déluge était, selon vous, la bonté de Dieu et non pas sa méchanceté, que cet épisode était un recommencement. Vous avez évoqué la figure de Noé au regard de celle d’Adam, d’Abraham, de Moïse et aussi de Jésus. Il semblerait néanmoins que HuangYong Ping batte en brèche cet optimisme dont vous faite preuve à cette lecture du déluge, et qu’il nous propose une autre lecture beaucoup plus pessimiste.

**Jérôme Alexandre :** J’écoute avec beaucoup d’intérêt ce qui se dit. Je pense qu’il est évident et naturel de la part d’un artiste du XXI<sup>e</sup> siècle, qui s’empare de ce sujet, de signifier quelque chose de l’ordre de la catastrophe. En même temps, si je regarde cette œuvre très simplement, comme un spectateur naïf et accueillant, alors je la reçois comme très paisible. Les animaux sont beaux et n’ont rien d’inquiétant. Ils se tiennent dans des vis-à-vis sinon confortables, du moins positifs. Il y a certes la trace bien marquée de ce souvenir de l’incendie tragique. Mais même cela ne perturbe pas l’atmosphère heureuse de cette arche dont la coque blanche a des proportions finalement très humaines. Tout cela concourt à ne pas faire de cette œuvre – en tout cas dans une approche sensible – quelque chose d’inquiétant. Je remarque par ailleurs que les grands artistes qui se sont essayés au thème du déluge ne se sont pas livrés à des représentations catastrophistes ou à un expressionnisme tragique. On faisait tout à l’heure allusion à Michel-Ange et à la chapelle Sixtine. Dans sa représentation du déluge à même le plafond de la chapelle on voit plutôt un jardin, un grand lac aux eaux calmes. On est sans doute vers la fin de l’épisode. L’arche est une espèce de grand tabernacle flottant et fermé – ce qui explique que nous ne puissions voir Noé – muni d’ouvertures à son sommet, à la florentine, d’où apparaissent des oiseaux. L’ensemble est, dirais-je, très joli. L’épisode est là aussi entouré de beaucoup d’humains représentés sur d’autres scènes. Nul catastrophisme donc, et il en est de même chez Paolo Uccello et bien d’autres encore.

**Gilles A.Tiberghien :** Justement je pensais à Paolo Uccello.Sa représentation

du déluge peint dans les années 1450, ce qu’il en reste en tout cas dans le cloître du couvent de l’église Santa Maria Novella à Florence, est plutôt inquiétante. L’arche qui apparaît à droite et à gauche a en fait pivoté sur elle-même, et il nous est ainsi possible de «voir» les quarante jours qui se sont écoulés entre le début et la fin du déluge. L’inquiétude naît de scènes terribles d’hommes qui se battent pour entrer dans l’arche, la race des géants dont il est question dans la Bible et qui vont être éliminés ; ce sont des créatures avec des sortes de crêtes de Huron. Il me semble alors qu’il y a une véritable dramatisation dans ce déluge qui, encore une fois, n’est pas qu’une interprétation de l’artiste.

**Jérôme Alexandre :** Il ne faut pas exclure complètement cette question du tragique qui est aussi là dans le texte. Il s’agit là encore de nuances dans l’appréciation.

**Jean de Loisy :** Cette question de l’absence de Noé est tout de même fascinante car c’est un peu comme cet objet manquant dans la sculpture de Giacometti : «l’objet mystère». Évidemment si un personnage tient un objet absent dans ses mains, alors cette absence va prendre une importance particulière. Je pense qu’il est clair pour tout le monde que nous sommes les passagers de cette arche. Cette arche est une arche de papier qui est fragile. S’il n’y a pas de Dieu elle aura du mal à flotter. Nous sommes donc embarqués tant bien que mal. Il nous reste à espérer. Profondément intéressé par la destruction, Mallarmé écrivit dans une lettre célèbre : «la destruction fut ma Béatrice». On retrouve cette idée d’une destruction créatrice également chez Huang Yong Ping, comme en 1986 lors de l’exposition de son groupe Xiamen Dada ou l’ensemble des œuvres présentées avaient ensuite été brûlées. L’idée consistait à dire qu’une fois que les œuvres avaient été vécues ce n’était plus nécessaire de les conserver. Huang Yong Ping proclamait alors : «une nouvelle vie réclame un nouvel art» Une nouvelle vie n’a pas besoin d’art. Un paradoxe étrange qui

nous rapproche de la célèbre phrase de Robert Filliou selon laquelle «l’art est ce qui rend la vie plus intéressante que l’art».

**Arnaud Laporte :** Une chose est certaine : la polysémie à l’œuvre chez Huang Yong Ping nous nourrit tous de façon très différente. *Arche 2009* pourrait ainsi être tantôt l’arche de la dernière chance, tantôt l’arche de la nouvelle chance, tantôt celle d’une chance qui serait donnée en 2009. Nous avons évoqué le fait que Noé refuse certaines créatures à l’entrée, tels les géants. Si l’on reprend les propos de HuangYong Ping, ce serait ici l’homme qui en serait carrément évacué. L’utilisation du papier, de même que la présence de cette trace d’incendie, nous montre par ailleurs combien cette arche est fragile, ce qui peut nous renvoyer également à tout l’imaginaire des incendies de bibliothèques. Les livres brûlés de même que les livres maltraités, comme nous l’avons vu, seraient ainsi comme une nouvelle matière de création. Il y a autant de regards possibles sur cette œuvre que de personnes présentes…

Avant de donner la parole à Jérôme Alexandre pour qu’il nous fasse la lecture du texte de Tertullien, je souhaite demander à HuangYong Ping quelles sont ses intentions, ses attentes lorsque qu’il crée une œuvre.

**Huang Yong Ping :** Je n’ai aucune attente. L’œuvre existe en effet par elle-même dans l’espace où elle est exposée. Je suis heureux si cette dernière intéresse le public, mais je peux aussi très bien comprendre qu’elle puisse ne pas l’intéresser du tout. Je n’ai en somme pas vraiment d’attente. Ce qui m’apparaît en revanche plus important, c’est la variété d’émotions éprouvées par le public.

**Jean de Loisy :** S’agit-il d’une alerte ? cette œuvre est-elle une mise en éveil de la communauté ? vise-t-elle la communauté ?

**Huang Yong Ping :** Bien que j’aborde au sein de mes œuvres des sujets

graves, solennels, je ne veux pas pour autant avoir à tout expliquer.

**Arnaud Laporte :** Et nous, nous avons toute la journée pour tenter de vous arracher quelques réponses… Je passe donc la parole à Jérôme Alexandre pour qu’il nous lise un extrait du *Traité du baptême* de Tertullien.

**Jérôme Alexandre :** Tertullien vivait à la fin du II<sup>e</sup> siècle et au début du III<sup>e</sup> siècle à Carthage, c’est dire le temps très reculé du passage que je vais vous lire. Ce dernier affirme la manière dont les chrétiens qui, recevant l’ensemble de ces textes de la Genèse portant sur la question de l’origine, soit les onze premiers chapitres avant que ne commence l’histoire d’Abraham, ont pu appréhender l’eau d’une manière extrêmement positive :

«Alors cet Esprit très saint sortant du Père descend avec complaisance sur ces corps purifiés et bénis; il se repose sur les eaux du baptême comme s’il reconnaissait là son ancien trône, lui qui sous la forme d’une colombe est descendu sur le Seigneur. Par là, l’Esprit-Saint manifestait sa nature, car la colombe qui jusque dans son corps est privée de fiel est toute en simplicité et en innocence<sup>2</sup>. C’est pourquoi il nous dit : soyez simples comme des colombes, et cela n’est pas sans rapport avec une figure qui a précédé : après que les eaux du déluge eurent purifié l’antique souillure, après le baptême du monde si j’ose dire, c’est la colombe lâchée de l’arche et revenant avec un rameau d’olivier – symbole de paix même pour les païens<sup>3</sup> – qui vint en messagère annoncer à la terre l’apaisement de la colère du ciel. Ainsi, selon une disposition semblable, mais dont l’effet est tout spirituel, la colombe qui est l’Esprit-Saint vole vers la terre, c’est-à-dire notre chair, cette chair sortant du bain, lavée de ces anciens péchés. Elle apporte la paix de Dieu, en messagère du ciel où se tient l’Église dont l’arche est la figure. Mais, dira-t-on, le monde retourna à son péché : le parallèle entre le baptême et le déluge n’est donc pas très heureux! Oui, c’est pourquoi le monde est destiné au feu, comme tout homme qui

après le baptême retourne à ses péchés<sup>4</sup>. Cela aussi, il faut donc le comprendre symboliquement, comme un avertissement qui nous concerne.»
L’eau du déluge lave plus qu’elle ne tue, elle enfante la vie. C’est l’interprétation de Tertullien, conforme à mon avis au sens du récit biblique.

**Arnaud Laporte :** Merci Jérôme Alexandre. Je vais donner maintenant la parole à notre auguste assemblée.

**Public :** Nous avons beaucoup parlé ce matin des intentions de l’artiste, mais pas de la réalisation de l’œuvre en tant que telle. Si l’on s’intéresse à la réalisation de l’arche à partir de la maquette, nous pouvons nous rendre compte que cette dernière est finalement très éloignée de l’œuvre finale, qui s’est élaborée par exemple avec des spécimens disponibles, non choisis véritablement par l’artiste. J’aimerais donc comprendre les mécanismes qui se jouent de la conception de la maquette à la réalisation concrète de l’œuvre.

**Jean de Loisy :** J’étais avec vous tout à l’heure lorsque vous me montriez des détails qui vous avaient frappé. Vous souligniez par exemple le rapport entre la position du zèbre, les stries de sa robe, et les stries des poutres qui tiennent les différents plateaux. Vous pointiez des associations et des jeux de correspondances formelles qui montrent à l’évidence que Huang Yong Ping n’est pas seulement un intellectuel qui s’empare de nos mythes, mais aussi un extraordinaire plasticien.

Bien que la question de la main soit une question qu’il aborde avec méfiance – j’ai en effet parfois la sensation qu’il trouve que l’usage de la main est surestimé –, il n’en reste pas moins que le dessin exposé à la galerie kamel mennour nous montre sa virtuosité. S’il laisse donc entendre parfois cela dans ses conversations, c’est qu’il préfère donner une plus grande importance à la question de la communauté. Ses œuvres sont en effet réalisées selon ses

conceptions, avec sa finesse, mais par un groupe de personnes en raison de leur très grande échelle. Citons *Tower Snake*, la pièce produite en 2009 au sein de la galerie Barbara Gladstone à New York, qui est un immense serpent de huit mètres de haut. L'échelle de ce type de projets nous indique que ce dernier a été produit par un collectif, et qu'il nous concerne donc collectivement. L'idée de la communauté apparaît également dans plusieurs de ses œuvres qui comportent des cartes de géographie, des globes. Et il me semble que nous puissions voir là un rapport à étudier entre sa virtuosité, sa méfiance vis-à-vis de la virtuosité et la communauté.

**Public :** Si je peux me permettre, j’ai l'impression que l’objet et l’espace ont une même importance dans le travail de Huang Yong Ping, l’artiste produisant essentiellement des installations.

**Huang Yong Ping :** L’espace est en effet une donnée très importante dans mon travail. La particularité de la chapelle des Petits-Augustins dans lequel est présenté *Arche 2009* réside dans le fait qu’elle est, dès le départ, un lieu vaste et extrêmement plein. Dès lors, comment concilier l’œuvre avec cet espace déjà occupé ? À l’inverse, le white-cube de la galerie kamel mennour est moins grand, mon idée était donc de le remplir au maximum, de produire quelque chose qui boucherait tout.Voici pour ce qui est des premières contraintes d’espace. À cela vient s’ajouter encore l’histoire de ces deux espaces. Le contexte historique de la chapelle est très riche. Il y a à la fois les copies des œuvres de la Renaissance ainsi que les reliquaires, les gisants. Celui de la galerie par contre est très pauvre, puisqu’il s’agit, par excellence, d’un *white cube*. Dès lors comment produire quelque chose au sein d’une galerie qui prendrait en compte cette question de l’espace ? Comment produire quelque chose d’inattendu ?

**Arnaud Laporte :** Je me permets de donner ici la parole à Jean-Hubert

Martin, qui sera par ailleurs avec nous cet après-midi.

**Jean-Hubert Martin :** Sur cette question du déluge que vous avez, Jérôme Alexandre, bien décrite en nous parlant de tous les bestiaux, bestioles et oiseaux du ciel, vous serait-il possible de nous donner la traduction de ce que les auteurs entendaient par « bestiaux » et « bestioles ». Mon interrogation se porte aussi sur les grands absents de cette arche : les poissons.Vous nous avez parlé via le texte de Tertullien de l’importance de l’eau. On classait souvent autrefois les animaux en fonction des éléments dans lesquels ils évoluent. Les poissons dans l’eau ne sont-ils pas considérés comme des êtres vivants au même titre que les mammifères sur la terre ? J’ai remarqué dans l’œuvre de Huang Yong Ping que les insectes sont quant à eux bien inclus dans l’arche, qu’en est-il donc des poissons ?

**Jérôme Alexandre :** Il n’est pas forcément simple de répondre à cette question, qui est bien plus complexe qu’elle n’en a l’air. Les poissons n’auraient d’une part pas eu de raison d’être inquiétés par cette masse d’eau. Cela suggère peut-être aussi que le texte n’est pas aussi réaliste qu’on pourrait le penser où que l’on voudrait le lire. Comment les poissons survivent-ils en effet si, comme le texte le dit, tout a été effacé sauf les couples sauvés par l’arche ? Tout simplement, il ne faut peut-être pas chercher des réponses de détails dans ce texte théologique global, mais plutôt tenter de comprendre la visée un peu large de ce dernier.

**Huang Yong Ping :** Je précise qu’il y a tout de même des animaux amphibies dans cette arche, notamment des tortues et des crocodiles… De plus, dans la mesure où le déluge ne risquait pas de grandement perturber les poissons, il n’y avait pas d’intérêt à mettre un aquarium sur l’arche, et si l’on s’était contenté de déposer des poissons sur le pont du bateau, ces derniers seraient

morts…

**Jérôme Alexandre :** L’auteur précise tout de même à la fin du texte que Noé est le premier agriculteur. Ce dernier va d’ailleurs planter la première vigne et succomber au bonheur du vin. Il y a une insistance portée à faire exister la nature terrestre et non la nature maritime. Quelque chose se met en effet en place du côté de la domestication de la nature, du côté du sol, de l’agriculture. Il y a une inscription du peuple dans une terre – la Terre promise –, et ce au travers de la descendance des trois fils de Noé.

**Jean de Loisy :** À mon sens, il est clair que les poissons ont une grande importance, que ce soit dans la Bible ou dans les Évangiles. Ces derniers n’arrêtent pour ainsi dire pas de déferler, de défiler. Il serait peut-être intéressant que Huang Yong Ping développe ici la question de la place symbolique des animaux. On peut noter sur le mât de beaupré une chouette, un animal qui n’est pas sans évoquer la philosophie. La chouette voit dans l’obscur. Il y a également la colombe dont nous avons d’ores et déjà parlé avec Jérôme Alexandre. Le premier animal lâché par Noé était quant à lui un corbeau, et je crois que ce dernier n’est pas toujours de bon augure en Chine. Je serais donc curieux de savoir si l’artiste a réalisé là un travail précis sur cette question de la symbolique des animaux.

**Huang Yong Ping :** Il me semble que hasard et symbolisme sont liés. En effet, s’il y a dans l’arche des colombes et des corbeaux, c’est aussi parce que ces derniers étaient disponibles lorsque l’œuvre a été produite. Cela ne relève donc pas forcément d’un choix délibéré. De même pour ce qui est de l’ouverture de l’arche sur le devant, celle-ci relève presque du hasard. Durant le montage de la pièce, les ouvriers l’avaient ouverte ainsi. J’ai choisi de ne

plus rien toucher. Cette idée ne vient donc pas vraiment de moi, et cependant je suis très content du résultat.

Vous me parlez de la chouette, mais avez-vous remarqué également à côté de celle-ci le serpent ? Pour ce qui est de son symbolisme, il est assez commun. Le serpent est en effet considéré comme un animal nuisible, le premier qui aurait, à mon sens, douté de Dieu – Nietzsche quant à lui serait le dernier. Il fait ici le lien avec la peinture de Michel-Ange.

**Jérôme Alexandre :** Je rappelle que, dans la Bible, les animaux sont très souvent montrés comme des puissances idolâtriques. Dès lors que l’homme ne se soumet pas les animaux, c’est qu’il se soumet d’une certaine manière aux animaux. Et cela n’est pas dénué d’importance. Les animaux peuvent être aussi bénéfiques à l’homme qu’ils peuvent être perturbateurs.

**Gilles A. Tiberghien :** Reste un animal dont nous n’avons pas encore parlé : il s’agit de l’éléphant qui est présenté à la galerie kamel mennour. Cet éléphant, qui a été réalisé en résine, est blanc-jaune. Son ombre sur le sol est comme un pyjama réalisé en peau de buffle. C’est une ombre dure, dans laquelle il est possible de buter. J’aimerais demander à Huang Yong Ping ce que signifie pour lui cet éléphant.

**Huang Yong Ping :** Pour réaliser *Arche 2009*, j’ai dû commander des éléphants en Chine. Ces derniers furent fabriqués à l’aide de peaux de buffles cousues sur une armature en résine. Les ouvriers qui les ont produits n’avaient au départ aucune idée sur la manière de procéder. Il n’avait aucune idée sur comment rendre, simuler une peau d’éléphant. Ils ont donc commencé par réaliser un éléphant avec une peau complètement lisse. Lorsque je suis arrivé à l’atelier la peau était par terre. Au fil des discussions, j’ai évoqué l’idée de réaliser un éléphant blanc, un éléphant qui n’existe pas, et cela leur a beaucoup

plu. Il faut savoir que dans la religion bouddhique, l'éléphant blanc a une portée symbolique extrêmement forte, surtout en Thaïlande et en Indonésie, un peu moins en Chine. Je ne cherche de toute façon pas à ce que mon travail soit directement relié à la Chine. Je serais plutôt tenté d'échapper à cette détermination. Ainsi à partir de cette idée d'éléphant blanc qui m'est un peu étrangère, j'ai imaginé un éléphant qui se serait comme dévêtu de sa peau, et que celle-ci aurait pris la forme de son ombre, serait devenue son ombre. Avec *Ombre blanche*, nous nous retrouvons ainsi devant un éléphant en cours de transformation, en train de se séparer de sa peau.

**Jean de Loisy** : Je pense qu'il est très important pour Huang Yong Ping de laisser l'œuvre se charger des interprétations. Cela dit, si nous nous attachons à ces derniers mots, nous approchons du sens de sa démarche. L'éléphant, qui est l'animal par excellence de la sagesse et de la mémoire, se dépouille ici de ses apparences. Il me semble dès lors que le lien avec l'allégorie de la Caverne est très direct. Il suggère que ce dépouillement des apparences a un sens. Il faut remarquer également la manière dont Huang Yong Ping raconte la genèse de cette œuvre, ou celle de *Arche 2009* en Chine, le « je laisse, c'est bien comme ça », comme pourrait l'énoncer Dieu, si je puis dire : « Il vit que cela était bon et le septième jour il se reposa. » Il y a en effet chez cet artiste un opportunisme de la création. Il y a tout d'un coup comme une situation imprévisible, comme le *Yi king* peut en proposer, et qui va faire qu'une signification, une connotation, une coalescence va apparaître, exister. Je pense que cette disponibilité de l'œuvre à se charger des circonstances et des interprétations fait partie de sa qualité.

**Public** : Je souhaiterais ici rebondir sur l'intervention de Huang Yong Ping et ajouter quelques mots au sujet de l'éléphant blanc. En Asie du Sud-Est, notamment au Cambodge, l'une des réincarnations de Bouddha, lorsqu'il est Bouddisethva, possède un éléphant blanc, symbole de richesse et de prospérité.

Le royaume voisin qui connaît alors des catastrophes se tourne vers lui et lui réclame son animal. Bouddha accepte, ce qui occasionnera une série de désastres au sein de son propre pays. Tout cela pour dire que dans la culture asiatique, l'éléphant blanc est symbole d'harmonie, de bonheur. Ce qui me paraît extraordinaire dans l'œuvre de Huang Yong Ping, c'est cette capacité de métamorphose, de transformation doublée d'une dimension transculturelle, cette capacité de reprise des mythes de la civilisation occidentale pour ensuite les confronter à ceux d'autres cultures – je renvoie ici au livre de Kierkegaard intitulé *La Reprise*. Quand à la mention de la date 2009, celle-ci n'est en effet pas du tout gratuite. Elle est là pour nous interroger sur notre époque, une époque de négociations politiques, historiques et écologiques.

**Arnaud Laporte** : Sur cette question de la reprise, je pense aussi au repentir, dont Jérôme Alexandre nous a parlé par rapport au déluge, du repentir de Dieu qui nous renvoie au repentir des peintures.

**Louis-Albert de Broglie** : Lorsqu'on se situe du côté de Deyrolle, il est évident que l'œuvre de Huang Yong Ping possède une très grande force. Vous avez parlé de la Genèse comme étant le premier texte écologique. Il m'apparaît en effet dans cette histoire de l'arche de Noé et du déluge qu'il ne sera plus jamais question par la suite de faire disparaître l'humanité. Dieu s'engage à ce que ce soit la dernière fois, à condition que les hommes ne se nourrissent plus de sang. Une symbolique qui signifie que nous nous devons tous, à partir de ce moment, d'être soucieux, respectueux de l'écologie, de l'équilibre écologique. L'œuvre de Huang Yong Ping est une arche contemporaine, une arche de 2009. Que signifie donc cette arche de Noé aujourd'hui ? Tout d'abord, il me semble que la raison pour laquelle Noé est absent de cette arche est qu'il a dérogé à son engagement — on assiste en effet aujourd'hui à un véritable effondrement écologique –, une dérogation qui fait que Dieu à son tour choisisse de déroger

au sien. L'eau est quant à elle également absente de cette œuvre. Nous savons néanmoins tous que l'air est de plus en plus chargé d'eau et que l'eau est à l'origine des typhons. L'eau serait, selon moi, ici symbolisée par la carbonisation du mât résultant d'un arc électrique qui se serait formé dans les airs. La présence du goéland, qui est un animal terrestre, me semble par ailleurs être un signe annonçant le sauvetage de l'humanité par les spécimens terrestres. Pour conclure, je dirais que cette œuvre dépasse le débat simplement artistique, qu'elle s'inscrit au cœur du grand débat de ce siècle, du grand défi de l'humanité qui est celui de l'équilibre écologique.

—

<sup>[</sup> Cette intervention reprend en partie l'essai intitulé « La communauté de la caverne » publié dans le catalogue *Huang Yong Ping, Myths*, paru en 2009 aux éditions kamel mennour.

<sup>[</sup> Sur la colombe, symbole de simplicité, d'innocence (au sens étymologique de ce mot : absence de malice et de méchanceté) et symbole de paix, cf. *adv Val.* 2 et 3 (III, 178-179). La particularité physiologique relevée par Tertullien devait être une croyance commune chez les Anciens, bien qu'on ne la retrouve pas exactement chez Pline auquel on renvoie habituellement (N. H., XI,74). Cette idée se retrouve chez les Pères et dans les épitaphes chrétiennes, cf. H. Pétré, *l'exemplum chez Tertullien*, symbole spécifique du Saint-Esprit. Cf. F. J. Dölger, *Das Fisch-Symbol...*, Münster, 1928, pp.55-56 ; A. C.II (1930) pp. 45-47. Tertullien cependant, même en dehors du contexte baptismal, connaît cette interprétation. Cf. par ex. de Carn. Chr. 3 (II, 195, 50-90). Sur la colombe et le baptême, cf. F. Sühling, *Die Taube als religioeses Symbol im christlichen Altertum*, Fribourg, 1930, pp. 234 ss.

<sup>[</sup> Cf.Virgile, *Énéide*,VII, 154 ; XI, 332. Chez les Pères, chaque fois que la colombe porte une branche d'olivier, il est permis d'y voir un symbole de paix. Dans le contexte présent, paix ne signifie pas seulement le pardon des péchés, mais aussi l'infusion de la grâce divine. Cf. St. Teeuwen, pp. cit. pp. 51-54 ; *D.A. C. L.* III, 2, col. 2203-2213.

<sup>[</sup> Tertullien rejoint ici le thème apocalyptique de la « seconde mort », punition de l'homme

pécheur. « L'Apocalypse, dira-t-il, condamne à l'étang de feu les éhontés, les fornicateurs [...] tous ceux qui ont commis ces crimes étant déjà chrétiens », de *Pudic.* XIX, 7-8 (I, 262, 24-263,10). Cf. *Apol.* XLVIII,13(I,116,73-76) : « les impies subiront la peine d'un feu également éternel ». Cf. J. C. Plumpe, *Mors Secunda Mélanges de Ghellinck*, t. I, Gremloux, 1951, pp. 387-403 ; E. de Backer, *Sacramentum*, pp. 348-403 ; E de Backer, *Sacramentum*, pp.148-155.

Table ronde animée par **Arnaud Laporte**,

producteur à France Culture.

Seconde partie avec :

**Marie-Laure Bernadac**
**Fei Dawei**
**Huang Yong Ping**
**Richard Leydier**
et **Jean-Hubert Martin**

ainsi que **Jean de Loisy**

**Guan Yi**
et **Kamel Mennour**

Dimanche 25 octobre 2009,

Amphithéâtre d'honneur,

École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

Dans le cadre des expositions :

« Arche 2009 »,

à la chapelle des Petits-Augustins de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (23 octobre - 1<sup>er</sup> décembre 2009),

et « Caverne 2009 »,

à la galerie kamel mennour (23 octobre - 19 décembre 2009).

et **Arnaud Laporte**

et **Arnaud Laporte**

et **Arnaud Laporte**

et **Arnaud Laporte**

**Arnaud Laporte** : Merci de nous rejoindre pour le deuxième temps de cette

journée. Ce matin, grâce à Jean de Loisy nous avons eu un aperçu sur la manière dont Huang Yong Ping travaille, conçoit ses pièces. Avec Jérôme Alexandre et Gilles Tiberghien, nous avons abordé les questions théologiques, philosophiques, esthétiques à l'œuvre dans son travail. Cet après-midi va nous permettre d'approfondir d'autres questions, d'autres problématiques également au cœur d'*Arche 2009* et de *Caverne 2009*. Je salue d'ores et déjà la présence de Marie-Laure Bernadac, Richard Leydier, Jean-Hubert Martin et Fei Dawei, à qui je donnerai la parole en premier lieu de sorte à réinscrire notre discussion au sein de sa dimension biographique, historique mais aussi politique et esthétique. Tout comme Huang Yong Ping, Fei Dawei vit et travaille à Paris depuis 1989. Une date qui ne doit rien au hasard, nous avons en effet commémoré au printemps dernier un anniversaire pour beaucoup douloureux, celui de la répression par les autorités chinoises d'un mouvement profond de révolte de la jeunesse chinoise notamment. Critique d'art, Fei Dawei est commissaire d'exposition. Il a été le témoin, mais aussi l'un des acteurs importants de l'éclosion d'une nouvelle génération d'artistes chinois, artistes qu'il contribue à promouvoir et à faire connaître sur la scène internationale au travers d'expositions, et en tant que directeur de 2002 à 2008 de la Fondation Ullens pour laquelle il a constitué la plus importante collection à ce jour d'art contemporain chinois.

Avant de revenir au présent, à l'année 2009 qui nous préoccupe particulièrement aujourd'hui, je voudrais demander à Fei Dawei de nous brosser, s'il le veut bien, un tableau de ces années de création dans le domaine des arts plastiques avant, ce qui a pu être un coup d'arrêt, 1989. Je souhaite qu'il nous dise comment s'est finalement constitué le parcours de Huang Yong Ping, et de quelle manière son œuvre est aujourd'hui perçue en République populaire de Chine. Je vous laisse la parole.

**Fei Dawei** : Huang Yong Ping était l'un des artistes majeurs au sein du meilleur mouvement d'avant-garde apparu en 1985 et appelé *New Wave*. Beaucoup

d'artistes chinois et de groupes engagés dans différentes pratiques artistiques militaient au sein de ce dernier pour renverser la domination du réalisme socialiste, pour surpasser la voie du réalisme en peinture dans le but de mettre à jour l'art contemporain chinois. Mais Huang Yong Ping était l'un des acteurs les plus radicaux de ce mouvement. Dès le milieu des années 1980, influencé d'une part par la philosophie contemporaine occidentale – Wittgenstein, Foucault etc.–, et d'autre part par le taoïsme chinois, il initie un ensemble de réflexions autour des questions fondamentales.

Fondateur du groupe Xiamen Dada ou dadaïsme xiamen, il organise en 1986 une exposition à la fin de laquelle toutes les œuvres présentées furent brûlées. L'idée était de montrer que dans la création le processus est plus important que le résultat, que l'œuvre même, de supprimer le résultat pour révéler le processus créatif.

Pour l'œuvre *Four Paintings Created According to Random Instructions* réalisée en 1985, Huang Yong Ping invente une méthode pour réaliser une peinture sans intervenir. Il n'a en effet plus qu'à lancer un dé sur une roulette, et c'est le résultat obtenu qui prend en charge la gestion de la peinture. Une méthode lui permettant de couper le rapport entre l'auteur et l'œuvre, puisque c'est elle qui fait l'œuvre. Je précise que le résultat obtenu est par ailleurs très différent de ce qui se passe à la même époque dans le mouvement chinois expressionniste, cette méthode allant précisément à l'encontre de l'expressionnisme. Fort de cette première expérience, Huang Yong Ping imagine alors une seconde roulette, beaucoup plus grande et plus complexe, usant du *Yi king* pour produire non plus de la peinture, mais pour choisir au hasard des objets et des matériaux qui seront ensuite utilisés pour réaliser de grandes installations.

Il développe également ce système de roulette au sein d'une valise de voyage, un dispositif qui lui permet de transporter avec lui l'outil qui lui permet de produire des œuvres, et ce en fonction de différents niveaux. Le premier niveau pose le problème du faire : doit-on faire ou ne pas faire l'œuvre ? Le second, du lieu

et du moment : où et quand faire l'œuvre ? Le troisième, des matériaux : avec quoi faire l'œuvre ? Et le quatrième, de la référence : quelle sera la référence artistique occidentale qui sera copiée ?

Je pense que le travail de Huang Yong Ping est essentiellement fondé sur une pensée taoïste. Il s'agit pour lui d'essayer de trouver quelque chose qui soit non logique, différent des idées véhiculées par la culture occidentale qui prend l'homme comme centre de l'univers. Huang Yong Ping cherche ce faisant à surmonter la notion d'humanisme, à voir l'univers d'une façon beaucoup plus neutre. Dans *Arche 2009*, l'incendie vient de l'intérieur. Or l'arche devrait être là pour sauver les animaux, pour leur permettre de fuir la catastrophe. Je pense ici à une autre pièce de Huang Yong Ping réalisée en 1990 à Sainte-Victoire. Il avait créé un grand talisman taoïste pour protéger la montagne. Il s'agissait de dire ici aussi qu'en cherchant à fuir une catastrophe, on peut finalement en engendrer une autre. Et il est vrai que s'il n'y avait pas eu d'arche, l'histoire aurait été différente.

Je terminerai cette intervention en racontant une anecdote – qui peut être comprise comme une critique ou comme une forme de reconnaissance –, une anecdote qu'on entend dans le milieu de l'art chinois à propos des trois artistes qui ont très bien réussi en Occident. On dit du premier, qui n'est autre que Huang Yong Ping, que s'il n'était pas parti de Chine il serait aujourd'hui dix fois plus puissant. Du second dont je tairai le nom, que ce dernier est aujourd'hui un parfait inconnu en Chine, et du troisième qu'il aurait été nommé cinq ans plus tôt directeur de l'École des beaux arts, poste qu'il occupe aujourd'hui. Beaucoup de Chinois ne voient pas la difficulté que cela peut être, pour un artiste chinois, de travailler en Occident. Beaucoup pensent que cela est plus facile d'y montrer sa valeur. Or il n'en n'est rien. Je crois foncièrement que les problèmes sont beaucoup plus complexes ici.

**Arnaud Laporte** : Huang Yong Ping était-il le seul artiste engagé, dans les

années 1980, dans cette recherche artistique au croisement entre taoïsme et philosophie occidentale ?

**Fei Dawei :** Il y a à cette époque en Chine comme une fièvre pour la philosophie et la culture. Il était donc très à la mode de lire de la philosophie contemporaine occidentale. Wittgenstein était très connu et Foucault fut, quant à lui, traduit dans les années 1980. Si beaucoup d’artistes ont donc été influencés, je pense que seul Huang Yong Ping possédait une réelle compréhension des textes et un regard critique sur ses lectures.

**Arnaud Laporte :** Une autre question, une autre précision, si vous le voulez bien. Nous avons évoqué ce matin la question du hasard dans le processus de création, un hasard qu’on retrouve dans *Arche 2009*. Huang Yong Ping nous racontait en effet que le choix des animaux s’était fait en fonction des spécimens disponibles au moment de l’élaboration de son projet. Il nous racontait qu’il avait fait avec ce qu’il avait pu trouver, récupérer. De même, on a évoqué l’ouverture un peu accidentelle de la coque du bateau lors du montage, ouverture que ce dernier a choisi de conserver par la suite. Au sujet donc de cette part de hasard et de cette dimension collective, je serais curieux de savoir si cette façon de voir les choses, de s’en remettre au hasard, « aux dieux », est quelque chose qui est propre à Huang Yong Ping ou si cela fait partie d’une réflexion plus globale ?

**Fei Dawei :** Je pense que la notion de hasard est très importante dans l’œuvre de Huang Yong Ping, et ce depuis ses débuts. Il essaye en effet de trouver une position taoïste, de ne pas créer une œuvre comme « Dieu crée l’homme et l’homme crée l’œuvre », mais de coexister avec la nature, de laisser un espace libre de façon à ce que l’homme, le processus et le temps créent ensemble et au hasard quelque chose. On a vu cela avec la roulette présente dans les tout

premiers travaux de Huang Yong Ping. La notion de hasard reste d’ailleurs aujourd’hui une chose très présente dans sa pratique.

**Arnaud Laporte :** Nous reviendrons plus tard sur ces questions. Avant de passer la parole à Jean-Hubert Martin, je souhaite rappeler que vous étiez venu en France, Huang Yong Ping, sur l’invitation du ministère français de la Culture et du Centre Pompidou, pour l’exposition « Magiciens de la Terre ». Cette exposition, qui a tant fait couler d’encre, de manière souvent négative à l’époque, est devenue au fil du temps de plus en plus mythique. Mythique parce que considérée, à juste titre, comme une étape fondamentale dans l’évolution de notre regard euro péo-centré ou occidental o-centré, puisqu’elle présentait le travail d’artistes venus des quatre coins du monde. Le commissaire de cette exposition majeure n’est autre que vous-même, Jean-Hubert Martin.Vous avez en effet occupé les plus hautes responsabilités tant au musée d’Art moderne qu’à la Kunsthalle de Berne, au château d’Oiron, au Museum Kunst Palast de Düsseldorf. Actuellement directeur de FRAME (French Regional & American Museum Exchange), un regroupement de musées créé il y a de cela une dizaine d’années et qui fédère des musées français et américains, dans une notion de « partage d’exotisme » pour reprendre le nom de la biennale de Lyon que vous aviez dirigée en 2000. L’histoire récente est en effet marquée d’expositions importantes que vous avez orchestrées telles « Art Tempo » au Museo Fortuny à Venise en 2007, « Surexposition » au passage de Retz à Paris, et très récemment « Une image peut en cacher une autre – Arcimboldo, Dalí, Raetz » au Grand Palais à Paris, qui fut un grand succès. Mais revenons à votre découverte de Huang Yong Ping et à cette exposition intitulée « Magiciens de la Terre », qui posa, pour beaucoup un peu abruptement, la question de notre regard – à nous Occidentaux –, de ce que nous décidions ou non d’être de l’art. En retour évidemment, nous avons eu le regard de tous ces artistes du monde entier sur notre propre histoire de l’art, et cela nous a bien sûr enrichis. Une chose qui

se joue encore aujourd’hui et que l’on retrouve au cœur de l’œuvre de Huang Yong Ping. Qu’est-ce que nous dit en effet Huang Yong Ping sur notre histoire que nous ne saurions voir par nous-mêmes ? Mais avant de répondre à cela, j’aimerais revenir sur votre rencontre avec l’œuvre de Huang Yong Ping.

**Jean-Hubert Martin :** Je veux bien une fois encore raconter les circonstances dans lesquelles cela s’est passé puisque c’était avec mon voisin Fei Dawei, venu en France en 1986 au moment où le ministère de la Culture avait établi un échange entre de jeunes critiques chinois et français. J’ai donc rencontré ces critiques chinois et leur ai fait faire quelques tours dans des galeries et autres expositions. C’est à l’occasion de l’une de ces visites que Fei Dawei m’a annoncé avoir rassemblé quelque mille deux cents diapositives. Il avait demandé à tous ses amis artistes à Pékin, mais aussi un peu partout en Chine, dans tous les endroits où il y avait des écoles d’art et des groupes d’artistes en éveil cherchant à sortir du carcan politique chinois, de lui faire parvenir des images de leur œuvre. Lors d’une tournée de conférences en France, j’ai ainsi pu voir ces œuvres nouvelles et découvrir les idées qui étaient en train de s’élaborer en Chine. J’ai retenu un certain nombre de travaux présentés, et plus particulièrement trois d’entre eux, qui n’étaient autres que des œuvres de Huang Yong Ping, dont celle intitulée *Four Paintings Created According to Random Instructions* dont nous avons parlé précédemment. Fei Dawei m’a expliqué que cela fonctionnait avec le hasard, et j’ai tout de suite fait la relation avec Duchamp et John Cage. C’était un artiste que je voulais, a priori, rencontrer.

En 1987, alors que j’étais directeur du Musée national d’Art moderne, j’ai décidé de faire un voyage en Chine. Chose difficile : je voulais circuler librement avec Fei Dawei de façon à aller rencontrer des artistes. Je me rendais bien compte que si je faisais un voyage officiel, j’allais être pris au sein d’un réseau de rencontres, de dîners, d’échanges officiels, et que je n’allais voir aucun des artistes que Fei Dawei souhaitait me présenter. Par chance et grâce

à l’association des Amitiés franco-chinoises, j’ai pu échapper à cela. J’ai fait une visite au responsable culturel de l’ambassade chinoise, et je lui ai dit que mon voyage était complètement organisé par les Amitiés franco-chinoises, ce qui a semblé lui convenir parfaitement. De fait, en arrivant à Pékin avec Fei Dawei j’ai pu disparaître, chose assez incroyable en 1987. Nous avons ainsi pu nous arrêter dans cinq villes différentes. À Xiamen, notre dernière étape, j’ai rencontré Huang Yong Ping. Une rencontre inoubliable : pouvoir aller dans son atelier, voir toutes ses œuvres qui ne correspondaient pas exactement à ce que j’aurais pu attendre d’un artiste complètement habité par la culture et l’histoire chinoise, et qui dans le même temps disposait d’une connaissance maigre, mais suffisante de Dada et Duchamp pour pouvoir faire ce lien. La suite, vous la connaissez…

Comme il était extrêmement difficile d’exporter des œuvres de Chine, nous avons décidé d’inviter trois artistes chinois, dont Huang Yong Ping, à venir à Paris pour participer à une sorte de congrès ou de réunion d’artistes. Ils sont donc venus les mains dans les poches, si je puis dire, et ont produit leurs œuvres sur place. L’exposition a ensuite ouvert au début du mois de mai 1989, et il est arrivé ce que nous ne pouvions pas prévoir… J’avais prévenu pourtant à mon retour de Chine mes collaborateurs que j’avais vu un milieu de jeunes en pleine ébullition, que cela partait dans tous les sens. Mais je ne pouvais bien entendu pas imaginer que le vernissage des « Magiciens de la Terre » coïnciderait avec les événements de la place Tian’anmen. C’est d’ailleurs à cause de ces derniers que Huang Yong Ping et Fei Dawei n’ont pu rentrer en Chine, et qu’ils sont restés en France pendant une dizaine d’années comme réfugiés politiques.

Passons maintenant à l’œuvre de Huang Yong Ping. Ce qui était le plus étonnant, c’était cette permutation constante entre deux grilles d’interprétation possibles, c’est-à-dire celle de l’histoire et de la culture chinoise et celle de l’art occidental, en particulier Dada et Duchamp, qui lui permettait de jouer avec une dialectique de destruction/ création, de passer d’un type d’œuvre à un autre, de

certaines conventions à des provocations totales avec une extrême aisance. Cet échange entre les deux cultures, ces deux niveaux d’interprétation existent, me semble–t–il, dans toutes les œuvres de HuangYong Ping. On les retrouve même dans ses premières réalisations de manière extrêmement physique. L’une des œuvres, que j’ai achetée par la suite pour le Centre Pompidou, était un portrait de Léonard de Vinci se superposant avec celui de *la Joconde*. HuangYong Ping avait en effet remarqué, dans les livres d’histoire de l’art qu’il possédait, que les reproductions imprimées recto/ verso sur des pages de papier extrêmement fin, se mélangeaient les unes avec les autres.

L’œuvre venait évidemment renforcer une fois encore cette connaissance qu’il avait de Dada puisqu’on ne pouvait s’empêcher de penser à *L.H.O.O.Q.*, ainsi qu’à Man Ray qui lui-même avait repris le fameux autoportrait de Léonard de Vinci en lui collant un bout de cigare et en l’intitulant *le Père de la Joconde*, une Joconde à moustache bien entendu.

Un certain nombre de pièces qu’il a réalisées par la suite fonctionnait avec une technique similaire de juxtaposition d’œuvres complètement incongrue.

Pour en revenir aux «Magiciens de la Terre», l’une des plus fameuses et virulentes critiques que l’on ait entendu, et Dieu sait s’il y en a eu sur cette exposition, concernait le contexte. On me répétait qu’il était totalement interdit de présenter des artistes de cultures différentes ensemble, puisque leurs contextes culturels étaient différents et que, par conséquent, leurs productions étaient complètement hétérogènes et impossibles à juxtaposer. Nous nous sommes beaucoup interrogés sur ce qu’était le contexte d’un artiste. Nous ne savons jamais ce que cette notion recouvre exactement, surtout si l’on s’intéresse au contexte d’un artiste comme HuangYong Ping : c’est pire que l’*Encyclopaedia Universalis* sur la Chine, ça n’a pas de fin… De fait, nous avons décidé dans «Magiciens de la Terre» de nous en tenir aux éléments habituels, c’est–à–dire à la nomenclature de l’artiste, le titre de son œuvre, sa date, et de ne pas tenter d’expliquer cette œuvre par son contexte d’origine. Je constate

d’ailleurs que les pratiques tendent de plus en plus à l’inverse dans l’art contemporain. Nombreux sont les artistes et les curateurs qui demandent de lire un texte avant de voir, méthode avec laquelle j’ai, je dois dire, beaucoup de mal. Je pense que les arts plastiques sont d’abord un domaine où l’on doit voir, plus largement sentir, un domaine où il doit y avoir d’abord du sensoriel, puis ensuite toute la panoplie des interprétations qui peuvent se dégager. Bien sûr, nous pouvons faire appel à toutes sortes de gens, organisateurs d’exposition et artistes, pour obtenir des clés d’appréhension des œuvres. Je pense qu’il y a parfois un renversement trop marqué, et que l’histoire de l’art nous a terriblement habitués à toujours vouloir remettre les œuvres dans leur contexte, ce qui n’est justifié et nécessaire que par rapport à une perspective historique. Il me semble aussi qu’il faut s’habituer à ce que les objets et les œuvres aient une autonomie et une vie propre, une circulation à travers le temps et l’espace, et que toutes les interprétations qui peuvent surgir soient valides. Nous avons encore beaucoup de mal avec cette idée à cause de la prégnance de notre histoire de l’art. Nous considérons en effet cette dernière comme une science, mais il ne faudrait pas oublier qu’il s’agit là d’une science humaine, d’une science qui est tout de même extrêmement molle. Cette notion de contexte chez HuangYong Ping est passionnante car elle fonctionne à partir de ces deux grilles d’interprétation, celle de la culture chinoise, ou même mieux asiatique puisqu’il a lui-même fait référence tout à l’heure à l’Asie du Sud-Est, et celle de la culture occidentale.

Fei Dawei a dit un mot tout à l’heure sur le taoïsme. Il faut bien comprendre que si HuangYong Ping a eu cette facilité à intégrer l’œuvre de Duchamp, à la comprendre et à la saisir, c’est grâce à sa connaissance du taoïsme. Dans les deux cas il y a cette espèce d’extrême distanciation par rapport au réel, par rapport à des oppositions auxquelles nous sommes terriblement habitués dans la culture occidentale, des oppositions qui justement s’effacent avec ce genre de philosophie dans laquelle on adopte au contraire une posture très

neutre, très distanciée. J’irais ici un petit peu plus loin dans l’interprétation d’*Ombre blanche*, dont nous parlions tout à l’heure. Cet éléphant a une trompe. Animal de prédilection de HuangYong Ping, le serpent serait, quant à lui, une trompe avec un côté hypertrophié, qui mue tous les ans. Si je m’autorise une interprétation chinoise, je pourrais dire que la peau de cet éléphant serait la mue d’un serpent–éléphant. Je pense que HuangYong Ping a en tête également une autre idée de mue. Il connaît très bien l’œuvre de Joseph Beuys et il y a au Centre Pompidou une œuvre intitulée *Infiltration homogène pour un piano à queue* : un piano à queue recouvert avec un grand feutre.Vous connaissez peut-être l’histoire : le feutre s’était petit à petit abîmé parce qu’on laissait les gens toucher au clavier. Beuys avait donc accepté au bout d’un certain temps de le remplacer. C’est à ce moment qu’il a choisi d’accrocher la première peau en feutre du piano au mur à côté de ce dernier, un peu comme cette mue d’éléphant que l’on voit par terre.

**Arnaud Laporte :** Merci Jean-Hubert Martin. Je reviendrai tout à l’heure vers vous. À ce stade de notre discussion, je vais donner la parole à Marie-Laure Bernadac, conservatrice générale chargée de l’art contemporain au musée du Louvre, et seule femme de ces deux tribunes consacrées à HuangYong Ping. Il nous a semblé important de recueillir votre analyse sur ce dialogue entre art contemporain et art ancien puisque c’est un dialogue que vous mettez en place avec brio, mais non sans difficulté on l’imagine, au musée du Louvre. Je rappelle que votre parcours passe par le Centre Pompidou, le musée Picasso et le CAPC, musée d’Art contemporain de Bordeaux.

Chère Marie-Laure, vous qui êtes connaisseuse du travail de HuangYong Ping et de ses confrontations entre art contemporain et art ancien, qu’avez-vous ressenti en découvrant la proposition faite ici à la chapelle des Petits-Augustins par l’artiste ?

**Marie-Laure Bernadac :** J’ai été totalement éblouie. Je dirais que c’est

l’œuvre la plus forte que j’ai vue durant toute cette semaine de FIAC. J’ai eu la chance de la découvrir seule, sans personne, avec une lumière du jour. Il m’a semblé, lorsque je suis entrée dans la chapelle, que cette *Arche 2009* sortait du tableau placé derrière, qu’elle sortait de cette copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Je trouve qu’il y a quelque chose de très fort qui s’établit entre la peinture, l’image et le volume, comme si tout d’un coup le rapport entre *le Jugement dernier* et l’*Arche 2009* était non seulement de l’ordre d’une filiation historique, thématique ou biblique, mais qu’il y avait aussi de l’ordre d’une confrontation entre peinture et sculpture. À cela s’ajoutait également la parfaite intégration de l’œuvre dans ce lieu, la résonance entre la couleur blanche de cette coque de papier et des plâtres, les animaux empaillés et les sculptures, entre le mort et le vif. À mon sens il y a là une intégration parfaite dans le site, et une thématique très réactualisée entre les bateaux de l’immigration, les espèces en voie de disparition, le naufrage de l’humanité. Je rejoins ce que disait Jean-Hubert Martin : lorsqu’un artiste arrive à concilier une force visuelle, sensorielle, et un sens riche et inépuisable comme c’est le cas pour *Arche 2009*, *Caverne 2009* ainsi que pour *Ombre blanche*, cela fait que c’est extrêmement réussi tout simplement. J’ajoute à l’attention de Jean-Hubert Martin, pour faire suite à son intervention, qu’un éléphant ça trompe énormément et que HuangYong Ping ne cesse de nous faire des jeux d’astuces et des jeux d’esprit en ce qui concerne les diverses significations de ses œuvres.

**Arnaud Laporte :** Il semble en effet qu’*Arche 2009* nous amène à penser, à voir cette chapelle autrement.

**Marie-Laure Bernadac :** Vous pointez ici le thème que je vais plus particulièrement développer, soit le dialogue entre art contemporain et art ancien. C’est là un grand thème qui évidemment mériterait d’être beaucoup plus développé que ce que je vais en dire ici. Je suis également contente du fait

que Jean-Hubert Martin et Jean de Loisy, qui sont tous deux adeptes de ces confrontations, puissent par la suite rebondir sur mes propos. Je crois que pour ce qui est du dialogue entre art contemporain et art ancien, et notamment dans le cas d'*Arche 2009* et de *Caverne 2009*, la question fondamentale est celle du récit. Je pense d'ailleurs que ce dialogue est un aspect essentiel de son travail. La confrontation entre deux mondes, deux civilisations, deux cultures, deux philosophies, deux ères structure bon nombre de ses pièces. On pourrait même substituer sa célèbre formule «frapper l'Orient par l'Occident» et vice versa, par «frapper l'ancien par le nouveau» et vice versa. La question ici posée est donc la suivante : peut-on donc passer d'une comparaison temporelle à une comparaison spatiale, géographique, entre deux cultures? Cette question est ouverte, et nous allons la discuter car cette confrontation produit bien un choc visuel, une étincelle de sens, et c'est cela qui nous intéresse dans les œuvres contemporaines emblématiques de la mondialisation. L'une des caractéristiques de l'art mondialisé est en effet ce mélange, cette confrontation, ce métissage des us et des coutumes, des formes et des matières, des styles et des motifs, des mythes et des légendes. Je ne vais pas revenir ici sur toutes les œuvres de Huang Yong Ping qui font appel soit au syncrétisme religieux, soit au panthéon des dieux. Je citerai juste *La Main de Bouddha, un homme et neuf animaux* qui représentait le Pavillon français à la 50<sup>e</sup> Biennale internationale d'art contemporain de Venise, ou le *Moulin à prières* présenté au Centre Pompidou dans le cadre de l'exposition de Jean de Loisy, «Traces du sacré». D'autres productions de cet artiste proposent également un choc des civilisations, traduit par exemple dans le *Théâtre du monde* par le choc des espèces, ou dans la série très spectaculaire du *Bat Project*, qui propose quant à elle la rencontre d'un avion-espion américain et d'un avion chinois, soit la confrontation de deux mondes par l'intermédiaire d'une technologie aéronautique. *Reptiles*, la première pièce de Huang Yong Ping, que nous avons pu découvrir en France grâce à l'exposition «Magiciens de la Terre» proposait déjà la mise en pièce, la réduction en bouillie, en pâte

à papier, de deux histoires comme s'il fallait faire table rase de tout le passé, au moyen d'une machine à laver, comme s'il fallait passer par le stade de la catastrophe pour permettre l'apparition d'une autre culture, pour arriver à créer du sens nouveau. Ces dialogues, ces confrontations, ces correspondances comme nous les appelons, sont aujourd'hui très à la mode. Elles permettent de réactiver le regard sur le passé, d'actualiser un sens oublié. Le grand écart visuel, thématique, temporel s'opère dans l'assemblage d'œuvres appartenant à des époques différentes, à des espaces culturels différents, et ne prend véritablement son sens que s'il apporte un contenu nouveau. Nous voyons aujourd'hui beaucoup d'œuvres métissées, syncrétiques, multiculturelles, qui confrontent art contemporain et art ancien de manière un peu superficielle ou gratuite, se contentant d'exotiser un élément par rapport à un autre. Un mariage forcé qui souvent crée un dialogue de sourds au détriment tant de l'œuvre d'art ancienne que de l'œuvre d'art contemporaine. Or il semble que le but de ces confrontations soit de permettre que l'art contemporain réactive l'art ancien et vice versa. Je ne souhaite pas donner ici du «grain à moudre» à une critique très sévère faite par Jean Clair sur cette mode de montrer de l'art contemporain au contact de l'art ancien, mais il me semble que nous sommes tous obligés de nous poser la question de la limite dans ce genre d'exercices, qui est quasiment devenu un genre en soi. Je crois me souvenir que l'origine de ce type de proposition fut cette grande exposition au musée des Beaux-Arts de Dijon, intitulée «Présence discrète», qui proposait à des artistes contemporains d'intervenir dans la collection. Proposition qui fut suivie par le «Cabinet de curiosités», «Le regard de l'amateur», de même que l'exposition «Art Tempo» de Jean-Hubert Martin, et j'en passe, qui ont toutes remporté un grand succès. J'en reviens à Huang Yong Ping. L'intérêt de sa démarche réside dans le fait qu'il ne s'agit jamais pour lui de créer un simple rapprochement formel, stylistique ou thématique, mais de rechercher un nouveau sens car toutes ses œuvres sont porteuses d'une histoire, d'un récit fondateur, et cela est d'autant plus vrai dans

le cas d'œuvres telles que *Arche 2009* ou *Caverne 2009*. Je pourrais peut-être développer ici un peu plus le rapport que Huang Yong Ping entretient avec les animaux. Je lui disais ce midi qu'il était une sorte de La Fontaine chinois – bien qu'il s'agisse là de fables très différentes de celles de La Fontaine –, qu'il avait la carrure du moraliste, d'un inventeur de fables doté d'humour, et qu'il apportait la spécificité orientale de tout son bestiaire et des significations liées à la médecine et à l'acupuncture, à l'astrologie chinoise, à toute une autre culture symbolique. Il me semble en effet que la cosmogonie qu'il crée a toutes les caractéristiques d'un art mondialisé puisqu'elle intègre tous les hommes et les animaux de la planète. Pour en revenir à la confrontation de départ entre art contemporain et art ancien, je pense qu'il est important de distinguer dans la multiplicité des interventions ce qui est de l'ordre des expositions temporaires. Celles-ci permettent de faire un choix très particulier sur des objets, rendent compte d'une vision ou du discours d'un commissaire, du regard subjectif d'un amateur. Il s'agit là d'un exercice souvent limité, imposé dans les collections existantes, avec un public qui a besoin lorsqu'il vient au musée – et ce, même si on bouleverse la chronologie – de repères en histoire de l'art, d'un discours cohérent pour faire le lien entre ce qu'il voit du passé et ce qu'il voit de contemporain. Dans le cadre de mes missions au musée du Louvre, soumis à un afflux constant de visiteurs, à un tourisme de masse, il s'agissait de renouer avec le postulat défini lors de sa création : celui d'exposer des artistes vivants et de rendre le spectateur plus actif, moins consommateur passif. Cela va également dans le sens de l'élargissement des frontières géographiques du périmètre patrimonial, qui lui-même va avec un franchissement des frontières historiques – intégration de l'art de l'Islam, mais aussi d'une partie de la collection du musée du Quai Branly –, une sorte d'emboîtement de toutes les collections, qui font que nous se sommes plus dans une histoire de l'art chronologique, mais dans une histoire de l'art à rebours, dans une histoire de l'art qui nous permet de lire le passé à partir du présent. J'ajouterai que cela devient presque

un genre en soi au sein de l'histoire de l'art, et qu'il y a actuellement plus d'une trentaine de mémoires de l'École du Louvre et des universités qui traitent de ce sujet. Je pense de plus que ce phénomène est l'aboutissement logique de la démarche de l'art moderne et contemporain qui, après la table rase et la lutte contre le musée et l'académie, a pris le musée comme sujet et comme objet. *Le musée à l'œuvre - Le musée comme médium dans l'art contemporain*, pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de James Putman, c'est la boîte en valise de Duchamp, l'atelier de Breton, les vitrines de Beuys ou de Boltanski, jusqu'aux interventions *in situ* de Daniel Buren. Nous nous situons aujourd'hui dans une logique préparée par toute l'histoire de l'art moderne, qui a recréé une autre forme de dialogue avec le passé.

Pour en revenir à mes rencontres avec Huang Yong Ping, je dois dire que j'ai eu la chance de travailler deux fois avec lui. La première occasion qui me fut donnée de le rencontrer fut lors de l'exposition «Cities on the Move», organisée au CAPC en 1998, dont les commissaires étaient Hou Hanru et Hans Ulrich Obrist. Son projet consistait en une grange de bois suspendue dans les airs sous laquelle était présenté le «marché» d'un artiste thaïlandais. On pouvait observer sur les poutres de la grange des petits rats occupés à ronger ces dernières. Je rappelle que le CAPC était autrefois un entrepôt des denrées coloniales, et que cette intervention suspendue, pensée spécifiquement pour l'exposition «Cities on the Move», techniquement très difficile à réaliser, est à l'origine de mon admiration pour le travail de cet artiste. Quant à notre seconde collaboration, elle eut lieu dans le cadre de l'exposition «Contrepoint - De l'objet d'art à la sculpture» pour laquelle j'avais demandé à une dizaine d'artistes d'intervenir dans le département des Objets d'art du musée du Louvre et de travailler avec la Manufacture nationale de Sèvres pour produire une pièce en porcelaine. J'avais fait appel à Huang Yong Ping en raison des liens qu'entretenait son travail avec la tradition. Je me rappelle lui avoir demandé s'il avait déjà produit une œuvre avec de la porcelaine de Chine. Il m'intéressait de

confronter des techniques très différentes. Après avoir longuement parcouru le département des Objets d’art, HuangYong Ping nous a proposé un magnifique tatou, qui fut réalisé en grès par les ateliers de production de Sèvres d’après une petite maquette de l’artiste. Cet animal exotique, curieux, hybride par excellence, à la fois tortue, serpent, crabe, etc., dont certaines des parties étaient employées par la médecine chinoise, était proposé en guise de banquet sur la table à manger dans le salon de Napoléon III, un salon décoré de scènes de chasse représentant des chevreuils, des sangliers, etc. L’idée n’était donc pas d’empoisonner les convives, mais bien de les guérir. La vaisselle en porcelaine présentée sur la table avait elle aussi été réalisée et agrandie par les ateliers de production de Sèvres à partir de petits plats, des plus ordinaires, achetés par l’artiste dans un commerce chinois.

Pour conclure je dirais que Huang Yong Ping est l’artiste emblématique de la mondialisation de par ne serait-ce que son exil entre deux cultures très différentes. Je ne rappellerai pas les effets négatifs de la mondialisation, l’affadissement, l’uniformisation, l’absence de différences, un peu comme une mauvaise cuisine mondialisée sans goût et sans saveur,mais soulignerai à contrario les effets – heureusement – positifs : l’élargissement de nos connaissances, la reconnaissance de l’autre, de nos différences, l’approfondissement de notre conscience, qui sont autant de clés pour un développement plus harmonieux de notre humanité et un enrichissement de notre culture. Ainsi, malgré la vision très pessimiste que nous livre parfois Huang Yong Ping, il me semble que ce dernier nous pose de façon universelle les bonnes questions sur ce que peut être le devenir de l’art et de la culture dans la mondialisation.

**Arnaud Laporte :** Merci Marie-Laure Bernadac.Vous semblez rejoindre les propos tenus ce matin par Jérôme Alexandre lorsqu’il nous disait qu’il fallait voir, dans cet épisode du déluge relaté par la Genèse, quelque chose de positif, comme un nouveau départ. Je voudrais savoir, et je me tourne ici vers

HuangYong Ping, si *Arche 2009* a été pensée spécifiquement ou non pour la chapelle des Petits-Augustins de l’École nationale supérieure des beaux-arts de Paris?

**Huang Yong Ping :** Je dirais d’une part que l’arche originale a atterri au sommet d’une montagne en Turquie et non en France ; et d’autre part, qu’une arche est un bateau fait pour voyager, et qu’il n’y a donc aucune raison pour qu’elle ne voyage pas.

**Arnaud Laporte :** Mais l’œuvre dira-t-elle la même chose dans un autre contexte?

**HuangYong Ping :** Elle voudra certainement dire quelque chose d’autre…

**Jean-Hubert Martin :** Bien que Huang Yong Ping envisage tout à fait de remonter cette œuvre dans un autre cadre, je tiens néanmoins à dire que trois niveaux. Le premier est celui de la chapelle. Il ne faut pas oublier qu’il s’agissait là d’un lieu sacré, d’une église, d’un lieu de dévotion et de religion. Ce premier niveau serait donc celui de Dieu. Le second niveau concernait ensuite le fait que cette chapelle fut utilisée lors de la Révolution française comme un dépôt pour les plâtres qui, si je ne me trompe pas, datent tous de la période qui va de la fin du Moyen Âge à la Renaissance. Ce sont des copies de sculptures, de même que la grande peinture au fond de la chapelle est une copie du Jugement dernier de Michel-Ange. Tous nous offrent donc un résumé de l’humanisme occidental à la Renaissance, époque de l’histoire durant laquelle l’homme prend une place importante par rapport à Dieu. Ce

second niveau serait donc celui de l’homme.

Quant au troisième, ce serait celui des animaux que Huang Yong Ping se charge ici de réunir, des animaux qui ont complètement été laissés de côté par le rationalisme occidental et la philosophie des Lumières, cette dernière accordant une place prééminente à l’homme. Avant cela, à l’époque des cabinets de curiosités, il y avait une connaissance plus large, et l’homme se sentait proche de l’animal.

Je souhaiterais rappeler une situation qui me fascine et dont parle Michel Pastoureau. Il est attesté, dans les archives de l’époque médiévale et jusqu’au XVII<sup>e</sup> siècle des cas de procès d’animaux, une soixantaine de cas environ. L’un des exemples les plus connus est celui de la truie de Falaise, qui après avoir dévoré le visage et le bras d’un petit bébé, fut conduite devant un tribunal. Bien que nous n’ayons pas conservé tous les détails du procès, il semblerait que ce soit le propriétaire de la truie qui se soit chargé de la défendre, et que l’animal fut condamné à mort sur la place publique habillé avec des vêtements d’homme, un procès qui est remisé dans l’oubli dès lors qu’on entre dans le siècle des Lumières.

J’aimerais ajouter encore quelques mots sur une gravure d’Athanasius Kircher, qui montre le déluge d’une manière très singulière. Si dans les différentes représentations que nous avons évoquées aujourd’hui, la scène du déluge est décrite de manière extrêmement pacifique, les animaux s’avançant par couple vers l’arche, celle de Kircher nous montre une arrivée très maîtrisée des animaux sur l’arche et leur placement deux par deux dans des successions de petites étables ou cabines, comme pour mieux s’assurer qu’ils ne puissent s’entre-dévorer. L’artiste ne semble en effet pas envisager que la traversée puisse être pacifique et que les animaux soient embarqués pêle-mêle sur le bateau. Des serviteurs s’emploient à leur apporter la nourriture.

Pour finir, je dirai qu’il est intéressant de voir resurgir dans le champ de l’art les animaux, cette part importante de notre monde que nous ne pouvons pas

oublier. L’œuvre de HuangYong Ping participe en effet de ce nouvel intérêt pour l’écologie, pour la biodiversité et pour l’idée selon laquelle les animaux sont plus proches de nous que ce qu’on a dit pendant plusieurs décennies.

**Richard Leydier :** Je souhaite souligner que cette chapelle des Petits-Augustins me semble déjà être une arche en soi, avec son plafond en coque renversée, une arche qui protège les bijoux de l’art occidental, que cette chapelle serait comme une arche de l’art, dans laquelle HuangYong Ping aurait placé une autre arche.

**Arnaud Laporte :** Un bateau dans un autre bateau renversé… L’intervention de Richard Leydier qui va suivre sera la dernière avant un débat pluriel.Richard Leydier est rédacteur en chef de la revue *art press*. Il est auteur de nombreux livres ainsi que commissaire d’exposition. Je vous laisse donc la parole afin vous nous parliez de la question du politique dans le travail de HuangYong Ping, et de l’idée de la catastrophe, qui est à ne pas confondre avec l’idée de désastre.

**Richard Leydier :** On m’a demandé effectivement d’intervenir sur un point précis à propos d’*Arche 2009*, à savoir la question de la catastrophe et du désastre, et d’appuyer plus particulièrement sur leur aspect mythologique et politique. La catastrophe et la destruction sont récurrentes dans le travail de HuangYong Ping : elles sont tout à la fois sujet et mode opératoire. Je vous proposerai donc, pour commencer, une rapide promenade chronologique dans la carrière de l’artiste, à travers le choix de quelques œuvres qui, pour la plupart, ont quelque chose à voir avec les notions de catastrophe et de destruction, mais aussi parce que certaines d’entre elles annoncent cette œuvre, *Arche 2009*, qui s’élève aujourd’hui dans la chapelle des beaux-arts.

– Je choisis pour commencer *Four Paintings Created According to Random Instructions*, réalisé en 1985 ; ce qui pourrait sembler pas très logique puisque

cet ensemble n’entretient pas un rapport évident avec la destruction. Il s’agit de quatre peintures créées d’après des règles formelles dictées par le tour d’une roue, soumise elle-même aux préceptes divinatoires du *Yi king*. Le hasard est une matière importante dans l’œuvre de Huang Yong Ping. Ce hasard, il préside bien sûr aux désastres. Qu’il s’agisse d’une catastrophe naturelle ou d’un attentat terroriste, ces phénomènes sont par nature difficilement prévisibles.

– *La barbe brûlait plus facilement* (1986) consiste en des reproductions d’un autoportrait de Léonard de Vinci que le feu a grignotées. Ici, la destruction est donc un outil de travail.

– Issu d’une performance, *Pantalon avec pétards* (1987) propose quelque chose du kamikaze, de la ceinture d’explosifs.

– *Histoire de l’art chinois et Histoire concise de la peinture moderne occidentale passés à la machine à laver durant deux minutes* (1987) se passe d’explications tant le titre parle de lui-même. Comme nous l’avons vu, Huang Yong Ping a réalisé un certain nombre d’œuvres en détruisant ainsi des livres avec de l’eau, qui peut être aussi destructrice que le feu.

– Dans l’installation intitulée *Péril jaune* (1993), l’artiste avait enfermé 1000 criquets et 5 scorpions. Les premiers étaient mangés par les seconds, mais dans le même temps les scorpions en minorité étaient numériquement menacés par les criquets. Nous ne sommes donc ici pas très loin de l’*Art de la guerre* de Sun Tzu.

– Dans *Théâtre du monde* (1993-1995), l’artiste avait là encore organisé un huis clos, enfermant dans un même espace, entre autres, des araignées, des scorpions, des scolopendres, des serpents, des lézards… Vous pouvez imaginer la sélection naturelle qui s’est opérée sous les yeux des visiteurs. *Arche 2009* fige sans doute, quant à elle, le moment qui précède ce grand festin. Je pense notamment au détail de cette girafe couchée à fond de cale et qu’un tigre regarde avec gourmandise.

– L’œuvre *Péril de mouton* (1997) fait référence à la crise de la vache folle.

– *Banque de sable, sable de la banque* (2000) est une grande sculpture de six mètres de long reproduisant très fidèlement le bâtiment d’une banque de Shanghai qui est un des symboles de l’économie chinoise. Cette maquette était construite en sable et menaçait de s’effondrer à tout moment. Cette œuvre a été créée pour la biennale de Shanghai en 2000.

– L’installation *Guide de voyage pour 2000-2042* (2000) compilait les prédictions de futurs désastres naturels. Ici, le globe terrestre apparaît pelé comme une pomme, et chaque étiquette annonce une catastrophe.

– Le projet très complexe intitulé *Bat Project* (2001) est né d’une catastrophe aérienne. Deux avions militaires, un avion-espion américain et un avion de chasse chinois, s’étaient un peu trop reniflés et tourné autour. Ils avaient fini par entrer en collision, si bien que l’avion américain avait dû atterrir en Chine, avant d’être découpé en morceaux et renvoyé ainsi aux États-Unis. Huang Yong Ping avait reproduit cet avion morcelé et tenté de l’exposer plusieurs fois en Chine, mais à ce jour, il me semble, ce projet a toujours été censuré au dernier moment.

– *11 juin 2002, Le Cauchemar de George V* (2002) évoque les chasses au tigre du monarque anglais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au Népal et souligne les effets destructeurs du colonialisme. Il s’agit par ailleurs d’une des premières œuvres où HuangYong Ping a fait un emploi conséquent de la taxidermie.

– *Dragon Boat* (2003) est un bateau de papier en forme de dragon, qui n’est pas très éloigné de la coque fragile d’*Arche 2009*. Ce bateau transporte des bagages, des malles de migrants ou autres populations déplacées, jetées sur les routes… De la même manière que dans l’Arche, ce bateau, en raison du matériau qui le constitue, est voué à sombrer corps et âmes avec ses occupants.

– *La Pêche* (2006) s’inspire très librement d’une enluminure médiévale figurant le monstre biblique du Léviathan, bête colossale, chimérique entre dragon, serpent et crocodile; le Léviathan personnifiait un cataclysme terrifiant susceptible d’anéantir le monde. À l’époque médiévale, il était représenté sous

la forme d’une gueule ouverte qui avalait les âmes. Un gosier béant qui n’est pas sans évoquer la bouche grande ouverte de la proue d’*Arche 2009*, comme cette ouverture de l’arche rappelle aussi curieusement ces barges à fond plat que les Alliés utilisèrent en 1944 pour le débarquement sur les plages normandes.

– *Match de football du 14 juin 2002* (2006), exposé à la pointe de la Douane à Venise l’été dernier, est un curieux match de football entre soldats américains et des femmes vêtues de la burqa afghane, juste en dessous d’une inquiétante météorite qui est sur le point d’écraser tout ce joli monde.

Voilà pour ce qui est de la présence de la catastrophe au sein des œuvres de HuangYong Ping. Je passe maintenant à la deuxième partie de mon intervention qu’on pourrait intituler « Mythologie et désastre ».

Dans certaines de ses œuvres, Huang Yong Ping s’appuie en effet sur la mythologie pour parler du monde actuel. Sur un mode qui s’apparente à celui du ready-made, il détourne des formes et symboles anciens pour leur insuffler un nouveau contenu, mais d’une manière non littérale, qui relève davantage de la métaphore poétique. Je pense qu’un historien de l’art comme Erwin Panofsky, bien connu pour sa méthode d’interprétation iconologique, se serait régalé avec *Arche 2009*. Il y a là en effet un jeu complexe de métaphores. Il est par exemple évident que le recours à tous les animaux de la création sert à évoquer l’humanité dans sa totalité – les animaux bien entendu, c’est nous.

Et l’épisode de l’arche de Noé est un prétexte pour parler en sous-main du monde actuel, un monde où Dieu, en toute logique, n’a pas sa place.

Je partirai donc de l’idée qu’*Arche 2009* donne l’image d’une société qui se détruit elle-même de l’intérieur. Une société en phase d’autodestruction, donc. Dans l’arche, le feu semble en effet s’être propagé depuis le centre de l’embarcation, depuis ce mât qui a peut-être été frappé par la foudre.

Imaginons que ce coup de foudre ne soit pas forcément dû à la colère de Dieu. Oublions-le pour un temps puisque dans le monde réel, dans la vraie vie comme on dit, Dieu n’existe pas. Nous n’avons en effet jamais eu besoin

des dieux, sinon en termes de caution, pour envisager la destruction de la race humaine. Les génocides, la bombe atomique, les armes chimiques et bactériologiques en témoignent. En somme, si Prométhée a apporté le feu aux hommes, ces derniers ont très vite découvert par eux-mêmes l’usage néfaste qu’ils pouvaient en faire.

Mais dans le même temps oublier Dieu, accepter sa non-existence, s’avère un acte douloureux. Parce que finalement, devant ce qu’on nomme une catastrophe, comme ici le déluge, c’est assez rassurant qu’il y ait un Dieu qui prend des décisions, même cruelles. Au moins il y a une logique, on comprend. Dans l’épisode du déluge, dans la Genèse, la logique c’est : Dieu veut détruire

l’humanité parce que sa création s’est dénaturée au fil du temps en adoptant des mœurs dépravées. Cette logique est d’autant plus rassurante que Dieu, dans la Bible, tient en définitive un raisonnement très humain qui s’apparente à celui de l’iconoclaste. La philosophe Marie-José Mondzain dit notamment de l’iconoclaste byzantin qu’il a un comportement passionnel : il détruit l’icône parce qu’il veut sauver l’intégrité de la relation du croyant à la divinité, que sa représentation dans un tableau dénature. Dans la Genèse, Dieu adopte pareillement un comportement passionnel : il veut détruire l’humanité parce qu’il veut la sauver. C’est paradoxal, mais c’est en même temps parfaitement humain et finalement pragmatique, logique, rassurant.

Là où ce n’est plus du tout rassurant, donc, c’est quand Dieu n’existe pas, quand les catastrophes adviennent sans raison, quand il n’y a personne pour appuyer sur les boutons « tremblement de terre », « inondation », « tsunami ». Cela s’avère particulièrement anxyogène, car cela signifie que la marche du monde est livrée au chaos. Tout devient imprévisible, et la mort frappe au hasard. Au moins, dans la Bible, Noé et sa famille sont sauvés parce qu’ils sont des justes, parce qu’ils ont conformé leur existence aux règles de vie édictées par Dieu. Dans le monde réel, où le bien et le mal n’existent pas parce que Dieu, encore une fois, n’existe pas lui-même, les justes sont engloutis au

même titre que les pécheurs.Voilà sans doute pourquoi même les animaux élus qui sont montés dans l’*Arche* de Huang Yong Ping sont aussi voués à l’extermination. Dieu, si tant est qu’il existe, a décidé de ne plus faire de favoritisme. Comme s’il avait décidé de fermer boutique en placardant sur sa vitrine une affiche avec écrit en grosses lettres : « Soldes monstres, tout doit disparaître ».Tout, y compris Dieu lui-même. Car que serait un Dieu qui n’aurait plus rien ni personne sur quoi régner ? Dans l’œuvre de HuangYong Ping, Dieu, en quelque sorte, se suicide avec son arche.

Sur cette question de la disparition de Dieu derrière le désastre, il peut s’avérer intéressant de faire un petit détour par la mythologie chinoise, où la tradition identifie en gros quatre versions mythiques du déluge. Je ne vais pas les détailler ici, mais ce qu’il importe de comprendre, c’est que les mythes chinois racontant le déluge se distinguent de la version biblique par l’absence du châtiment divin. Au lieu de quoi ces mythes soulignent la notion d’un contrôle humain de la catastrophe à travers les qualités morales du héros guerrier, qui privilégie son sens du devoir collectif aux dépens de ses soucis personnels, et accomplit sa tâche avec courage, obéissance et vertu.

Et le héros guerrier récurrent dans ces mythes s’appelle Yu le Grand, ou encore Empreinte-de-reptile. Dans un de ces mythes, le déluge résulte de la colère d’un dieu maladroit en forme de dragon qui aurait accidentellement déplacé une montagne par un mouvement de sa queue.Yu le Grand parvient finalement à maîtriser les inondations par des ouvrages d’irrigation et des barrages. Dans un autre mythe, le même Yu Empreinte-de-reptile combat un monstre à neuf têtes nommé Xiang Liu, qui souillait le sol de sa bave toxique et gâchait ainsi les récoltes. Des mythes chinois consacrés au déluge, on retiendra donc ces deux points importants :

– Le déluge n’est pas une punition divine; il est davantage lié à des considérations environnementales et écologiques.

Si bien que le déluge chinois sonne peut-être aujourd’hui d’une manière plus

familière à nos oreilles que celui de la Bible.

– Et ce déluge chinois s’avère finalement peut-être plus proche de ce que peut évoquer l’Arche de HuangYong Ping dans l’actualité par le biais de la métaphore, à savoir les crises de toutes sortes que nous traversons, c’est-à-dire des crises économique, politique, écologique, humaine.

Sur une des pages de son carnet de travail consacré à l’élaboration d’*Arche 2009*, l’artiste a dessiné des containers de transports, de ceux, rectangulaires et métalliques, qui servent aujourd’hui à l’acheminement de toutes sortes de marchandises aux quatre coins du monde. Huang Yong Ping a souvent dit que la mondialisation s’était substituée à la religion au cours des dernières décennies. Que la mondialisation était en fait la nouvelle religion. Je ne vais pas développer cet aspect mais juste dire, pour demeurer dans ce thème du désastre et du drame, que ces containers ne transportent pas seulement des marchandises : ils transportent à l’occasion des immigrés, clandestins embarqués par des passeurs dans ces boîtes où ils meurent parfois étouffés. Cette *Arche 2009*, elle évoque finalement aussi bien ces Zodiacs et ces barques surchargées qui se renversent très régulièrement au large de l’Italie ou dans le détroit de Gibraltar.

C’est pourquoi, devant l’*Arche 2009*, je ne peux m’empêcher de penser à cette « petite chose » accrochée sur les murs du musée du Louvre, juste en face de l’École des beaux-arts. L’*Arche* de Huang Yong Ping et le *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault dialoguent en effet par-dessus la Seine, comme l’*Arche* entame une conversation pleine de sens avec la copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange qui lui fait face dans la chapelle de l’École des beaux-arts.

Mais la différence entre l’œuvre qui nous occupe aujourd’hui et le tableau de Géricault, Huang Yong Ping me le faisait remarquer l’autre jour, c’est… l’espoir. Quand bien même leur douleur apparaît d’une manière expressionniste, qui contraste fortement avec le calme toutefois inquiet des

animaux, il y a en effet une lueur d’espoir pour les naufragés du *Radeau de la Méduse*, espoir qui se matérialise dans le tableau sous la forme de cette presque imperceptible cheminée fumante signalant la présence d’un bateau à l’horizon. Les animaux de HuangYong Ping, quant à eux, ne savent pas ce qu’est l’espoir : ce sont des animaux, que seul l’instinct de survie anime.

À partir de cette idée de l’espoir, on peut commencer à réfléchir sur notre sombre époque, qui est l’ère des attentats suicides, des guerres orientales, d’une violence sociale à laquelle on s’habitue malgré tout, mais dont on mesure chaque jour l’accroissement.Je vais peut-être vous paraître pessimiste, mais je crois que nous vivons une période assez désespérante, c’est sûr, mais aussi désespérée. Réfléchissons par exemple à ce qui s’est passé ces dernières semaines chez France Télécom. Et projetons-nous trente ans en arrière : vu l’ambiance qui règne dans cette entreprise, dans les années 1970 un groupe d’extrême gauche en aurait peut-être assassiné le PDG. Je ne dis pas que c’est bien, mais cela correspond à l’esprit de cette époque pas si lointaine. Ou bien, très naturellement, les salariés se seraient mis en grève pour faire pression sur la direction. Aujourd’hui, nous avons des gens qui se suicident en nombre à cause de leur travail, parce qu’ils ne nourrissent aucun espoir quant à son amélioration.

Cette idée d’une situation bloquée et sans espoir (« noir c’est noir, il n’y a plus d’espoir », disait la chanson…), on la retrouve à un niveau politique : la sensation, bien sûr, qu’il n’y a pas d’alternative, que toute contestation est vouée à l’échec – et c’est, je pense, ce que symbolisait assez bien l’œuvre de Claude Lévêque à la biennale de Venise cette année. Notre époque est en cela très différente de celle des punks à la fin des années 1970. Les punks avaient proclamé qu’il n’y aurait pas de futur : c’était finalement mieux que ce que nous vivons. Ils avaient au moins la conviction que la bombe atomique allait bientôt décimer l’humanité, et qu’en attendant son explosion dans un grand éclat lumineux, ils devaient en profiter au maximum. Nous, nous avons une

certaine idée, et c’est sans doute une illusion, de ce que sera notre avenir immédiat : c’est l’ennui, c’est l’idée que rien ne va changer, que rien ne peut changer. En cela nous sommes comme les animaux de Huang Yong Ping, livrés à nous-mêmes, embarqués sur un même bateau qui prend l’eau, sans échappatoire possible. Et comme nous sommes aussi des animaux et que nous sommes animés du même instinct de survie, nous finirons bien par nous entre-dévorer. C’est sans doute pour cela que, ces dernières années, nous avons eu tant de mal à accepter la non-existence de Dieu, et que celui-ci a fait un retour triomphal : parce qu’il apparaît comme une alternative à cette situation bloquée, un espoir, quand bien même il serait illusoire.

Alors, naturellement, il faut lutter contre cette époque de la dépression, dépression qui s’insinuerait de manière insidieuse sous la forme d’un feu se propageant doucement parmi les animaux de l’*Arche*. Et Huang Yong Ping introduit à cet égard de l’humour dans son œuvre. Car il y a tout de même quelque chose de tragi-comique dans ces animaux roulés dans la farine par un Dieu qui leur a promis de les sauver, mais les extermine dès qu’ils ont posé un sabot sur le bateau. Il y a quelque chose de l’ordre d’une condition humaine intemporelle qui n’évolue pas, d’une humanité qui commet les mêmes erreurs face à des problèmes qui n’ont rien de nouveau, avec lesquels elle se débat depuis des millénaires.

Je me suis certainement un peu éloigné du sujet et j’ai très certainement largement sur-interprété, mais je pense vraiment qu’*Arche 2009* nous dit quelque chose de ce type sur cette époque « merveilleuse » qui est la nôtre.

**Arnaud Laporte :** Une contribution bien pessimiste qui nous accable un peu – je plaisante ! Heureusement qu’il nous reste encore les chocs esthétiques et émotionnels que nous procurent les œuvres des artistes et les lieux dans lesquels nous sommes…

**Marie-Laure Bernadac :** De mon côté, j’allais conclure que nous allions

vers un nouvel humanisme après la table rase. Nous ne sommes décidément pas sur la même longueur d’ondes. Je pense que si s’ajoute à ce pessimisme noir une note d’humour et d’ironie, une distance et une conscience critique, alors il reste une forme d’espoir.

**Jean de Loisy** : Il y a un sujet sur lequel Huang Yong Ping a beaucoup travaillé, et par lequel il nous a donné une piste sur ce qu’est au fond le rôle de l’art. Nous nous apercevons en effet que beaucoup de ses œuvres ont pour sujet la pharmacie, un peu comme si le rôle de l’artiste en temps de détresse, pour paraphraser Hölderlin, était d’apporter aux hommes une sorte de pharmacie. Je me demande donc si, plutôt que d’être une annonce d’extinction, son Arche n’est pas une pharmacie nous donnant des pistes pour que ce bateau de papier puisse voguer encore longtemps.

D’autre part, j’aurais aimé traiter du «parti pris des animaux». Dans une conversation que nous avons eue ensemble, Huang Yong Ping avait abordé le fait que Beuys avait choisi, pour s’opposer à la politique de son pays et aux différents partis politiques qui avaient tous, selon lui, des idées partielles ou sectaires, de prendre le parti des étudiants, soit «le plus grand parti du monde» pour reprendre ses dires. Ping m’avait dit alors qu’il avait choisi, quant à lui, le «parti pris des animaux», un plus grand parti encore. Je pense que c’est là une façon intéressante d’intervenir dans le monde que de prendre le parti des animaux, celui de la non-séparation des genres et des classes liées en effet à une communauté de destin. C’est là plus qu’une métaphore bien entendu.

J’aimerais pour finir également demander à Huang Yong Ping de revenir sur un petit mot très étrange qu’il eut ce matin : «Si vous regardez bien, vous vous apercevez qu’il y a un serpent au bout de mon arche, et que ce serpent fait le lien avec Michel-Ange.» Je me suis alors demandé ce qu’il voulait dire par là et quel venin il souhaitait instiller dans l’art occidental…

**Huang Yong Ping** : Je vous répondrais en disant que la première version

de ce serpent taxidermisé était tellement ratée que j’ai dû le refaire. Je me suis d’ailleurs fait la réflexion qu’un tel serpent ne pouvait apporter le péril à qui que ce soit. J’ajouterais que l’on parle du danger, d’un danger qui viendrait du serpent, de l’extérieur. Or il y a toujours un danger en toute chose, et ici le danger vient de l’intérieur. Il est important pour moi de bien opposer le danger interne, autogénéré, à un danger externe que pourrait symboliser naïvement le serpent.

**Arnaud Laporte** : Lorsque je vous entends parler de «pharmacie», Jean de Loisy, je pense de mon côté à «pharmakon» qui veut aussi bien dire «le poison» et «le remède». Ce qui me fait penser à l’intervention de Fei Dawei qui nous disait que si nous n’avions pas construit d’arche, il n’y aurait peut-être pas eu de déluge. Il est en effet intéressant de comprendre dans quel ordre se font les choses. Cela me fait encore penser à cette phrase de Hölderlin qui dit que c’est «l’absence de Dieu qui rassure les hommes». Devons-nous être rassurés de l’absence de Noé dans l’*Arche 2009*?

**Public** : Je voudrais revenir ici sur le terme «hybride» dont nous avons parlé, un terme aujourd’hui très galvaudé au regard de son étymologie grecque qui veut dire «de sang mêlé, métis». Au Cambodge, puisque je suis cambodgienne, ce terme se traduit par «homme coupé en deux», ce qui sous entendrait qu’il y aurait une perte de notre essence dans le métissage. Je pense que le travail de Huang Yong Ping privilégie justement cette rencontre difficile de l’altérité, et engage un jeu de transformations, d’altérations. Ses œuvres sont, me semble-il, emblématiques de notre époque. Pour reprendre les mots de Bruno Latour, «nous vivons dans un monde pluriel mais commun». Nous vivons une époque de négociation. Pour revenir également à ce que disait tout à l’heure Marie-Laure Bernadac à propos d’une table rase, il me semble que le travail de Huang Yong Ping remet en question les catégories esthétiques de la modernité. Il me

semble qu’avec l’introduction du sacré, du taoïsme dans son travail, le passé devienne une force. Je pense que le taoïsme est capable d’apporter un nouveau souffle dans cette époque de négociation qui est la nôtre. Pour finir, je crois que si Huang Yong Ping ne souhaite pas donner trop de clés d’interprétation sur ses œuvres, c’est justement pour encourager l’émancipation du spectateur, pour que ce dernier trouve sa propre place face à l’histoire.

**Arnaud Laporte** : Je souhaiterais également revenir sur cette idée de mondialisation, de globalisation, qui pourrait être avec Huang Yong Ping positive.Vous parliez tout à l’heure, Jean Hubert-Martin, de Kircher pour qui il s’agit finalement de l’inverse d’une mondialisation.Tout est vu en effet depuis sa place d’Européen lorsqu’il dit, par exemple, les temples aztèques, les pyramides égyptiennes ou encore les pagodes chinoises ne sont qu’une déformation de la tour de Babel originelle. Chez Huang Yong Ping au contraire, il me semble que c’est notre patrimoine culturel et intellectuel qui est réinterrogé à l’échelle de la planète, de même que la dimension écologique et la question du rapport au sacré, et ce même s’il se dit non-croyant. Huang Yong Ping se propose en effet de réactiver des épisodes qui sont loin de lui pour nous les rendre plus présents, plus contemporains.

**Jean-Hubert Martin** : On a beaucoup parlé ces derniers années d’hybridation pour les artistes qui sont à cheval sur plusieurs cultures. L’hybridation, c’est tenter de marier la carpe et le lapin, de réaliser un assemblage entre deux objets hétérogènes pour en créer un troisième. Chez Huang Yong Ping, il me semble que cette hybridation est intellectuelle, qu’elle est au niveau de la pensée, et que c’est cela qui est intéressant. J’ai en effet l’impression que lorsqu’il conçoit une œuvre il y a tout de suite les deux grilles d’interprétation, les deux philosophies, les deux histoires culturelles qui se mêlent, la sienne propre et celle de l’Occident, ou du moins ce qu’il en

connaît. Nous savons qu’il essaye de s’informer. Nous savons, au travers de ses cahiers de notes ou de travail, qu’il collectionne les références, qu’il recherche ce genre d’interprétations qui lui permettent de travailler sur une hybridation conceptuelle.

**Arnaud Laporte** : Je reviens sur ce que vous disiez, Richard Leydier, sur le fait que le déluge revisité par Huang Yong Ping nous est finalement plus proche. Ce dernier ne s’intéresse en effet plus à la question de la punition divine, mais à la question de l’environnement, une question qui nous touche tous profondément aujourd’hui. Sa lecture nous est contemporaine, et ce même si son inspiration prend source au sein d’un épisode biblique. Nous parlions ce matin de l’art comme religion. Vous citiez les propos de Huang Yong Ping : «la mondialisation c’est la nouvelle religion». Pourrait-on réunir ces deux propositions et dire : L’art est la mondialisation?

**Richard Leydier** : Je souhaiterais marier votre question à une autre. J’évoquais tout à l’heure Erwin Panofsky et ses trois niveaux d’interprétations : le premier étant une description de l’œuvre, le second le sujet de l’œuvre, le troisième proposant une interprétation allant au-delà des deux premiers. Il serait même possible de reconnaître un quatrième niveau, que Panofsky appelait «l’intuition synthétique». Il y a chez Huang Yong Ping un système de métaphores extrêmement complexe. Avec *Arche 2009*, il s’appuie sur une métaphore existante – la mythologie est une métaphore – pour lui créer un autre sens métaphorique.

Au premier niveau il y aurait donc un bateau avec des animaux; au second l’arche de Noé, la Genèse, la Bible; et au troisième il nous serait possible de faire intervenir des données issues de la mythologie chinoise, de l’époque actuelle ou plus ancienne. Car le fait de confiner des animaux et des humains au sein d’un lieu et d’y mettre le feu, nous raconte beaucoup sur l’histoire de

l’humanité… Et même si l’artiste nous parle beaucoup de hasard, il me semble que parfois cela est beaucoup plus complexe.

**Arnaud Laporte :** Huang Yong Ping se jouerait de nous. Fei Dawei nous disait que le plus important pour lui était le processus. Je pense que nous pourrions dire qu’il y a plusieurs processus, qu’il y a celui qui fait naître l’œuvre, et celui que nous éprouvons au moment de la réception de la pièce.

**Fei Dawei :** Je pense en effet que la structure de pensée de HuangYong Ping est extrêmement complexe. Je me rappelle d’un schéma qu’il avait fait lorsqu’il était encore en Chine sur lequel on voyait que chacune de ses pensées, chacun de ses concepts glissaient les uns vers les autres sans fin. Je pense de plus qu’il cherche toujours à mettre en place des paradoxes, à opérer des contradictions. Sur la question du désastre par exemple, il me semble que HuangYong Ping cherche à mettre en place un système de rotation qui pourrait exister entre paix et désastre, faisant que la catastrophe peut devenir paix et inversement que la paix peut devenir cause de catastrophe.

**Marie-Laure Bernadac :** Je me suis également beaucoup interrogée sur cette question des glissements à l’œuvre dans le travail de HuangYong Ping. Je pense que nous sommes au-delà d’une synthèse dialectique entre Orient et Occident, que nous approchons comme une quadrature du cercle qui passe de l’homme au centre de l’univers à l’homme dans le cosmos, dans l’infini, dans une situation beaucoup plus complexe qui fait que nous n’avons pas les mêmes critères d’analyse puisque nous ne sommes plus dans ce même rapport dialectique, dans cette même synthèse dialectique. Nous serions en effet arrivés à quelque chose d’indéfinissable, ce qui me rend optimiste. Nous sommes dans une osmose au sein de la création, et non plus dans une coexistence des contraires, ou dans des oppositions antagonistes. Et je pense que c’est cela qui

est un des apports de la mondialisation.

**Arnaud Laporte :** J’aurais aimé savoir encore de quelle manière est perçue le travail de HuangYong Ping aujourd’hui en Chine.

**Fei Dawei :** Pour répondre à cette question, nous pourrions donner la parole au collectionneur chinois GuanYi qui est ici dans le public.

**Guan Yi :** Je dois dire que les critiques et les interprétations occidentales sont très différentes de celles qu’on peut entendre en Chine. Nous restons beaucoup plus ambigus dans notre manière de regarder le monde et nous ne nous fondons pas sur les nombreuses méthodes d’observation scientifiques, comme cela est le cas en Occident, afin de saisir ce dernier. Huang Yong Ping est, à mon sens, un savant très zen ainsi qu’un prophète historique. L’essentiel dans son travail relève de cette question du paradoxe dont nous avons beaucoup parlé. Le hasard est également très important dans son processus de création. Son scepticisme ainsi que son athéisme sont de plus à mon sens des points de départ récurrents de bon nombre de ses créations. Le monde est, selon lui, par définition non « aimable ». Huang Yong Ping est un soldat, un combattant de la liberté, et ce depuis ses débuts en Chine. Je veux dire par là que c’est un provocateur, que c’est un artiste qui aime critiquer, frapper les systèmes établis. Le changement est, pour lui, l’essentiel des choses. Il s’agit dès lors de bousculer, d’attaquer toute forme de système qui va à l’encontre de la voie naturelle, afin de faire émerger une nouvelle énergie.

**Public :** Avant que ce débat ne prenne fin, je souhaitais juste revenir sur cette idée d’équivalence de toute chose, dont parle les spécialistes de la pensée chinoise – ce que je ne suis pas. Nous avons parlé de table rase, de pessimisme et d’optimisme. Il me semble que pour Huang Yong Ping les deux sont

équivalents. Comme l’a dit Fei Dawei, la destruction contient en germe la création, et l’harmonie de la nature naît de l’équilibre entre ces deux puissances opposées. C’est en effet la base de la pensée taoïste. On retrouve cela également dans les réponses de l’artiste, qui à chaque fois qu’on l’interroge répond de manière détournée. Il ne s’agit pas en effet, pour lui, d’opérer des choix, mais de jouer du frottement des contraires.

On peut lire dans le carnet de notes accompagnant l’œuvre *Caverne 2009*, que tous les points de vue sont équivalents. Ainsi les bouddhas et les talibans sont tous tournés vers le mur, le regard empêché. Je pense que cette œuvre est un commentaire élargi sur l’illusion, sur la pénétration du regard, sur la difficulté à voir. Dès lors le trou permet-il ou empêche-t-il le regard? HuangYong Ping écrit à ce sujet : « On ne peut pas voir en même temps le trou et l’intérieur du trou ; si l’on regarde le trou l’intérieur est flou, et inversement, si l’on regarde l’intérieur le trou est flou. » À ce sujet, j’ai eu l’occasion de l’interroger sur la question de l’ésotérisme qui est, je crois, au cœur de son travail. La chose ésotérique est la chose cachée, la chose qui se dérobe au regard. HuangYong Ping m’a répondu que l’ésotérisme, lorsqu’on peut le voir c’est une porte, et lorsqu’on ne peut pas c’est un mur.

**Kamel Mennour :** Et ce seront les mots de la fin. Je pense que l’œuvre de HuangYong Ping est un véritable puits de connaissances, que nous pourrions vivre bien d’autres journées comme celle-ci avant de le voir se tarir. Merci à tous pour cette formidable journée.

# Huang Yong Ping: The fables of knowledge

---

Round table moderated by **Arnaud Laporte**,  
producer at France Culture.

Part one with:

**Jérôme Alexandre**  
**Jean de Loisy**  
**Huang Yong Ping**  
and **Gilles A. Tiberghien**

as well as **Henri-Claude Cousseau**  
**Louis-Albert de Broglie**  
**Jean-Hubert Martin**  
and **Kamel Mennour**

Sunday 25 October 2009,  
Amphithéâtre d’honneur,  
École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

On the occasion of the exhibitions:

“Arche 2009”  
at the chapelle des Petits-Augustins of the École nationale supérieure  
des beaux-arts de Paris (23 October–1 December 2009),  
and “Caverne 2009”,  
at galerie kamel mennour (23 October–19 December 2009).

**Henri-Claude Cousseau:** Dear friends, I am delighted to be able to welcome you this morning to this prestigious setting in the École des beaux-arts de Paris, the Amphithéâtre d’honneur, which is the lecture theatre where the Grands Prix de Rome were awarded, right up until 1968. Its remarkable decoration was designed specially for that very ceremony. We are thus gathered below the big painting executed in 1841 by the Romantic painter Paul Delaroche (1797–1856), representing all the most illustrious painters in the history of Western painting together in conversation. Facing me there is a Fame handing out laurels, in front of Ictinus, Apelles and Phidias, the three canonical figures symbolising Architecture, Painting and Sculpture, and four allegories that – meditating, I imagine, on Time – stand for Greek, Roman, Gothic and Renaissance art. We are, in other words, at the heart of the history of art, of creation, of a temporality that now brings us to Huang Yong Ping. For me it is a real pleasure to see the artist again, for a few years ago I had the joy of exhibiting him at the CAPC in Bordeaux as part of a big exhibition “Cities on the Move”, which, at the time, served to bring many artists from Asia to public attention here.

I hope that today you will be able to get to the heart of this great iconographic theme that is Noah’s Ark, a theme that, as we shall see, is very resonant given the state of our world. I wish you a fascinating day, full of stimulating insights.

**Arnaud Laporte:** A very warm welcome to you all. Before we really get started with the first debate, I would like first of all to give Kamel Mennour, Huang Yong Ping’s gallerist, the chance to explain the origin of this double exhibition curated by Jean de Loisy.

**Kamel Mennour:** First of all, thank you for being here this Sunday morning to discuss this double exhibition by Huang Yong Ping, that is to say, “Arche 2009”, put on in the chapel of the École des Beaux-Arts, and “Caverne 2009”, which is being presented in the gallery. Originally, the idea was that this exhibition by Huang Yong Ping would be put on only in the gallery. However,

in a number of conversations with the artist he spoke to me of a project he wanted to carry out for a biennial-type event, a project that would necessarily be put on “extramurally”, in a space of considerable size. This project was related to the fire at the Deyrolle shop. Huang Yong Ping visited the premises shortly after this tragic accident and was deeply moved, and he had the idea of making a work that would evoke a cataclysm, a disaster, the end of the world. That was in September 2008, just before the crisis that hit the art world as well as finance and industry, and I had the idea of asking Henri-Claude Cousseau to present this work in the chapelle des Petits-Augustins at the École des beaux-arts de Paris, and in so doing to create a link between the public and private sectors. I have always dreamed of organising an exhibition in a place where art is taught. And that is how Henri-Claude Cousseau, who – as he has said – had already exhibited Huang Yong Ping at the CAPC in Bordeaux, gave us the green light for this project that the participants gathered here around Jean de Loisy are going to discuss with brio and subtlety.

**Arnaud Laporte:** Thank you Kamel Mennour and thank you Henri-Claude Cousseau for filling us in on the context of these two exhibitions by Huang Yong Ping. Obviously, we are going to do a lot of talking about the exhibition called “Arche 2009”, which, I hope, you had time to see before coming into this lecture theatre. We are going to discuss mainly the work of Huang Yong Ping, even if, through it, we will also be addressing political, historical, spiritual and economic topics. To get the discussion going and lay the foundations for the various issues, I am going to hand over first to Jean de Loisy, who worked with Huang Yong Ping to produce this double exhibition. As you may know, Jean de Loisy has held numerous positions in the art world as a curator, whether at the Fondation Cartier or Pompidou Centre; he has conceived major exhibitions such as “La Beauté” in Avignon and “Les traces du sacré” at the Pompidou Centre; he has also mounted many solo exhibitions by major artists, such as Bill Viola, Jeff Wall, James Turrell and Jean-Michel Alberola; and, at this very moment, Jean de Loisy is curator of the Anish Kapoor exhibition

in London and, in Paris, of a big Jean-Jacques Lebel exhibition at La Maison Rouge – Fondation Antoine de Galbert, not to mention, of course, the double exhibition by Huang Yong Ping that concerns us here today. So I would like Jean de Loisy, who has known Huang Yong Ping for many years now, to give us a few keys to his universe, in which form serves content in a quite exemplary way. *Arche 2009* is indeed a thought-provoking work that raises many questions, and we will not be able to cover them all today. But perhaps, Jean de Loisy, you could start off by telling us how you remember your first experience of a work by Huang Yong Ping?

**Jean de Loisy:** The first time that – rather than encounter – I witnessed the realization of a work by Huang Yong Ping, was when he was in residence at the Fondation Cartier in 1989. Rather than the comfortable, heated studio he had been offered, he had made his base in the woods, where he had built a little hut, as if to signify the fragility of the avant-garde artist, as if such an artist was constantly in a state of mobility and vulnerability in relation to the flux and chance events of life. For me that is a very important aspect of his work. Many of his works have featured tents. He set up his studio in a symbolic tent called *The House of Oracles*. It was exhibited in 1992 at Galerie Froment & Putman. Likewise, he has often used boats in his work to evoke the idea of the circulation of goods and men, and to stress the importance he attaches to flux and mobility. During his exhibition at the Fondation Cartier, the work he made in his little hut was almost “organic”: symbolic lungs represented by cans, the breath from which sent vibrations through a bookcase, a kind of fundamental heart. All this reflects the way the artist makes visible the links between consciousness, whether political or philosophical, and circumstances. His work always consists, in effect, in an encounter between a consciousness and circumstances, with a view to some kind of transformation. I do not think that we should take Huang Yong Ping’s works as an invitation to aesthetic contemplation, but as active entities that transform our engagement with reality.

**Arnaud Laporte:** Jean de Loisy, you mention Huang Yong Ping’s huts, and it so happens that what we have at galerie kamel mennour is a cave. You also mentioned flux and mobility, and there is an ark just a few steps from here in the chapelle des Petits-Augustins. It would be interesting to know more about Huang Yong Ping’s working processes. Perhaps you can explain to us how you have supported and participated in this double exhibition by the artist?

**Jean de Loisy:** When Huang Yong Ping asked me to converse with him – because one’s relation is more that of a “conversateur” than of a *conservateur* [a curator] – it was with respect to a piece of work of which he already had a fairly precise idea. The idea was to reflect on two fundamental sources of the Western imagination, and to organise a to-and-fro between the present and the past so as to make these two sources as active and co-present as possible. To see how the allegory of the cave from Plato’s *Republic* – the desire for knowledge – and the story from Genesis, the great story of the Ark, could, via a fable from our own times, speak to us about our modern world, about our contemporary reality. In one sense this reminds me of William Faulkner’s words, “The past is not dead. In fact, it’s not even past”. Huang Yong Ping’s approach is careful not to oppose East and West, past and present, or even ancient and modern. I remember something that he repeated a lot at the time: “To try to innovate doesn’t mean anything, any more than trying not to innovate: what is significant is the fact of continuing”. Here we can sense the importance of what it is that really constitutes us, which is to say that the artist is made up of all those voices from the past and present that speak within him. Ultimately, our discussions and conversations were articulated around this desire for a work that is not about theatre or spectacle, but embodies an action that concerns our world.

**Arnaud Laporte:** Well, let’s start with this idea and bring in what I was saying a moment ago, about the importance of form, a form conceived for a place. One might wonder whether this proposition by Huang Yong Ping would be as relevant outside the chapelle des Petits-Augustins. Does the fact

of a producing a work in a specific place imply a particular kind of approach?

**Jean de Loisy:** Huang Yong Ping has a very precise way of working. For each of his ideas he gathers together images or drawings in a notebook. This notebook is then filled with thousands of notations and connotations and is constantly enriched during the making process. It becomes, in a way, and if I can use this term, the bible of the work that has been done. In the Chinese writing that flows over the pages, the connections are not between lines or paragraphs, but there is a strange kind of relation, as if words and images circulated within the notebook. In addition to the notebooks, Huang Yong Ping also makes models, usually very crude ones, from bits of cardboard. These become more sophisticated as he goes along, until they are almost definitive proofs. Thus, when he was working on the cave project, Huang Yong Ping gradually came round to a decision about what the floor of this cavern would be, in accordance with the religious aspect, which is crucial in this work. He found the image of the Dome of the Rock in Jerusalem, which is a sacred place for the three monotheist religions, the place where Abraham accepted the sacrifice of Isaac and where Mohammed ascended to heaven, and he made it a constitutive element of his project. I could give lots more examples, but that’s basically how he goes about it.

**Arnaud Laporte:** Yes, we’ll move on and I’ll now ask Jérôme Alexandre to make his first intervention. He will offer his own reading of the work of Huang Yong Ping, as Gilles Tiberghien will after him. Jérôme Alexandre is a professor of theology at the Faculté Notre-Dame (Collège des Bernardins). He is one of the leading specialists on the Church Fathers, and particularly Tertullian and Augustine. Director of an arts centre in Rouen, then adviser on music and dance for the Ministry of Culture, Jérôme is someone who likes to combine art and religion in his teaching. Indeed, he is about to publish a book entitled *L’art contemporain, un vis-à-vis essentiel pour la foi* (Contemporary Art, an Essential Interlocutor for Faith, Editions Silence). Was it the aesthete or the specialist in

philosophy and religion who looked at this work? How did you think of it the first time you saw it?

**Jérôme Alexandre:** As a very fine piece of work, but I’ll come back to the work in a moment, given that my intervention will attempt to re-situate the actual subject of the work in its originally – mainly – biblical context. I think it’s always very productive when artistic creation meets a biblical text. There is a very simple reason for this, which is that the Bible itself comes across as an artistic text. This is not something people say very often. However, it is important to me to establish this definition of the Bible as artistic, given the fact that this text always gives us an extremely sensorial dimension of things, because it is always attached to the real, to the flesh, to emotion. And if we read the story of the Flood in Genesis attentively – and it’s a story that people hardly ever read any more, no doubt because this and many other stories are so well known that we hardly feel the need to go back to the text – it is a real joy. You can see at once how the author, the authors – the text is rather composite, it is made up of literary strata corresponding to different periods – provides us with a large number of details that ultimately make this story a celebration of life and not of a threatening divine judgement. The Church Fathers saw this, from the very beginning of the Christian era. What they read in these chapters 6 to 9 of the Book was Divine Mercy rather than Divine Punishment. Noah is not simply the exception, the just man who deserves to survive the flood while the multitude perishes. He is the one through whom everything becomes possible again: life on earth, animal life, humanity itself, because the story carefully presents him as the head of a family and mentions his progeny. Noah, ultimately, is the return of Adam, just as the story of the Flood rehearses the story of Creation. If everything in the first two chapters of Genesis starts well, with the creation of the realities of nature and the first human couple, in a flawless harmony, it ends in violence with the murder of Abel by his brother Cain in Chapter 4. In chapters 6 to 9 the story deals with the same question, that of creation and its relation to violence, but by reversing the order of succession of evil and good. Things start with God

seeing the evil of mankind: “Yahweh saw that human wickedness was great on earth and that human hearts contrived nothing but wicked schemes all day long; Yahweh regretted having made human beings on earth and was grieved at heart. And Yahweh said, ‘I shall rid the surface of the earth of the human beings whom I created – human and animal, the creeping things and the birds of heaven – for I regret having made them.’ But Noah won Yahweh’s favour”. It is interesting to reread this passage which comes before the story of Noah, for the emphasis is clearly on God’s own second thoughts. Basically, God acts like a father. He loves his creation and cannot bring himself to do away with it. The author enumerates the living creatures. We come upon this enumeration again in the episode of the Flood, and it is of particular interest to us in relation to the work by Huang Yong Ping. “Clean animals and animals that are not clean, [...] the birds and all that creeps along the ground” are mentioned three or four times, with particular emphasis on “the birds of heaven”. I shall come back to this later. As I present this parallel between the story of the Creation and the Flood cycle, it occurs to me that the important thing in the story of Noah and the Flood is in fact not the initial catastrophe, that strange enigma of a kind of an original violence that could be seen as a cause of what follows. What is manifestly uppermost in this magnificent story is in fact the tremendous trust in life. First of all, God could have purely and simply annihilated his creation. We would not have had the texts and there would have been no history. If God, as a father, is careful to save what can be saved, that is because the goodness of one man is priceless and outweighs the wickedness of the majority. Noah represents the just man; that is one of the Hebrew meanings of his name. Noah also signifies rest or, according to another Hebraic root, the remainder, that which remains. The just man, therefore, is the man through whom creation will be able to resume its normal course, through whom history – which always presupposes an order of things, a law – will start anew. Noah is the figure of goodness without whom nothing can start or be restarted, for good is the equivalent of life. Life is above all good: evil, however great, comes afterwards. Noah is thus the man through whom good can reassert itself. He is, as we have said, a “new Adam”, to quote Saint Paul’s words about

Christ, that is to say, the one who brings about the triumph of justice over sin. Then, after him there is Abraham, with whom the covenant between God and mankind is restored, and then Moses and, of course, long after that, the new Moses that is Jesus. In Christian theology, Christ is represented as the re-creator. Throughout the Bible we are constantly being shown new beginnings, and it always emphasises the unity of all new beginnings and the end. This point is very important, because when we read the story of the Flood and consider it from a sufficiently theological viewpoint, we understand that it cannot end in catastrophe, that it is linked to the final salvation. This text clearly speaks of life’s victory over death. Life is there, inexorably, including in the formidable fragility of a simple boat packed with the sole representatives of each species. The text’s paradoxical insistence on showing the germ of good at the heart of collapse and failure is very striking. Christians are naturally touched by this, because this is exactly the configuration of the founding act of the putting to death of Christ. The future of salvation can be read in the apparent failure of the origin. In the Gospels there is indeed a reference to an understanding of the Flood and the story of Noah as something that has more to do with the future than with an origin, a beginning that needs to be placed in a time to come. In chapter 24 of the Gospel according to Matthew, Jesus says: “[...] people were eating, drinking, taking wives, taking husbands, right up to the day Noah went into the ark, and they suspected nothing until the Flood came and swept them all away”. Jesus is talking about the end of time. We also find references to the story of Noah as a foreshadowing of the future in a Jewish apocalypse, the Book of Enoch, which does not appear in the Bible.

The story of the Flood – if you accept my interpretation – would then relate the triumph of life over death, and the goodness of the creative act. Noah is in the image of his Creator: he is a just and good saviour. And the catastrophe is not the end of the story. Noah, the prototype of the human being starting history afresh, is put in a position of responsibility with regard to the Creation, because he is just. His goodness implies that he recognises his dependence on the Creator. He acts in accordance with his status as the image of God. Read attentively, this

text reveals other riches. For example, Noah is asked to bring the animals into the ark by species – with particular emphasis on the birds – but also in pairs. Of course, the idea is that each species should be able to reproduce, but we must be attentive to the fact that in Genesis 1 and 2 it is clearly stated that God creates man as a gendered creature, that is to say, that he carries alterity within himself, as part of his basic condition. Man exists in relation to another who, as with God, in whose image he is created, resembles him yet is not him. Likewise, the singularity of each species is put forward as being due to its pairings. I think that all these points are important because they say that justice, the meaning of life, the sense of the human, the sense of generation, are founded on alterity and therefore demand that this be accepted. But this otherness, which is good because present at the origin, still represents the possibility of violence. The anthropological data provided by this text thus show that there is inevitably a link between creation, life, violence and death, something which does not function in a closed dialectic, but as this possibility that is inherent in life itself and that is the fundamental given of humanity. You know that in Genesis 3 it is because man is free that he chooses not to acknowledge his bond to his Creator. He wants to raise himself up in the place of his Creator and, in doing so, unleashes formidable violence against himself.

To come back to Huang Yong Ping’s animals, we note the absence of Noah. There are only animals here – numerous and magnificent. And since these animals are in the image of man, there was no need to give an image of Noah himself. That said, I thought that he might be on the third level, with the birds. I would particularly like to ask the artist about the birds. I have looked at them closely. They are very important, because they are the link between earth and heaven. It is a black raven and a white dove that, after forty days, are sent out as scouts, to see if life has returned to earth. The dove that comes back with the olive branch has naturally become a symbol of peace. Note also that it is a dove that symbolises the Holy Ghost in the Gospels and in all Christian literature. As I was saying earlier, all this symbolism of water, of the divine’s relation to Creation through water, is not unrelated to baptism, the holy sacrament of re-creation. I

have brought with me a passage from Tertullian, an early Christian author who evokes the episode of the Flood when he describes Christian baptism.

**Arnaud Laporte:** I shall come back to you, Jérôme Alexandre, so that you can present this passage to us. Before that, however, I’d like to comment on this very rich first intervention, which raises plenty of questions. The first of these concerns the work by Huang Yong Ping, and more precisely, the figure of Noah. Yes, where is Noah? Or rather, *who* is Noah in this *Arche 2009*? We shall also see that the ark has been hit by disaster, by fire. Louis-Albert de Broglie will be joining us to talk about that fire in the ark and in the house of Deyrolle, which was such an inspiration to Huang Yong Ping.

To attempt to give an answer, I would now like to offer a different perspective by handing over to Gilles Tiberghien, who teaches aesthetics at the Université de Paris I Panthéon Sorbonne and intervenes with some frequency at the École du Paysage in Versailles. Gilles Tiberghien is also on the editorial boards of *Les Cahiers du musée d’Art moderne* at the Centre Georges Pompidou and *Les Carnets du paysage*, for which he writes regularly. He has published several books on Land Art and the relations between nature, art and landscape. All of which makes you, Gilles Tiberghien, a thinker at the intersection of disciplines: between philosophy and art, oriental and western thought, and nature and culture – a theme that is of particular interest to us here today.

**Gilles A. Tiberghien:** I’d like to make it clear that I am going to concentrate mainly on *Caverne 2009*, Huang Yong Ping’s second project, which is currently being shown at galerie kamel mennour. So, *Caverne 2009* looks like a kind of *peepshow* in which what we are shown may have something to do with an indecent exhibition or, let’s say, the manifestation of something that cannot freely be shown to all. In this piece you can look through a hole made in the wall of a cave, and also in one of the gallery walls, which took a great deal of work to drill through. When we look through this wall, we see a strange, perplexing scene. The allusion to Marcel Duchamp is obvious, even if the context is of course

very different. We see eight sculpted figures seated around a spinning lantern. They have turned their backs to the light and are facing the cavern walls, and it is consequently possible to make out some of their faces in the half-light. We realise that the figures are Buddha statues and Talibans, either alternating or in groups at different levels. The Buddhas are made of stone and the Talibans are very realistic pieces in resin. The lantern, which is off slightly to the right, casts bat-shaped shadows that seem to spin in the space.

Naturally, both the title and the set-up here evoke Plato, and indeed this analogy is deliberate on the part of Huang Yong Ping, even if the relation between his and Plato's cave is a fairly tenuous one. From a spatial viewpoint the cavern is closed: there is no way out of it for anyone, whereas in Plato's allegory one of the prisoners, who is forced to watch the shadows opposite him and cannot turn round, is suddenly set free. He moves towards the sunlight and discovers that the shadows he took for reality are in fact mere images, and that ultimately the real world was behind him. Does the same apply to the figures presented to us by Huang Yong Ping? The light coming from the lantern is filled with the shadows of creatures whose name in Chinese is a symbol of happiness. The Chinese characters for bat are *bianfu*, and the root of this word also occurs in the word for happiness. Bats are also thought to absorb vital energy, which would explain their longevity. It is believed, too, that they can cure disorders of sight, and even to develop clairvoyance. That is why practitioners of the esoteric arts use them in order to make more effective use of their gift of double vision, as Huang Yong Ping explained to me.

Here, though, what might be the significance of these creatures for these figures? Buddhas and Talibans are hardly a harmonious mix, as we know. Talibans, hidden in their caves in Afghanistan, destroyed the giant Buddhas of Bamiyan in 2001, causing a loss that was irremediable artistically but spiritually negligible. The stone from which the Buddhas here are made may perhaps symbolise the static character of a religion that, according to Huang Yong Ping, is no more than a trendy superstition in China. In counterpoint the Talibans' colourful clothes manifest the vitality of Islam, a conquering religion that is hostile to icons. The

influence of the latter is growing while that of the former is waning. Both remain closed. As for the number eight – and this will be the last point in my description of the work — it evokes the number of trigrams in the *I Ching*, the famous Book of Changes, an instrument of divination and magic that belongs to the oldest culture of all. Huang Yong Ping recognises the importance that the book has had and still has for him. In fact, he consults it for each of his projects, even if the way he uses it is very unorthodox. What interests him about the *I Ching* – and here we can see why he would be an admirer of Duchamp – is the introduction of chance into artistic practice, and by the same token the relativisation of the artist's creative role. His systematic consultation of the *I Ching* is in effect a way of undermining the myth according to which art results exclusively from the creative act of a single individual.

We can see the mixing of his references here, some from the most ancient Antiquity and others from the sources of the most contemporary art. This indicates a strategy of disorientation which confronts us with our own questions about the nature of art, and these questions, as philosophical as they may be, are no less artistic questions as well. The type of questioning characteristic of Huang Yong Ping often involves the sort of images or metaphors that philosophical thought has distrusted from the first – ever since Plato and his famous diatribe against poets in Book X of the *Republic*. Philosophy condemns poetry and art in general because of its remote relation to truth. What art shows us is effectively an illusion because it copies an image that is itself the copy of an idea, the only true reality. Myth belongs to the world of narrative, whatever its degree of construction, whereas philosophy constitutes a discourse based on argument and using logical categories. Myth has real poetical resonance, it is based on rhetorical modes of construction that belong to mimetic art, narrative or drama. In contrast, philosophy speaks to each individual's reason. It can discourse upon the appropriateness, or not, of destroying images, of shattering those giant stone Buddhas. As for the religious, they are guided by faith and do not discourse: they will worship or they will destroy. And then the theologians and doctors in religion will add their commentaries. For philosophers, any pleasure one

might take in speech or writing is suspect. The headiness of words is to be avoided, just like the seduction of images. I think that in revisiting Plato's cave Huang Yong Ping is raising questions about this subject, that is to say, about a form of thought in art that escapes philosophical logocentrism. Philosophy, as inaugurated by Plato and his spokesman, Socrates – the status of the “Pre-Socratics” being a moot point: were they poets or *wise men*? – has a relation to time that is conceived in terms of eternity, since the philosopher has known for all time what he is in the process of knowing. He knows it thanks to the *logos*, which is at once speech and reason. In enunciating what is true he elevates reason to knowledge. In contrast, the artist and poet split the *logos*. A drunkenness takes hold of words and drives out reason, which should be helping it to turn away from the shadows in the cave and contemplate the only true reality: ideas.

Now, rather than distance these shadows, the poet actually increases their number, as the Spanish Maria Zambrano so eloquently puts it: “In drunkenness man sleeps. Lazily he has ceased to act in a waking state; he has stopped making an effort on behalf of his rational existence. Not only does he accept the shadows on the cavernous wall, but he goes beyond his fate and creates new shadows, and even talks about and with them. He betrays his reason by its using its vehicle, speech, to enable shadows to speak through it, and to make it the very form of his ravings”. The cave is pre-eminently the place of a confrontation between thought and art, superstition and reason. It's not a matter of choosing between two alternatives here, but rather of adopting another logic. Turned in on themselves, the Talibans and Buddhas are listening only to their own convictions, their self-sufficient faith which is no more tolerant in one case than in the other. Dogma has frozen them: they are its prisoners. Although hostile to poetry, albeit for political and moral reasons, Plato nevertheless articulates his conceptions poetically. With him, allegory is not a failed symbol of abstract personification or an abstract personification. It is rather, as Gilles Deleuze puts it, a “power of figuration”. This power is dangerous: it can turn into mysticism and exaltation when it congeals and becomes dogmatic certainty. But when

it is sustained by living speech it is at the same time a guarantee of invention and testimony of our activity. This cave says nothing to us about good, beyond being, or about truth, for what is more precious than truth is freedom of action and thought. In my view, Hannah Arendt's text on Lessing, *Men in Dark Times* – “in dark times” comes from Brecht – would make an excellent commentary on this work. Man opens up to thought because he finds that it also gives him a way of being free in the world. What men share is therefore to be sought, as the Greeks did, and, closer to our own time, as Lessing did, in what he calls friendship. That is to say, not uniquely in the private sphere, as we so often suppose when speaking of friendship, but in the public domain, where men can dialogue and debate what must be done. Here I quote Arendt: “Lessing rejoiced in the very thing that has ever – or at least since Parmenides and Plato – distressed philosophers: that the truth, as soon as it is uttered, is immediately transformed into one opinion among many, is contested, reformulated, reduced to one subject of discourse among others. Lessing's greatness does not merely consist in a theoretical insight that there cannot be one single truth within the human world, but in his gladness that it does not exist and that, therefore, the unending discourse among men will never cease so long as there are men at all”. If there were to be a “single” truth, it would be the end of humanity. I tend to think, like Nathan the Wise, that it is better to sacrifice truth to friendship, and I am not far from thinking that this is also what Huang Yong Ping believes.<sup>1</sup>

**Arnaud Laporte:** Thank you Gilles Tiberghien. There we really do have another way of looking at Huang Yong Ping's work, and it was important that *Caverne 2009* should be described and commented on here. Before we continue with a series of questions, I'd like to tell you that Louis-Albert de Broglie has just joined us. I was talking a moment ago about the catastrophe that struck *Arche 2009*, with the fire that broke out on board the boat. I would like to ask you, Louis-Albert de Broglie, how the house of Deyrolle helped with the installation of the work by Huang Yong Ping, which would give us

some additional information about its genesis.

**Louis-Albert de Broglie:** Deyrolle is a source of inspiration for a lot of people. Above all, it was the object of great emotion when the disaster happened. Deyrolle is a scientific company. Some are familiar with the cabinet of curiosities, but for many others, particularly teachers and scientists, Deyrolle is a company that, ever since 1930, has been about offering widely accessible explanations of the earth. We have always made sure that observation is at the heart of Deyrolle’s teaching methods. Everyone is familiar with the famous Deyrolle plates, which demonstrate that a picture is worth a thousand words. What Deyrolle offers is this kind of precise, scientific vision accessible to all and in all languages – translation of the plates into many different languages began in 1960. Deyrolle is thus a world of observation and of the democratisation of knowledge, but also – when you enter the cabinet of curiosities – an absolutely fantastic world of dreams that inspired the Surrealists, among others. When a fire broke out at Deyrolle on 31 January 2008 I received a phone call at 6 in the morning. I dashed over in the freezing rain and I saw about sixty firemen, a hundred gendarmes and what was still a terrifying fire. My first concern was to make sure that there was no one inside, which fortunately there wasn’t. So yes, I do think that a kind of parallel can be drawn with the work by Yong Ping, especially if we consider the rain, the fact that there were only animals there, and this apocalyptic vision.

A lot of artists came to see the disaster: Anselm Kiefer, Nan Goldin, Huang Yong Ping, Sophie Calle, Miguel Barceló and many more. They all had their own vision, their own personal ideas about that terrifying yet also very beautiful moment, a moment that reveals the process of a society collapsing, a society showing us that in no time everything can simply disappear. We also invited an ecologist, Yves Paccalet, who we know is an extremely harsh critic of our modern aberrations. One of his books has the title *Humanity Will Disappear: Good Riddance*. So, Yves Paccalet was invited to come and speak to an audience of ecologically and environmentally committed people on 4 February. He called to say that we should cancel. I refused, because I wanted him to explain his vision of this apocalypse. He came, he walked around the place, by candlelight,

and he told us that what we were seeing was the result of a society that is on the road to ruin, that the theory of the flood, the theory of judgement, was finally becoming manifest. One day we were on a drunken ship. Deyrolle was carrying that extraordinary biodiversity of animals and plants; the next day we were plunged into the unknown and into despair. What’s more, only a few of us understood where hope lay.

**Arnaud Laporte:** Thank you, Louis-Albert de Broglie. Perhaps Huang Yong Ping could now say exactly how this disaster was linked to the creation of *Arche 2009*?

**Huang Yong Ping:** The fire revived my interest in this place, which I found very interesting, if only from an architectural viewpoint. Later, of course, it was the burned animals in the charred interior that interested me. People often ask me if I did this out of an interest in catastrophes. In fact, it’s not the catastrophe as such that interested me, but more what it revealed, that is to say, its unforeseen character, its unthought aspect. For a start, I remember drawing an ark in the visitors’ book, to signify that these animals that had escaped the flood were *in the end* touched by fire.

**Arnaud Laporte:** Thank you for that initial answer. We’ll come back to this notion of the disaster a little bit later when Richard Leydier makes his intervention. Now I’d like to hand over to Jean de Loisy again for his thoughts on this double exhibition by Huang Yong Ping. There is, in effect, a contrast between the cave, which is a place with no exit, and the ark, which is a means of escape. Can you say a few words, Jean de Loisy, about the way in which this dialectic affected Huang Yong Ping’s thought when he was elaborating these projects?

**Jean de Loisy:** It’s important to know that Huang Yong Ping is in the habit of physically grinding up books. You need only look at his first works, in 1987,

in China, or in Paris in 1989, where they were presented in the exhibition “Magiciens de la Terre”, or in Pittsburgh in 1993, to realise that books are a recurring feature of this artist’s work. In 1987, for example, Huang Yong Ping put a history of Chinese art and a history of modern western painting together in a washing machine for two minutes and then put them back in the bookshelf from which he had taken them. The books were not destroyed, but changed. One could still see that they were books, but each page had become a kind of contaminating and contaminated material, since it was conducive to the growth of moss and fungi. And yet these books had not lost their fundamental character as objects of meditation.

As I see it, the same kind of “chewing” process is involved in Huang Yong Ping’s work on Plato and Genesis. I think that Huang Yong Ping saw death at work at Deyrolle; he had the impression that he was seeing the animals die a second death. In this sense, it is obvious that the fire at Deyrolle was an apocalypse in the deep sense of the word: a revelation. The story of the Flood is the story of a cosmic tragedy in which the ark and Noah make it possible to form a new covenant. This covenant is indeed described in the Bible as an ecological alliance because the rhythm of the seasons and the rhythm of day and night are promised by God as a sign of the covenant. But perhaps we haven’t described the work in sufficient detail. It’s important to emphasise that the boat is a boat made of paper, a material that connects us with the world of fables, narrative and the book, and that it is therefore a very fragile shelter for all these specimens who have embarked on the adventurous sailor’s life – here I’d recall that according to Plato there are only three kinds of men: the living, the dead, and sailors. In this community of burned animals from Deyrolle we find animals that are still in good condition – bears, giraffes, elephants – and all kinds of insects. Huang Yong Ping’s ark is immense: for those who haven’t seen it, it is more than sixteen metres long and has three decks. It was built more or less like the one described in the Bible. At the front, a wide opening left in the hull could be either a breach or an opening door, like the ones on landing craft, or a tongue evoking the idea of speech and language.

Here, the great mystery in this question of the apocalypse, or in any case, of the Flood, is linked to punishment. Was there punishment? Are the dying or wounded animals, the burn marks, a sign of divine punishment? Is it a matter of destroying men and animals, or is it their inability to live together that is being decried here? Herein lies the work’s philosophical project. This is where we realise that if the work is called *Arche 2009*, it is indeed because it is not an old story, but a contemporary story that creates a movement back and forth between the contemporary and the ancient, between contemporary thought and ancient thought. You have here this permanent mutation evoked by Gilles Tiberghien with regard to the *I Ching*. The *I Ching* is at the heart of Huang Yong Ping’s thinking and is part of his creative process. He uses it to disorient the general process of logical consecution in his work when this is being constituted. To come back to *Arche 2009*, one could also say that it recalls a number of earlier works by Huang Yong Ping such as *Theatre of the World* (1993). This consisted of a kind of glass panopticon, like a tortoise-shaped display case, in which he had let loose grasshoppers, cockroaches, tarantulas, millipedes, lizards, skinks and scorpions. The fighting between these species showed, unfortunately, the impossibility of living together.

As for *Caverne 2009* at galerie kamel mennour, it puts forward a situation that may remind art lovers of certain pieces by Michael Heizer, that is to say, their confrontation between a cosmic time-scale, that of geology, and a human time scale, that of the individual. We are faced with a huge rock, and we remember that rocks were worshipped in Celtic lands but also in India and Africa. I remember that extraordinary story of a rock that fell from a truck in India. It was going to be carved by artists into a Shiva for a temple. When it fell it was hundreds of kilometres from its destination, yet it was worshipped as it was because it was *already* Shiva, well before it was sculpted. This relation that we have to stone as a foundation of many cults is important. When we move around this cave we come upon a hole, a hole that is not really very Duchampian because it does not give us a monocular vision, the kind of frozen situation presented by Marcel Duchamp’s *Given* in Philadelphia. Here, the hole

is an attempt to get away, that is to say, an image of that desire for access to knowledge mentioned by Plato, which is ultimately what saves the human soul. One of the prisoners sitting in the cave must have tried to dig into the rock, to make an opening in the wall, and thanks to that we are able to see inside. What we see are these eight figures very close to Plato’s description, monks, as Gilles Tiberghien has explained, probably prisoners of their faith or, on the contrary, liberated by their faith – people will see what they want to see. All are prevented from seeing. The monks’ eyes are half-shut and they look as if they are absorbed in their inner visions, out of the world, be it real or unreal. And the others have clothing in front of their eyes. All have their backs to the spinning bat shadows. None can see the source of the fire that symbolises the world of ideas.

I am struck here by the allusion to *Bat Project*, a very political work by this artist. It refers to an American spy plane that made a forced landing in China. Its mission was either to increase or ward off the risks of conflict. At the back of this plane, on its tail, there was the bat sign – hence the title. The recurrence of the bat also would therefore seem to imply a threat, as well, the threat of political conflict. All of which may suggest a strange, unpremeditated connection with a print by Francisco Goya, a work that was also designed to act on men’s consciousness, entitled *The Sleep of Reason Brings forth Monsters*, made in 1799 – that is, not long after the bloody episodes of the French Revolution known as the Terror. These correlations, I think tell us exactly what Huang Yong Ping’s objective is, namely, to react with awareness to circumstances.

**Arnaud Laporte:** Perhaps we could come back to the question of the voyeur, the viewer, the beholder. Gilles Tiberghien and yourself both mentioned Marcel Duchamp’s work *Given*, but your assessments diverge.

**Jean de Loisy:** It’s more of a nuance than a divergence.

**Arnaud Laporte:** Yes, and I’m here to expand on nuances. Regarding the installation *Caverne 2009* we can see that the stone has fallen outside the cave, so the action was clearly made from inside, towards the exterior. We may therefore wonder if there was an escape attempt by the people in the cave, or a desire to get another view, to gain access to other scenery. And that raises the question of the beholder’s position. I would like to ask Gilles Tiberghien about this position of ours, as viewers, whether in the white cube of galerie kamel mennour or in the very full chapelle des Petits-Augustins.

**Gilles A. Tiberghien:** First of all, on the question of the hole, I think that as regards Marcel Duchamp it is no more than an allusion. It’s not at all imitating Duchamp’s piece, even if this is very important to Ping and the homage to Duchamp is, I believe, very real. But the important thing here is that the visitor is effectively a voyeur: he observes a situation that he shouldn’t be seeing and that is presented to him by a device that involves *intrusion*. Perhaps it’s about mental projection on our part, or perhaps we are being invited to look at another, indeterminate interiority that is being opened up to us. Perhaps this is the projection of a mind, possibly of the mind of Buddha, to whom Huang Yong Ping alluded in one of our conversations. Bodhidharma also comes to mind, the famous monk who founded Shaolin monastery, and who is said to have spent ten years meditating in a cave and, according to the legend, was able to make a hole in its side simply by concentrating his thoughts. Obviously, it’s very hard to make a clear-cut choice from the work’s complex, polysemous reality. That, indeed, was the idea of my intervention a moment ago: to attempt to understand what art gives us to think about, that is to say, realities that we cannot grasp conceptually – if we could, we could just as well produce texts instead of works, which would therefore become useless. Here – and this, I think is the quality of all art – we are pushed back to the confines, we experience certain limits, we observe things that destabilise us because we don’t always know how to think about them or how to formulate what we feel about them. And I think that this is one of the virtues of Huang

Yong Ping’s work, that it leads us into a process of permanent thought, into a kind of referential vertigo.

**Arnaud Laporte:** It does indeed look as if we won’t be getting to the end of the many meanings and hermeneutical possibilities characteristic of Huang Yong Ping’s work today. Here I turn to Jérôme Alexandre, to go back to one of the questions raised by his intervention, that is, who is Noah, and where is Noah in this *Arche 2009*?

**Jérôme Alexandre:** I hinted at an answer to my own question by suggesting that Noah might be with the birds. More seriously, it seems to me here that man is an animal and that the animals represent Noah and his family. In fact, there is no need to represent them particularly. As things start again – and here we are all convinced of the validity of the theories of evolution – we can now suppose that man’s new beginning after a disaster must involve animality.

**Jean de Loisy:** I think your answer is spot on. One must realise that in the Chinese context – and particularly in ancient China, where there was shamanic or neo-shamanic thought – the distinction between men and animals was not as resonant as it is for us. Then there is a kind of trope evoking what may have happened in Neo-Platonism. You know that the effigies in this incredible chapel provided the foundation of the Musée des Monuments Français where the casts were later stored. At one end of this chapel there is also a copy of Michelangelo’s fresco, which represents a fundamental theme: the Last Judgement. It is important to note that the frescoes in the Sistine Chapel raise a question that is exactly symmetrical to the one you pose. In the latter, the function of which was to show the connection between the Old and New testaments, only one figure was missing: Christ. Why? Because, just like Huang Yong Ping, if I may say this, Michelangelo was strongly influenced by Plato. In 1462 a Neo-Platonic academy was created in Florence with Politianus, Marsilius Ficinus and Pico della Mirandola, and there is of course that Platonic idea according to which the idea would be a shadow if it was

represented by the artist. And I think that the absence of Noah, too, may be fortuitously linked to this curious coincidence.

**Arnaud Laporte:** What does Huang Yong Ping have to say about the absence of Noah?

**Huang Yong Ping:** In 1987, which was before I left China, a Chinese artist sent out a form to all the artists with two questions: What is your favourite animal? and What is your favourite character? My answer to the first was “man” and to the second, “animal”. This story aside, I think that man has too much importance in this world, and that there was consequently no need to have him in this ark. Besides, the context of the exhibition, the chapel, is already loaded with human representations, to which are added its visitors.

**Arnaud Laporte:** Might this also mean that in 2009 there are no just men?

**Jean de Loisy:** What is true is that just and unjust and good and evil are not opposing qualities but, according to Ping’s thought, and that of Heraclitus, or indeed Lao Tzu, the motors of history. And here I would like to come back to what Gilles Tiberghien said and this famous hole in *Caverne 2009*. The point being that the Duchampian comparison has an important meaning. Marcel Duchamp was very much aware that he was putting in place what he himself called “apparitions of appearances”. Here, Duchamp’s thinking seems to have been overcome by a very Platonic notion. The point is to capture the sensation of the evanescence and unreality of what is represented: *Given: 1 The Waterfall 2 The Illuminating Gas* are part of this “‘apparition of appearances’”: an origin of the world, like Noah’s Ark, and in the way as the one painted by Courbet.

**Arnaud Laporte:** A moment ago, Jérôme Alexandre, you were explaining that what was at stake in the story of the flood was God’s goodness and not his wickedness, and that the episode marks a fresh beginning. You mentioned

the figure of Noah in relation to those of Adam, Abraham, Moses and, also, Jesus. Even so, it would seem that HuangYong Ping undercuts the optimism you evince in this reading of the flood, and that he proposes another, much more pessimistic reading.

**Jérôme Alexandre:** I am listening with great interest to what is being said. I think it’s quite logical and natural for a 21<sup>st</sup> century artist taking up the subject to signify something to do with disaster. At the same time, if I look at this work very simply, like a naïve, open-minded viewer, then I see it as something very peaceful. The animals are beautiful, and there’s nothing disturbing about them. Their relative positions may not be comfortable but are at least positive. Certainly, the memory of the tragic fire is clearly marked, but not even that disrupts the happy atmosphere of this ark whose white hull in fact has proportions that are very human. All this helps to make the work – at least in terms of the visual experience – something that is not disturbing. I also note that the great artists who tried their hand at the Flood theme did not go in for images fraught with a sense of catastrophe or tragic expressionism. An allusion was made a moment ago to Michelangelo and the Sistine Chapel. In his representation of the flood on the chapel ceiling what we see is more like a garden, a big, placid lake. We are no doubt towards the end of the episode here. The ark is a kind of giant, floating and closed tabernacle – which would explain why we can’t see Noah – with openings at the top, in the Florentine style, where the birds can be seen. It is, I would say, a very pretty ensemble. Here too the episode is surrounded by lots of humans represented in other scenes. There is no wallowing in disaster then, and it’s the same in Paolo Uccello and in many others.

**Gilles A. Tiberghien:** Exactly, I was thinking of Paolo Uccello. His representation of the Flood, painted in the 1450s, or at least what is left of it, in the cloister of the convent of Santa Maria Novella in Florence, is rather disturbing. The ark, which appears to both the right and left, has in fact pivoted

on itself, enabling us to “see” the forty days that have passed between the beginning and the end of the Flood. The disquiet is caused by the terrible scenes in which men fight to get into the ark, and the race of giants, mentioned in the Bible, is about to be eliminated. They are creatures with Mohicans on their heads, and it would seem that there is a real dramatisation in this flood which, once again, is not the artist’s interpretation.

**Jérôme Alexandre:** One cannot totally exclude the question of the tragic, which is also there in the text. Once again, it’s a matter of nuances in the way one assesses it.

**Jean de Loisy:** This question of the absence of Noah really is fascinating, because it’s a bit like that missing object in the Giacometti sculpture, “the mystery object”. Obviously, if someone is holding an absent object in their hands, then that absence will become particularly important. I think it’s clear to everyone that we are the passengers of this ark. The ark is a paper ark and it’s fragile. If there is no God, then it will have trouble floating. Being on board is therefore a hazardous position. All we can do is hope. Profoundly drawn to destruction, Mallarmé wrote in a famous letter that “destruction was my Beatrice”. We find this same idea of creative destruction in Huang Yong Ping, notably in 1986, when all the works shown in the exhibition by his Xiamen Dada group were subsequently burned. The idea being that once the works had been experienced there was no need to conserve them. HuangYong Ping stated at the time that “a new life calls for a new art. A new life does not need art”. This strange paradox comes close to Robert Filliou’s famous statement that “art is what makes life more interesting than art”.

**Arnaud Laporte:** One thing is clear: the polysemy of Huang Yong Ping’s work nourishes us all in very different ways. *Arche 2009* could thus be either the last chance ark or the ark of a new chance, or that of a chance given in 2009. We have mentioned the fact that Noah did not let certain creatures on board,

notably the giants. If we echo what HuangYong Ping has said, then here it is man himself who is simply evacuated. The use of paper, and the manifest trace of the fire, shows us how fragile this ark is, which may conjure up the imaginary associations of all fires in libraries. Burned and roughly treated books would, as we have seen, thus become new creative material. There are as many possible ways of seeing this work as there are persons seeing it. Before handing over to Jérôme Alexandre for him to read the text by Tertullian, I would like to ask HuangYong Ping what intentions and expectations he has when he creates a work.

**Huang Yong Ping:** I don’t have any expectations. The work exists in its own right in the space where it is exhibited. I am happy if it interests the public, but I can also understand perfectly well that it might not interest them at all. To sum, up I really have no expectations. What seems more important, though, is the variety of emotions felt by the public.

**Jean de Loisy:** Is it an alert? Is this work an attempt to alert the community? Is it directed at the community?

**Huang Yong Ping:** Although I deal with serious, solemn subjects in my work, I still don’t want to have to explain everything.

**Arnaud Laporte:** And we have all day to try to wring a few answers out of you. I now hand over to Jérôme Alexandre so that he can read an excerpt from the *Treatise on Baptism* by Tertullian.

**Jérôme Alexandre:** Tertullian lived in Carthage in the late 2<sup>nd</sup> century and at the beginning of the 3<sup>rd</sup> century, which tells you how old this passage I am going to read is. It shows how, in the light of the texts in Genesis that deal with the question of origins, that is, the first eleven chapters before the story of Abraham, Christians could have seen water in a very positive light:

“Then, over our cleansed and blessed bodies willingly descends from the Father that Holiest Spirit. Over the waters of baptism, recognising as it were His primeval seat, He reposes: (He who) glided down on the Lord ‘in the shape of a dove,’ in order that the nature of the Holy Spirit might be declared by means of the creature (the emblem) of simplicity and innocence<sup>2</sup>, because even in her bodily structure the dove is without literal gall. And accordingly he says, ‘Be ye simple as doves.’ Even this is not without the supporting evidence of a preceding figure. For just as, after the waters of the deluge, by which the old iniquity was purged, after the baptism, so to say, of the world, a dove was the herald which announced to the earth the assuagement of celestial wrath, when she had been sent her way out of the ark, and had returned with the olive-branch, a sign which even among the nations is the fore-token of peace<sup>3</sup>; so by the self-same law of heavenly effect, to earth, that is, to our flesh as it emerges from the font, after its old sins flies the dove of the Holy Spirit, bringing us the peace of God, sent out from the heavens where is the Church, the typified ark. But the world returned unto sin; in which point baptism would ill be compared to the deluge. And so it is destined to fire; just as the man too is, who after baptism renews his sins<sup>4</sup>: so that this also ought to be accepted as a sign for our admonition”.

The water of the Flood washes more than it kills. It generates life. That is Tertullian’s interpretation, which I believe is in keeping with the meaning of the biblical story.

**Arnaud Laporte:** Thank you Jérôme Alexandre. I am now going to hand over to our august assembly.

**Public:** A lot has been said this morning about the artist’s intentions, but not about the making of the work as such. If we look at how the work was made, in relation to the model, we will see that the latter is in fact very different from the final work, which for example was made using the specimens that were available, and not really chosen by the artist. I would therefore like to

understand the mechanisms that came into play, from the conception of the model to the actual making of the work.

**Jean de Loisy:** I was with you a moment ago and you were showing me the details that struck you. You emphasised, for example, the relation between the position of the zebra, the stripes on its coat, and the stripes of the beams holding the different levels. You were pointing out the associations and the play of formal correspondences, which make it clear that HuangYong Ping is not just an intellectual who appropriates our myths, but also an extraordinary visual artist.

Although he is wary of questions of manual skill – I sometimes get the impression that he finds the use of the hand overrated – the fact remains that the drawing exhibited at galerie kamel mennour shows us his virtuosity. If that is what he sometimes hints at in conversations, that is because he prefers to put the emphasis more on community. His works are in effect made, yes, in accordance with his ideas and with his finesse, but by a group of people, because of their great scale. Here one could mention *Tower Snake*, the piece produced in 2009 at Barbara Gladstone Gallery in NewYork, which is a huge snake eight metres high. The scale of this kind of project indicates that it was made by a group, and that it therefore concerns us collectively. The idea of community also appears in several works of his that feature geographical maps and globes. And it seems to me that there is perhaps a link to be studied there between his virtuosity, his mistrust of virtuosity and the community.

**Public:** If I can say this, I have the impression that the object and space are of equal importance in HuangYong Ping’s work, since he produces mainly installations.

**Huang Yong Ping:** Space is indeed a very important factor in my work. The particularity of the chapelle des Petits-Augustins where *Arche 2009* is being shown lies in the fact that it is, from the outset, both big and extremely full. How is the work to be reconciled with this already occupied space? In contrast,

the white cube of galerie kamel mennour is smaller, and my idea was to fill it up as much as possible, to produce something that would plug the whole place. So there you have it as regards the initial spatial constraints. Then there’s the history of these two spaces. The chapel’s historical context is very rich. You have both copies of Renaissance artworks and reliquaries and effigies. The context in the gallery, in contrast, is very poor, because it is a white cube *par excellence*. The question is how you produce something in a gallery that takes this question of space into account. How do you produce something unexpected?

**Arnaud Laporte:** Here, if I may, I will hand over to Jean-Hubert Martin, who will in fact be with us this afternoon.

**Jean-Hubert Martin:** Regarding this question of the Flood, which you, Jérôme Alexandre have described very well, telling us about all the animals, creeping things and birds of the heavens, would it be possible to give us a translation of what the authors meant by “animals” and “creeping things”? I am also curious about the great absentees on this ark: fish. You have spoken to us about the importance of water, via Tertullian’s text. In the old days, animals were often classified according to the element they inhabited. Are not fish in the water seen as living creatures in the same way as mammals on earth? I have noticed that in HuangYong Ping’s work insects are very much included in the ark, but what about fish?

**Jérôme Alexandre:** It’s not necessarily easy to answer that question, which is much more complex than it sounds. For one thing, fish would have had nothing to fear from this mass of water. Perhaps, too, it shows that the text was not as realistic as one might like to think, or imagine when reading. How did the fish survive if, as the texts tell us, everything was swept away apart from these pairs saved by the ark. Quite simply, one should not go looking for detailed answers in this global theological text, but instead try to understand its rather broad scope.

**Huang Yong Ping:** I’d like to point out that there are amphibian animals in this ark, especially turtles and crocodiles. Moreover, insofar as the flood was not likely to much perturb the fish, there was not much point in putting an aquarium on the ark, and if they had just placed the fish on the deck, they would have died.

**Jérôme Alexandre:** The author does however point out at the end of the text that Noah was the first farmer. Indeed, he would later plant the first vine and succumb to the joys of wine. A great deal of emphasis is expended on making terrestrial nature exist, but not for marine nature. Something is effectively put in place in terms of the domestication of nature, of the land, and of agriculture. There is an inscription of the people in a land – the Promised Land – which is done through Noah’s three sons and their descendents.

**Jean de Loisy:** For me, it is clear that the fish are very important, whether in the Bible or in the Gospel. They are constantly flooding, flitting through the text, so to speak. It might be interesting if HuangYong Ping expanded on the symbolic role of the animals here.

We may note that on the mast of the bowsprit there is an owl, an animal with a certain philosophical resonance. The owl lives in darkness. There is also the dove, which has already been discussed by Jérôme Alexandre. As for the first animal released by Noah, it was a raven, and I believe that this bird is not always a good omen in China. I would be interested to know if the artist worked with any precise ideas in mind regarding this animal symbolism.

**Huang Yong Ping:** I think that chance and symbolism are linked. Indeed, if there are doves and ravens on the ark, it is also because they were available when the work was made. It’s not necessarily a matter of deliberate choice. It’s the same for the opening of the ark at the front; that was almost a matter of chance. When the piece was being assembled, one of the workmen opened it up like that. I decided not to touch it. So, the idea is not really mine, and yet

I’m very pleased with the result.

You mentioned the owl, but did you also notice the snake beside it? In terms of symbolism, it’s fairly common. The snake is effectively considered a harmful animal, the first, in my view, to have doubted God – Nietzsche being the last one. It provides the connection here with the Michelangelo painting.

**Jérôme Alexandre:** I would remind you that in the Bible animals are very often portrayed as idolatrous powers. If man ceases to exercise dominion over the animals, then it means that in a way he is submitting to the animals. And that is not without importance. Animals can be as disruptive to man as they can be beneficial.

**Gilles A. Tiberghien:** There is one animal we haven’t talked about yet: this is the elephant which is presented at galerie kamel mennour. This elephant, which is made in resin, is yellowish–white. Its shadow on the ground is like a pyjama made of buffalo skin. It is a hard shadow, and it would be easy to trip over it. I would like to ask HuangYong Ping what this elephant means for him.

**Huang Yong Ping:** To make *Arche 2009* I had to order elephants from China. They were made by stitching buffalo skins over a resin armature. At first, the workers who produced them had no idea how to go about it. They had no idea how to make, how to simulate an elephant’s skin. So they started by making an elephant with a completely smooth skin. When I went to the workshop the skin was on the floor. When we talked about it, I mentioned the idea of making a white elephant, an elephant that doesn’t exist, and they liked that a lot. You should know that in the Buddhist religion the white elephant is powerfully symbolic, especially in Thailand and Indonesia, albeit a little bit less in China. But then I don’t necessarily want my work to be directly linked to China. I am rather more tempted to escape that kind of determination. So, on the basis of this white elephant idea, which is rather alien to me, I imagined an elephant that would seem to have had its skin stripped off and take the form of

its shadow – have become its shadow. In *Ombre blanche* we have an elephant in the process of transformation, in the process of sloughing off its skin.

**Jean de Loisy:** I think that it’s very important for Huang Yong Ping to let the work take on the interpretations. That said, if we pay attention to what he has just said, we come close to the meaning of his method. Here, the elephant, which is *the* animal of wisdom and memory, is casting off its appearance. I think that in this case the connection with the allegory of the Cave is very direct. It suggests that this casting off of appearances has a meaning. We should also note the way in which Huang Yong Ping relates the genesis of this work, or that of the *Ark* in China – the “Leave it, it’s fine like that”, which, if I can say this, is the way God could have said it: “He saw that it was good and on the seventh day he rested”. There is effectively a kind of creative opportunism in what this artist does. Suddenly an unpredictable situation occurs, of the kind the *I Ching* proposes, with the result that a meaning, a connotation, a coalescence will occur, will exist. I think that the work’s readiness to take on circumstances and interpretations is one of its qualities.

**Public:** Here I’d like to react to the statement by Huang Yong Ping and add a few words about the white elephant. In Southeast Asia, especially in Cambodia, one of the reincarnations of Buddha, when he is a Bodhisattva, possesses a white elephant, which symbolises wealth and prosperity. The neighbouring kingdom, which at the time is suffering from great disasters, turns to him and asks for his animal. Buddha accepts, which leads to a series of disasters in his own country. All this tells us that in Asian culture the white elephant is a symbol of harmony and happiness. What I find extraordinary about Huang Yong Ping’s work is this capacity for metamorphosis and transformation accompanied by a trans-cultural dimension, this capacity to reprise the myths of Western civilisation and relate them to myths from other cultures – here I refer to Kierkegaard’s book *Repetition*. As for the mention of the date, 2009, there is indeed nothing gratuitous about that. It is there to make us think about our own times, times of political, historical and

ecological negotiation.

**Arnaud Laporte:** On this question of repetition, I also think of repentance, which Jérôme Alexandre mentioned in relation to the Flood – God’s repentance, bringing to mind the painter’s *pentimento*.

**Louis-Albert de Broglie:** Seeing it from Deyrolle’s point of view, this work by Huang Yong Ping is clearly a very powerful one. You spoke of Genesis as the first ecological text, and yes, the point about this story of Noah’s Ark and the Flood, I think, is that afterwards the possibility of making humanity disappear will never arise again. God guarantees that this will be the last time, providing that men stop feeding on blood. This symbolism tells us that we must all be attentive to ecology and respect the environment, the ecological balance.

Huang Yong Ping’s work is a contemporary ark, an ark for 2009. What does this Noah’s Ark mean, today? First of all, it seems to me that the reason why Noah does not appear in this ark is that he failed his undertaking – for today we are seeing a real ecological collapse – and that as a result God has chosen to resile from His own. Water, too, is absent from this work. Nevertheless, we know that the air is increasingly heavy with water and that water is what causes typhoons. For me, the water is symbolised by the charring of the mast, caused by an electrical arc formed in the air. The presence of the seagull, which is a land animal, also strikes me as a sign announcing that humanity will be saved by terrestrial species.

In conclusion, I would say that this work goes beyond purely artistic debate, that it is part of the great debate of this century, of the great challenge facing humanity, that of ecological equilibrium.

—

<sup>1</sup> This presentation of Gilles Tiberghien is a part of the essay called “The community of the cave” published in *Huang Yong Ping, Myths* catalogue, edited by kamel mennour in 2009.

<sup>2</sup> On the dove, a symbol of simplicity and innocence (in the etymological sense of the word: absence of malice and wickedness) and a symbol of peace. Cf. *adv Val.* 2 and 3 (III, 178–179).

The physiological particularity revealed by Tertullian must have been a popular belief among the Ancients, although it is not found in its exact form in Pliny, who is usually taken as the reference here (N. H., XI,74). This idea is found in the Church Fathers and in Christian epitaphs, cf. H. Pétré, *l’exemplum chez Tertullien, symbole spécifique du Saint-Esprit*. Cf. F. J. Dölger, *Das Fisch-Symbol...*, Münster, 1928, pp.55-56; A. C.II (1930) pp. 45–47. Tertullian however, even outside the context of baptism, knows this interpretation. Cf. for example de Carn. Chr. 3 (II, 195, 50-90). On the dove and baptism, cf. F. Sühling, *Die Taube als religioeses Symbol im christlichen Altertum*, Freiburg, 1930, pp. 234 ss.

<sup>3</sup> Cf. Virgil, *Aeneid*, VII, 154; XI, 332. With the Fathers, whenever a dove is seen carrying an olive branch, it can be seen as a symbol of peace. In the present context, peace does not mean only the forgiving of sins, but also the infusion of divine grace. Cf. St. Teeuwen, pp. cit. pp. 51-54; *D. A. C. L.* III, 2, col. 2203-2213.

<sup>4</sup> Tertullian here is echoing the apocalyptic theme of the “second death,” the punishment of man the sinner. “The Apocalypse,” he says, “condemns the shameless and the fornicators to the lake of fire [...] all those who committed these crimes when already Christians”, *Public.* XIX, 7-8 (I, 262, 24-263,10). Cf. *Apol.* XLVIII,13(I,116,73–76): “the ungodly will undergo the punishment of fire that is also eternal”. Cf. J. C. Plumpe, *Mors Secunda Mélanges de Ghellinck*, t. I, Grembloux, 1951, pp. 387-403; E. de Backer, *Sacramentum*, pp. 348-403; E de Backer, *Sacramentum*, pp.148-155.

Round table moderated by **Arnaud Laporte**, producer at France Culture.

Part Two with:

**Marie-Laure Bernadac**

**Fei Dawei**

**Huang Yong Ping**

**Richard Leydier**

and **Jean-Hubert Martin**

as well as **Jean de Loisy**

**Guan Yi**

and **Kamel Mennour**

Sunday 25 October 2009,  
Amphithéâtre d’honneur,  
École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

On the occasion of the exhibitions:

“Arche 2009”,

at the chapelle des Petits-Augustins of the École nationale supérieure

des beaux-arts de Paris (23 October-1 December 2009),

and “Caverne 2009”,

at galerie kamel mennour (23 October-19 December 2009).

**Arnaud Laporte:** Thank you for being with us for the second half of the day.

This morning Jean de Loisy gave us an insight into the way Huang Yong Ping works and conceives his pieces. With Jérôme Alexandre and Gilles Tiberghien we discussed the theological, philosophical and aesthetic issues that inform his work. This afternoon we will have the chance to go into other questions and issues relating to *Arche 2009* and *Caverne 2009*. I’d like to welcome Marie-Laure Bernadac, Richard Leydier, Jean-Hubert Martin and Fei Dawei, who I’d like to get the ball rolling in order to situate this discussion in terms of its biographical, historical and also political and aesthetic dimensions. Like Huang Yong Ping, Fei Dawei has lived and worked in Paris since 1989. The date is no coincidence: last spring we celebrated the anniversary of the event that, for many, is a painful memory, the repression by the Chinese authorities of the deep movement of revolt by Chinese students, among others. Fei Dawei is an art critic and curator. He witnessed and was also a major protagonist in the emergence of a new generation of Chinese artists, artists that he has helped to promote and make known on the international scene both by organising exhibitions and as director, from 2002 to 2008, of the Ullens Foundation, for which he built up what is the biggest collection of Chinese contemporary art yet assembled.

Before coming back to the present, to 2009, the year that is of concern to us today, I would like to ask Fei Dawei if he would kindly give us a picture of the visual arts in those years before what could well have been a hiatus, 1989. I would like him to say how Huang Yong Ping’s career took shape and how his work is viewed in the People’s Republic of China today. Over to you.

**Fei Dawei:** Huang Yong Ping was one of the leading artists in the best avant-garde movement, which emerged in 1985 and was called New Wave. A lot of Chinese artists and groups with a variety of artistic practices were active in this group, working to end the domination of Socialist Realism, to get beyond the realist tendency in painting in order to bring Chinese contemporary art

up to date. But Huang Yong Ping was one of the most radical participants in that movement. Starting in the mid-1980s, influenced on the one hand by contemporary Western philosophy – Wittgenstein, Foucault etc. – and on the other by Chinese Taoism, he developed a set of ideas around certain fundamental questions.

As a founder of the Xiamen Dada group, in 1986 he organised an exhibition at the end of which all the works were burned. The idea was to show that in creative work the process is more important than the result, than the work itself, and to destroy the result in order to draw attention to the creative process.

To make *Four Paintings Created According to Random Instructions*, a piece from 1985, Huang Yong Ping invented a method for producing a painting without actively intervening. He simply span a die on a roulette wheel and let the result decide how the painting would be managed. This method allowed him to sever the connection between the author and the work, because it was the method that determined the work. I should add that the results he obtained were very different from what was being done at this time in the Chinese expressionist movement. Huang Yong Ping moved on from this first experiment and devised a much bigger and more complex roulette wheel that would randomly choose the objects and materials to be used for making his big installations.

He also developed this roulette system to fit in a travel case, so that he could take this tool for producing artworks with him on his journeys. There were several levels to the procedure. The first raised the question of doing: should I or should I not make the work? The second was about the time and the place: where and when should the work be made? The third, about the materials: what should the work be made with? And the fourth dealt with the reference: what Western artistic reference am I going to copy?

I think that Huang Yong Ping’s work is based essentially on Taoist ideas. For him, it’s all about trying to find something that is not logical, that is different from the ideas informing Western culture, which puts man at the centre of the universe. In this way Huang Yong Ping was trying to get beyond the notion of humanism, to see the world in a much more neutral way. In *Arche 2009* the fire comes from

within, and yet the ark is supposed to be there to save the animals, to enable them to flee from the disaster. Here another piece made by Huang Yong Ping at Sainte-Victoire in 1990 comes to mind. He created a big Taoist talisman to protect the mountain, the point being to say that when we try to run away from a disaster we may engender another one. And it is true that if there hadn’t been an ark, history would have been different.

I shall conclude this intervention by telling a story, which may be understood as a critique or as a kind of acknowledgement, a story that is told in the Chinese art world about the three artists who have been very successful in the West. Of the first, who is none other than Huang Yong Ping, it is said that if he hadn’t left China then today he would be ten times more powerful. Of the second, whose name I shall not divulge, that he is now a complete unknown in China; and of the third, that he would have been made director of the School of Fine Arts, the position that he currently holds, five years earlier. Many Chinese people fail to appreciate how hard it can be for a Chinese artist to work in the West. A lot of them think it’s easier to prove one’s worth there. Nothing could be further from the truth. I deeply believe that problems are a lot more complex here.

**Arnaud Laporte:** Was Huang Yong Ping the only artist in the 1980s who was engaged in this artistic research at the intersection of Taoism and Western philosophy?

**Fei Dawei:** In those days there was a kind of feverish hunger for philosophy and culture in China, and so reading contemporary Western philosophy was very fashionable. Wittgenstein was very well known and Foucault was translated in the 1980s. But while a lot of artists were influenced, I think that Huang Yong Ping was the only one to really understand the texts and have a critical perception of what he read.

**Arnaud Laporte:** I have another question, and another point to clear up, if you don’t mind. This morning we talked about the question of chance in the

creative process, which is what we find in *Arche 2009*. Huang Yong Ping was telling us that the choice of animals was determined by the species that were available when he was preparing his project. He told us that he made do with what he could find and take. In the same way, we were talking about the rather accidental opening of the hull of the boat when it was assembled, which he then decided to keep. Regarding this element of chance and this collective dimension, I would be curious to know if this way of looking at things, of putting oneself in the hands of chance, “of the gods”, is something specific to Huang Yong Ping or if it’s part of a more general way of thinking.

**Fei Dawei:** I think that the notion of chance is very important in Huang Yong Ping’s work, and has been from the start. As you say, he tries to find a Taoist position, not to create the work in the way that “God creates man and man creates the work”, but to coexist with nature, to leave a space free so that man, the process and time can create something together, and at random. You could see that with the roulette wheel used in Huang Yong Ping’s very first works, and the notion of chance remains very prominent in his practice today.

**Arnaud Laporte:** We’ll come back to these questions later. Before handing over to Jean-Hubert Martin, I wanted to recall, Huang Yong Ping, that you came to France at the invitation of the French Ministry of Culture and the Pompidou Centre for the exhibition “Magiciens de la Terre”. That exhibition, about which so much has been written, and often in negative terms at the time, has become increasingly mythical over the years. It is mythical because it is considered, rightly, as a key stage in the evolution of our Eurocentric or Western-centric vision, in that it showed work by artists from all over the world. The curator of this exhibition was none other than yourself, Jean-Hubert Martin. Jean-Hubert, you have held senior positions at the Musée d’Art Moderne but also at Kunsthalle Bern, the Château d’Oiron, and the Museum Kunst Palast in Düsseldorf. You are currently the director of FRAME (French Regional & American Museum Exchange), a group of museums created about fifteen years ago with French and

American museums with a view to encouraging “shared exoticisms”, to borrow the title of the Lyon Biennale that you curated in 2000. Recent history is in effect punctuated by important exhibitions that you organised: “Art Tempo” at the Museo Fortuny in Venice in 2007, “Surexposition” at the Passage de Retz, Paris, and, very recently, “Une image peut en cacher une autre – Arcimboldo, Dali, Raetz” at the Grand Palais in Paris, which was a great success. But let’s get back to how you discovered Huang Yong Ping and to this exhibition titled “Magiciens de la Terre”, which, for many, rather abruptly raised the question of our way of looking, as Westerners, and of what we decided was or was not art. In the other direction, we were given the vision that all these artists from around the world had of our own art history, and of course this was something that enriched us. This is something which is still active today, and that we find in the work of Huang Yong Ping. What, I wonder, does Huang Yong Ping tell us about our history that we are not capable of seeing ourselves? But before you answer that question, I’d like you to go back over your encounter with the work of Huang Yong Ping.

**Jean-Hubert Martin:** I’m happy to go over the circumstances in which that happened once again because it took place with my neighbour Fei Dawei, who came to France in 1986 when the Culture Ministry was sponsoring exchanges between young Chinese and French critics. At the time I met these Chinese critics and took them round a few galleries and exhibitions. It was during one of these visits that Fei Dawei told me he had amassed some 1,200 slides. He had asked all his artist friends in Beijing, but also all around China, in all the places where they had art schools and open-minded groups of artists who were looking for ways out of the Chinese political straitjacket, to send him images of their work. During a lecture tour around France I was thus able to see these new works and discover the ideas that were emerging in China. I remembered a number of the works that were shown, and in particular three of them, which were works by Huang Yong Ping, including the one titled *Four Paintings Created According to Random Instructions*, which we spoke about earlier. Fei Dawei explained to me

that it worked using chance, and I immediately related it to Duchamp and John Cage. He was an artist that I thought it would be interesting to meet.

In 1987, when I was director of the Musée National d’Art Moderne, I decided to make a trip to China. This was difficult: I wanted to be able to move around freely with Fei Dawei so I could meet artists. I was well aware that if I made an official visit I was going to get caught up in a web of meetings, dinners and official exchanges and that I’d never get to see any of the artists Fei Dawei wanted to present to me. Luckily, and thanks to the Franco-Chinese Friendship Association, I was able to avoid all that. I went to see the cultural officer at the Chinese embassy and I told him that my whole trip was being organised by the Franco-Chinese Friendship Association, which seemed fine by him. And so, when I arrived in Beijing with Fei Dawei I was able to simply disappear, which is incredible for 1987. We were thus able to stop off in five different cities. In Xiamen, our last stop, I met Huang Yong Ping. It was an unforgettable meeting: being able to go into his studio, see all his works which were not exactly what I might have expected from an artist who was totally steeped in Chinese culture and history, and who, at the same time, had a slight knowledge of Dada and Duchamp, but enough to make the connection. You know what happened after that.

Because it was extremely difficult to export works from China, we decided to invite three Chinese artists, including Huang Yong Ping, to come to Paris to take part in a kind of artists’ congress or reunion. So they came, empty-handed, if I can put it like that, and produced their works on-site. The exhibition then opened in May 1989, and then something happened that we could never have foreseen. That said, when I got back from China I had told my colleagues that I had seen how much things were bubbling up among young people, going off in every direction. But of course I could never have imagined that “Magiciens de la Terre” would coincide with the events on Tiananmen Square. Indeed, it was because of these that Huang Yong Ping and Fei Dawei were unable to go back to China and that they spent ten years in France as political refugees.

But now let’s move on to Huang Yong Ping’s work. The most surprising thing was this constant permutation between two systems of interpretation, that is,

the one based on the history of Chinese culture and the one from Western art, in particular Dada and Duchamp, which enabled him to play on a dialectic between destruction and creation, and to move with the utmost ease from one kind of work to another, from certain conventions to utter provocation. I believe that this exchange between the two cultures, these two levels of interpretation, exists in all Huang Yong Ping’s works. We find them even in his first pieces in an extremely physical way. One of the works, which I later bought for the Pompidou Centre, was portrait of Leonardo da Vinci superimposed over the *Mona Lisa*. Huang Yong Ping had observed that in the books of art history that he owned, the reproductions printed on the two sides of the same page made of extremely thin paper merged into each other.

This work obviously further consolidated his knowledge of Dada, because there was no way one could not think of *L.H.O.O.Q.*, and of Man Ray, who had himself revisited da Vinci’s famous self-portrait, sticking a cigar stub on it and call it *The Father of the Mona Lisa* – a moustachioed *Mona Lisa*, naturally.

A number of pieces he made after that also worked with a similar technique of juxtaposing completely incongruous works.

To come back to “Magiciens de la Terre”, one of the most famous and virulent criticisms we heard, and God knows there were plenty of them, concerned the context. People kept telling me that it was totally wrong to show artists from different cultures together because their cultural contexts were different, and therefore their works were completely heterogeneous and impossible to juxtapose. We gave it a lot of thought, this question of an artist’s context. We never know what exactly there is behind this notion, especially if we look at an artist like Huang Yong Ping: it’s worse than the *Encyclopaedia Universalis* entry on China – it’s endless. In fact, for “Magiciens de la Terre” we decided to limit ourselves to the usual elements, that is, the artist’s name, the title of his or her work, and its date, and not to try to explain the work in terms of the context in which it originated. Speaking of which, I note that practices in contemporary art tend towards the exact opposite. Many artists and curators now ask to read a text before they even look, which is a method that I must say

I have problems with. I think that the visual arts are above all a field where you must see and, more generally feel, a field where things must be sensorial first and foremost; then, afterwards, well, you can begin to establish the whole range of interpretations. Of course, we can bring in all kinds of people – exhibition organisers and artists, for them to give us keys to an understanding of the works. I think that sometimes the reversal is too marked, and that art history has got us terribly used to always wanting to put works in their context, which is only justified and necessary in relation to a historical perspective. I also think we must get used to objects and works being autonomous, leading their own lives and circulating in time and space, and that all the interpretations that may arise are valid. We still find it hard to take this idea on board because of the potency of our own art history. In effect, we think of this as a science, but we should not forget that it is a human science, and very much a soft science. This notion of context in Huang Yong Ping is fascinating because it functions in relation to two systems of interpretation, that of Chinese culture, or even Asian culture, because he himself referred to Southeast Asia a few moments ago, and that of Western culture.

Fei Dawei has just said something about Taoism. If Huang Yong Ping found it so easy to assimilate Duchamp, to understand and grasp his work, that is because of his knowledge of Taoism. In both cases there is this kind of extreme distancing with regard to the real, in relation to the oppositions to which we have become terribly accustomed in Western culture, oppositions that cease to exist in this kind of philosophy where the position that is adopted is, on the contrary, very neutral, very distanced. Here I would go just a little bit further in my interpretation of *Ombre blanche*, which we were talking about a moment ago. That elephant has a trunk. Huang Yong Ping’s favourite animal, the snake, could be seen as a trunk that has become hypertrophied, that casts off its old skin every year. If I can allow myself a Chinese interpretation, I could say that the skin of this elephant is like the slough of a snake/elephant. I think that Huang Yong Ping also has another idea of moulting in mind. He is very familiar with the work of Joseph Beuys, and at the Pompidou Centre there is a work titled *Homogeneous Infiltration for Piano*, consisting of a concert piano covered with a

big piece of felt. Perhaps you know the story: the felt had become increasingly worn because people were allowed to touch the keyboard. After a while, Beuys agreed to replace it, and that was when he chose to hang up the piano’s first felt skin on the wall beside it, a bit like the elephant’s slough that we see on the floor.

**Arnaud Laporte:** Thank you, Jean-Hubert Martin. I’ll come back to you later. At this point in our discussion I’d like to hear from Marie-Laure Bernadac, who is curator for contemporary art at the Louvre, and the only woman on these two round tables devoted to Huang Yong Ping. It was important to us to hear your analysis of this dialogue between contemporary and pre-modern art because it is a dialogue that you put in place with real brio, although not, one imagines, without difficulties, at the Louvre. Just to recap, in the course of your career you have worked at the Pompidou Centre, the Musée Picasso and CAPC, Musée d’Art Contemporain in Bordeaux.

Dear Marie-Laure, you know all about Huang Yong Ping’s work and his confrontations between contemporary and pre-modern art. What did you feel when you saw his proposition here at the chapelle des Petits-Augustins?

**Marie-Laure Bernadac:** I was utterly dazzled. I would say that it’s the most powerful work I’ve seen during the whole of FIAC week. I was lucky enough to see it on my own, in natural daylight. When I entered the chapel this *Arche 2009* seemed to be coming out of the painting behind it, coming out of that copy of Michelangelo’s *Last Judgement*. I think something very powerful develops here between the painting, the image and the form, as if suddenly the relation between *The Last Judgement* and *Arche 2009* was not just a matter of historical, thematic or biblical connections, but that there was also a kind of confrontation between painting and sculpture. And on top of that there was also the work’s perfect integration in its setting, the resonance between the white of the paper hull and the plasters, the stuffed animals and the sculptures, between what is alive and what is dead. As I see it, we have here a case of perfect integration into the site, and a theme given a very contemporary slant by boats of immigrants,

all the species threatened with extinction and the shipwreck of humanity. Here I concur with what Jean-Hubert Martin was saying: when an artist manages to combine visual, sensorial power, and a rich, inexhaustible meaning, as is the case with *Arche 2009*, *Caverne 2009* and *Ombre blanche*, the result is something that is quite simply a great success. To follow on from Jean-Hubert Martin’s intervention, I would add that elephants are extremely deceptive and that Huang Yong Ping is constantly playing tricks and making witty allusions regarding the various meanings of his works.

**Arnaud Laporte:** Yes, it would seem that *Arche 2009* makes us think of... makes us see this chapel in a different way.

**Marie-Laure Bernadac:** You have put your finger on the theme that I am going to develop, namely, this dialogue between contemporary and pre-modern art. This is a big theme which of course warrants much more ample development than I am going to give it here. I am also happy that Jean-Hubert Martin and Jean de Loisy, who are great ones for this kind of confrontation, will be able to respond to my ideas afterwards. I think that as regards the dialogue between contemporary and pre-modern art, and notably in the case of *Arche 2009* and *Caverne 2009*, the fundamental question is that of narrative. I think, too, that this dialogue is an essential aspect of his work. The confrontation between two worlds, two civilisations, two cultures, two philosophies and two periods is something that structures many of his pieces. One could even replace his famous motto about “hitting the East with the West” and vice versa with “hitting old with the new” and vice versa. The question posed here is thus as follows: can one move from a temporal comparison to a spatial, geographical comparison between two cultures? That’s an open question and we’re going to discuss it, for this confrontation does indeed produce a visual clash, a spark of meaning, and that is what interests us in contemporary works that are emblematic of globalisation. For one characteristic of globalised art is indeed this mixture, this confrontation, this mixing of practices and customs, of forms and materials, of

styles and motifs, of myths and legends. I am not going to list all the works by Huang Yong Ping that invoke religious syncretism or divine pantheons, but I will just mention *The Hand of Buddha*, *One Man, Nine Animals* which was in the French Pavilion at the 50<sup>th</sup> Venice Biennale of contemporary art, and the *Prayer Wheel* presented at the Pompidou Centre for the exhibition put on by Jean de Loisy, “Traces du sacré”. Other pieces by this artist also propose a clash of civilisations, which translates in *Theatre of the World*, for example, as a clash of species, or, as the very spectacular *Bat Project* series, about the encounter between an American spy plane and a Chinese plane, which is about the confrontation between two worlds via their aviation technology. *Reptiles*, the first piece by Huang Yong Ping that we saw in France, thanks to the exhibition “Magiciens de la Terre”, already confronted us with a breaking-up, a mashing or reduction to pulp of two stories, as if it was necessary to make a blank slate of all the past using a washing machine, as if it was necessary to go through the catastrophe phase in order for another culture to come out of it all, in order to create a new meaning. These dialogues, these confrontations, these correspondences, as we call them, are very fashionable nowadays. They make it possible to reactivate our way of looking at the past, to revive a forgotten meaning. This great visual, thematic and temporal disparity is brought about by assembling works from different periods, different cultural spaces, and it is only really meaningful if it brings a new kind of content. Today we are seeing a lot of works that are mixed, syncretic and multicultural, and that juxtapose contemporary and ancient art in a rather superficial, gratuitous way, by simply making one element exotic in relation to the other. It’s a forced marriage that often creates a dialogue of the deaf, to the detriment of either the old or the contemporary artwork. Now, it would seem that the aim of these confrontations is to enable contemporary art to reactivate ancient art, and vice versa. I don’t want to feed more grist to the mill of Jean Clair’s very severe criticism of this way of showing contemporary art in relation to pre-modern art, but it does seem that we need to think about the limits of this kind of exercise, which has become almost a genre in its own right. If memory serves, this kind of proposition originated in the big exhibition at

the Beaux-Arts museum in Dijon, “Présence discrète”, for which contemporary artists were asked to intervene in the collection. That proposition was followed by “Cabinet de curiosités”, “Le regard de l’amateur” and the exhibition “Art Tempo” organised by Jean-Hubert Martin, and others too numerous to mention, all of which were a great success. But getting back to Huang Yong Ping, the interest of his approach lies in the fact that for him it is never about creating a simple formal, stylistic or thematic parallel, but about looking for a new meaning, because all his works come with a story, a founding narrative, and this is especially true in works like *Arche 2009* and *Caverne 2009*. Here I could perhaps say a little bit more about Huang Yong Ping’s relation to animals. I was telling him at lunchtime that he was a kind of Chinese La Fontaine – although his fables are very different from La Fontaine’s – and that he has the stature of a moralist, an inventor of fables tinged with humour, to which he brings the Oriental specificity of his bestiary and meanings linked to medicine and acupuncture, to Chinese astrology and to a whole symbolic culture. Indeed, it seems to me that the cosmogony he creates has all the characteristics of a globalised art in that it includes all the humans and animals on our planet. To come back to that starting confrontation between contemporary and pre-modern art, I think it’s important when looking at his many interventions to distinguish the ones relating to temporary exhibitions. These allow for a very particular choice of objects and reflect the vision or discourse of a curator, the subjective vision of an art lover. These exercises are often limited, something imposed within existing collections, with a public that, when it comes to the museum – and even if the chronology is overturned – has a need of art-historical pointers, a coherent discourse that can link the things that it sees from the past and the contemporary ones. As part of my responsibilities at the Louvre, which receives a constant flow of visitors, real mass tourism, I wanted to go back to the postulate defined when it was set up: that of exhibiting living artists and making visitors more active, and less like consumers. This also tended towards a broadening of the geographical frontiers of our heritage – integrating the art of Islam, but also part of the collection of the Musée du Quai Branly – in a kind of

interlocking of the collections, so that we are no longer following the logic of a chronological history of art, but in a history of art going backwards, a history of art that enables us to read the past based on the present. I would say that this is almost becoming a fully-fledged genre in art history, and that there are currently more than thirty theses being written at the École du Louvre and in universities on this subject. I also think that this phenomenon is the logical conclusion of the processes of modern and contemporary art which, after the blank slate and the fight against the museum and the academy, have taken the museum as both subject and object. *Art & Artifact: The Museum as Medium*, to borrow the title of James Putman’s famous book, means Duchamp’s *Box in a Valise*, Breton’s studio, the vitrines of Beuys or Boltanski, all the way to Daniel Buren’s in situ interventions. Today we are within a logic that has been prepared by the whole history of modern art, which has created another kind of dialogue with the past. To come back to my encounters with Huang Yong Ping, I must say that I have been lucky enough to work with him twice. The first chance was on the exhibition “Cities on the Move”, organised at the CAPC in 1998 and curated by Hou Hanru and Hans Ulrich Obrist. His project was a wooden barn hanging in the air, below which was a “market” by a Thai artist. One could see little rats busy gnawing away at the beams of the barn. Note that the CAPC was once a warehouse for colonial goods, and that his hanging piece, conceived specially for “Cities on the Move”, and technically very difficult to make, was what originally prompted my admiration for this artist’s work. As for our second collaboration, that took place within the framework of the exhibition “Contrepoint - De l’objet d’art à la sculpture”, for which I had asked a dozen artists to intervene in the Decorative Arts department of the Louvre, and to work with the Manufacture Nationale de Sèvres on a piece in porcelain. I called on Huang Yong Ping because of the way his work connects to tradition. I remember asking him if he had made a work with Chinese porcelain before. I was interested in comparing techniques that were very different from each other. Having spent a long time exploring the Decorative Arts department, Huang Yong Ping proposed a magnificent armadillo, made in stoneware by the

production workshop at Sèvres, based on a little model by the artist. This curious exotic animal, a true hybrid – part tortoise, part snake, part crab, etc. – bits of which were used by Chinese medicine, was proposed by way of a banquet on the dining table in the Napoleon III room, which is a salon decorated with hunting scenes full of deer and boar, etc. The idea was not to poison guests, therefore, but to cure them. The porcelain dishes on the table were also made in the production workshops at Sèvres, and were enlarged versions of some very ordinary little plates that the artist had bought in a Chinese shop.

To conclude, I would say that Huang Yong Ping is the emblematic artist of globalisation, if only because of his exile, between two very different cultures. I shall not dwell here on the negative effects of globalisation, on the general blanding, uniformisation and lack of difference, a bit like bad world food with no taste or piquancy; I prefer to concentrate on the positive effects that fortunately also exist: the expansion of what we know, recognition of the other, of our differences, the deepening of our consciousness, all of which are key to the more harmonious development of our humanity and the enrichment of our culture. Thus, in spite of the very pessimistic vision conveyed by Huang Yong Ping, I think that he puts in a universal form the right questions about what art and culture may become under globalisation.

**Arnaud Laporte:** Thank you Marie-Laure Bernadac. You seem to be agreeing with what Jérôme Alexandre was saying this morning when he argued that we should read the story of the Flood related by Genesis as something positive, as a fresh start. I would like to know – and here I turn to Huang Yong Ping – whether or not *Arche 2009* was conceived specifically for the chapelle des Petits-Augustins at the École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

**Huang Yong Ping:** I would say that for one thing the original ark came to rest on the summit of a mountain in Turkey, and not in France; and that, for another, an ark is a boat that is made to travel, and so there is no reason why it shouldn’t travel.

**Arnaud Laporte:** But will the work say the same thing in another context?  
**Huang Yong Ping:** It will certainly mean something else.

**Jean-Hubert Martin:** Although Huang Yong Ping is definitely considering putting this work together again in another setting, I nevertheless want to point out that I find the layers of meanings offered by the installation of *Arche 2009* in the chapelle des Petits-Augustins very interesting indeed, and I am sure that he is completely aware of them. Personally, I see at least three levels. The first is that of the chapel. We must not forget that this was a holy place, a church, a place of devotion and religion. This first level is thus the level of God. Next, the second level concerns the fact that this chapel was used during the French Revolution as a store room for the plasters which, if I’m not mistaken, all date from the period that runs from the Middle Ages to the Renaissance. They are copies of sculptures, just as the big painting at one end of the chapel is a copy of Michelangelo’s *Last Judgement*. Thus, they all offer us a summary of Western humanism during the Renaissance, a historical period when humanity acquired considerable importance in relation to God. The second level, then, is the level of man.

As for the third, that would be the level of the animals that Huang Yong Ping has brought together here. Animals were completely ignored by Western rationalism and the philosophers of the Enlightenment, which gave humanity the pre-eminent position. Before that, in the days of cabinets of curiosities, knowledge was wider and men felt closer to the animal world.

I would like to mention a situation that I find fascinating, and that Michel Pastoureau has written about. Archives from the Middle Ages and up to the 17<sup>th</sup> century attest to animals being put on trial. There are about sixty cases. One of the best known examples is that of the sow from Falaise that, having eaten a little baby’s face and arm, was brought before the court. It would appear that the owner of the sow was given the task of defending it, and that the animal was sentenced to death and executed in a public place dressed in human clothes. This

trial was soon forgotten when we entered the century of the Enlightenment. I would also like to add a few words about a print by Athanasius Kircher, giving a very peculiar representation of the Flood. While, in the various representations we have discussed today, the scene of the Flood is described in a very peaceful way, with the animals walking into the ark in pairs, Kircher's picture shows the arrivals arriving in the ark in a very controlled way, as they are placed two by two in a succession of little stables or cabins, as if to make sure that they will not be able to devour each other. The artist did not seem to think that the voyage would be peaceful and that the animals could board the vessel in any old fashion. Servants are busy taking them food.

To conclude, I shall say that it's interesting to see animals coming back like this in the field of art. They are an important part of our world and we cannot forget them. Huang Yong Ping's work does effectively partake of this new interest in ecology and biodiversity, and in the idea that animals are closer to us than for several decades they were said to be.

**Richard Leydier:** I would like to emphasise that this chapelle des Petits-Augustins strikes me as already being an ark in itself, with its ceiling like an overturned hull, an ark protecting the treasures of Western art. This chapel is like an ark of art, in which Huang Yong Ping has placed another ark.

**Arnaud Laporte:** A boat in another, overturned boat. The upcoming intervention by Richard Leydier will be the last one before we open up the debate. Richard is editor in chief of the journal *art press*. He has also published numerous books and is a curator. Richard, can you talk to us about the question of politics in Huang Yong Ping's work, and the idea of the catastrophe, which should not be confused with that of disaster.

**Richard Leydier:** Yes, I have been asked to talk about a particular point concerning *Arche 2009*, the question of catastrophe and disaster, and in particular to consider their mythological and political dimensions.

Catastrophe and destruction are recurring features of Huang Yong Ping's work, both as its subject and its method. To start, then, I suggest a chronological canter through the artist's career, reflected in a few works that, for the most part, have something to do with the notions of catastrophe and destruction, but also because some of them foreshadow this work, *Arche 2009*, now standing in the chapelle des Petits-Augustins.

I have chosen to begin with *Four Paintings Created According to Random Instructions*, made in 1985. This may seem not very logical because this work does not bear any obvious relation to destruction. It consists of four paintings made by following the formal rules established by the spin of a roulette wheel, itself subject to the divinatory precepts of the *I Ching*. Chance is an important element in Huang Yong Ping's work. Of course, chance rules over disasters. Whether a natural catastrophe or a terrorist attack, these phenomena are by their very nature hard to predict.

– *The Beard Was Easiest to Burn* (1986) consists of reproductions of a self-portrait by Leonardo da Vinci eaten away by fire. Here, destruction is a working tool.

– Originating in a performance, *Trousers with Firecrackers* (1987) has something kamikaze about it, or bringing to mind the belt of explosives.

– *The History of Chinese Painting and the History of Modern Western Art Washed in the Washing Machine for Two Minutes* (1987) needs no explanation beyond its eloquent title. As we have seen, Huang Yong Ping has made a number of works by destroying books in this way with water, which can be just as destructive as fire.

– In the installation entitled *Yellow Peril* (1993), the artist locked up together 1,000 crickets and 5 scorpions. The former were eaten by the latter but at the same time the scorpions, being in the minority, were threatened by the crickets that vastly outnumbered them. Here we are not very far from *The Art of War* by Sun Tzu.

– In *Theatre of the World* (1993–95), the artist once again organised a situation of confinement, enclosing spiders, scorpions, centipedes, snakes, lizards and other species in the same space. You can imagine the process of natural selection that

was played out in front of visitors. As for *Arche 2009*, it no doubt captures the moment that preceded this great feast. I am thinking of one particular detail: the giraffe lying in the hold, and the tiger greedily eyeing it up.

– The work *The Peril of Sheep* (1997) refers to the mad cow crisis.

– *Bank of Sand, Sand of Bank* (2000) is a big sculpture six metres long that faithfully reproduces a bank building in Shanghai that is one of the symbols of the Chinese economy. This model was built in sand and was constantly threatening to collapse. The work was created for the Shanghai Biennial in 2000.

– The installation *Travel Guide for 2000-2042* (2000) compiled predictions of future natural disasters. Here the globe seems to have been peeled like an apple, and each label announces a catastrophe.

– The highly complicated *Bat Project* (2001) came out of an air disaster. Two military aeroplanes, an American spy plane and a Chinese fighter, had been sniffing at each other a bit too much and eventually collided, with the result that the American plane was forced to land in China, where it was later cut into pieces and sent back to the United States. Huang Yong Ping reproduced this fragmented plane and made several attempts to exhibit it in China, but so far, I believe, the project has always been censored at the last minute.

– *11 June 2002, The Nightmare of George V* (2002) evokes the English king's tiger hunts in Nepal at the end of the 19th century in Nepal and underscores the destructive effects of colonialism. It is also one of the first works in which Huang Yong Ping made significant use of taxidermy.

– *Dragon Boat* (2003) is a paper boat shaped like a dragon, one that is not very far from the fragile hull of *Arche 2009*. This boat carries luggage, the trunks of migrants or other persons who were displaced and thrown onto the road. In the same way as in *Arche 2009*, this boat, because of the material of which it is made, is doomed to sink like a stone along with those on board.

– *Fishing* (2006) is freely inspired by a medieval manuscript showing the Biblical monster Leviathan, a colossal, chimerical beast. Leviathan was the personification of a terrifying cataclysm that might completely destroy the world. In medieval times it was represented in the form of an open maw swallowing souls. This

gaping mouth might reminds us of the wide-open mouth of the prow of *Arche 2009*, just as that opening in the ark also and rather curiously recalls the flat-bottomed landing craft that the Allies used in 1944 to land on the Normandy beaches.

– *Football Match, 14 June 2002* (2006). Exhibited on the tip of the Dogana in Venice last summer, this is a curious football match between American soldiers and women dressed in the Afghan burqa, just below a disturbing meteorite that is about to crush all these fine people.

So much, then, for the presence of catastrophe in Huang Yong Ping's works. I will now go on to the second part of my intervention, which could be entitled “Mythology and Disaster”.

In some of his works, Huang Yong Ping does effectively draw on mythology in order to talk about today's world. Proceeding in a manner akin to the readymade, he appropriates old forms and symbols, instilling new life into them, but in a non-literal way which is more in the manner of poetic metaphor. I think that an art historian like Erwin Panofsky, who is well known for his method of iconological interpretation, would have had a great time with *Arche 2009*. It does effectively contain a complex play of metaphors. For example, it is obvious that the recourse to all the animals of creation serves to evoke humanity in its entirety: the animals are, of course, ourselves. And the episode of Noah's Ark is a pretext for indirectly talking about today's world, a world where God, very logically, has no place.

I shall therefore start with the idea that *Arche 2009* is an image of a society that is destroying itself from within, a society in a phase of self-destruction, therefore. The fire on the ark seems in effect to have spread from the centre of the vessel, from that mast which may have been struck by lightning.

Let us imagine a thunderbolt that is not necessarily due to divine wrath. Let us forget Him for a moment because in the real world – in real life, as we say – God does not exist. We have never needed the gods, except perhaps as a sanction, when it comes to envisaging the destruction of the human race, as genocides, the atom bomb, and chemical and bacteriological weapons all attest. In short,

if Prometheus brought men fire, they were quick to learn all the deadly things they could do with it.

But at the same time forgetting God, accepting his non-existence, turns out to be painful. Because when you come down to it, when faced with what we call a catastrophe, like the flood here, it's fairly comforting to have a God who takes the decisions, even when they're cruel. At least there's a logic, something we can understand. In the story of the Flood, in Genesis, the logic is: God wants to destroy mankind because his creation has become perverted over the years as its morals have grown depraved. This logic is all the more reassuring because God's reasoning in the Bible is ultimately very human, like that of the iconoclast. The philosopher Marie-José Mondzain says that the Byzantine iconoclasts were driven by passion: they destroyed the icon because they wanted to preserve the integrity of the believer's relation to the divinity, which was denatured by the latter's representation in a painting. In Genesis, god behaves in a similarly passionate way: he wants to destroy humanity because he wants to save it. This is paradoxical but at the same time it's perfectly human and, in the end, pragmatic, logical and reassuring.

What is not at all reassuring, then, is when God does not exist, when catastrophes happen for no reason, when no one is there to press the "earthquake", "flood" or "tsunami" button. This generates tremendous anxiety, because it means that the workings of the world are given over to chaos. Everything becomes unpredictable and death strikes at random. At least in the Bible Noah and his family are saved because they are just, because they have based their existence on the rules laid down by God. In the real world, where good and evil do not exist because, once again, God Himself does not exist, the just are swallowed up along with the sinners. That is no doubt why even the chosen animals that entered Huang Yong Ping's *Arche* are also doomed to extermination. God – supposing now that he exists – has decided to stop having his favourites. It's as if he has decided to shut up shop, putting up a poster with big letters saying "Monster sale. Everything must go!" Everything, including God himself. For what would God become if He had nothing or no one to reign over? In this work by Huang

Yong Ping, God is, in a sense, committing suicide with his ark.

On this question of God's disappearance behind the disaster, it may be interesting to make a little digression via Chinese mythology, where, roughly speaking, tradition identifies four mythical versions of the flood. I won't describe these in detail here, but what needs to be understood is that Chinese myths of the flood differ from the Biblical version by their absence of divine punishment. Instead, these myths emphasise the notion of human control of the catastrophe, through the moral qualities of the warrior hero, who puts his sense of collective duty above his personal concerns and performs his task courageously, obediently and virtuously.

And the warrior hero who appears in all these myths is called Yu the Great, or Reptilian Pawprint. In one of them, the flood is caused by the anger of a clumsy god in the form of a dragon who accidentally moves a mountain with a flick of its tail. Yu the Great eventually manages to master the floods by irrigating and building dams. In another myth the same Yu/Reptile Pawprint fights a nine-headed monster called Xiang Liu, which was polluting the ground with his toxic saliva and thus spoiling the harvest. We can thus note two important points about these Chinese flood myths:

– The flood is not a divine punishment. It is linked more to environmental and ecological considerations.

Consequently, today the Chinese idea of the flood may sound more familiar to our ears than the one in the Bible.

– Ultimately, this Chinese flood is perhaps closer to associations in terms of current events evoked through metaphor in Huang Yong Ping's *Arche*, that is, all the different economic, political, ecological and human crises that we are going through.

On one of the pages of his notebook concerning *Arche 2009*, the artist drew the kind of rectangular metal containers that are used to ship goods round the world. Huang Yong Ping has often said that globalisation has taken the place of religion over the last few decades – that, in fact globalisation is the new religion. I am not going to dwell on this aspect, but will simply say, in order to stay with

this theme of disaster and tragedy, that these containers do not carry only goods. They sometimes transport illegal immigrants. Immigrant smugglers hide them in these boxes where they sometimes suffocate to death. In the end, too, this *Arche 2009* also evokes those zodiacs and overloaded boats that so often capsize off the Italian coast and in the Strait of Gibraltar.

That is why, when I see *Arche 2009*, I can't help thinking of that "little thing" hanging on the walls of the Louvre, just opposite the École des beaux-arts. Huang Yong Ping's *Arche* and *The Raft of the Medusa* by Théodore Géricault are in effect engaging in a dialogue across the Seine, just as this *Arche* has struck up a very meaningful conversation with the copy of Michelangelo's *Last Judgement*, which faces it in the chapel of the École des beaux-arts.

But, as Huang Yong Ping pointed out to me the other day, the difference between the work we are concerned with today and the Géricault painting is... hope. For all their expressionistic suffering, which so strongly contrasts with the calm but also the disquiet of the animals, there is a gleam of hope for the shipwreck survivors on the raft of the *Medusa*, a hope that is materialised in the painting by that barely visible steaming funnel signalling the presence of a boat on the horizon. In contrast, Huang Yong Ping's animals do not know what hope is: they are animals, and their only instinct is the survival instinct.

With this idea of hope, we can start thinking about our own dark times, the age of suicide bombers, of wars in the Middle East, of a social violence to which, in spite of it all, we are becoming accustomed, even while we see it grow from day to day. I may strike you as pessimistic here, but I believe that the times we are living through are desperate times, that's for sure, but also a time of despair. Think, for example, what happened in recent weeks at France Télécom, and then think back to thirty years ago: with the atmosphere there is in that company, in the 1970s a group of left-wing extremists might have assassinated the CEO. I'm not saying that would have been a good thing, but it reflects the spirit of that period which is not so far away from ours. Or, quite naturally, the workforce would have gone on strike in order to put pressure on the management. Today, though, we have people committing suicide in considerable numbers because of their

work, because they have no hope of the situation improving.

This idea of a situation that is blocked and without hope ("black is black, hope'll never come back", goes the French song) can also be seen in politics: the feeling, of course, that there is no alternative, that all contestation is doomed to failure – that, I think, is what the work shown by Claude Lévêque at this year's Venice Biennale rather effectively symbolised. Our period is quite different in this respect from the time of punk in the late 1970s. The punks proclaimed that there was no future, but in fact that's better than what we're seeing now. They at least were convinced that the atom bomb was going to decimate humanity, and that while waiting for it to go off in one great, luminous explosion, they had to live intensely in the present. We have a certain idea – and no doubt it's an illusion – of what our immediate future will be: boredom. This is the idea that nothing will change, that nothing can change. In this sense we are like Huang Yong Ping's animals, left to our own devices, all in the same leaking boat with no way out. And since we too are animals and we have the same survival instinct, we will end up devouring each other. That is no doubt why, these last few years, we have found it so hard to accept the non-existence of God, and why He has made such a triumphant comeback: because He represents an alternative to this hopeless situation, even if it is illusory.

So, of course, we need to fight against this period of depression, this depression that advances insidiously like a fire spreading slowly among the animals of the ark. In this regard, Huang Yong Ping has introduced an element of humour into his work. For there is, when you think about it, something tragicomic about these animals taken for a ride by a God who promised to save them, but then exterminates them the moment they have set hoof on the deck. There is something here of the timeless human condition, which does not evolve, of a humanity that makes the same old mistakes when faced with problems that are as old as time, and that it has been struggling with for thousands of years.

I have certainly strayed from the subject a bit, and no doubt I have greatly over-interpreted, but I really do think that *Arche 2009* does tell us something about this "marvellous" times of ours.

**Arnaud Laporte:** That was a very pessimistic contribution: depressing stuff... No, I'm joking! Fortunately, we still have the aesthetic and emotional experiences provided by the works of artists and by our setting.

**Marie-Laure Bernadac:** Personally, I was going to conclude that, after the tabula rasa, we would be moving towards a new form of humanism. We are obviously not on the same wavelength. I think that if we can add a note of humour and irony, distance and critical consciousness to this pessimism, then there is still hope.

**Jean de Loisy:** There is a subject on which Huang Yong Ping has done a lot of work, and where he gives us some indications as to what, ultimately, is the role of art. We can observe that many of his works are about pharmacy, rather as if the artist's role in times of distress, to paraphrase Hölderlin, was to bring men a kind of pharmacy. I am therefore wondering if, rather than foreshadowing extinction, his *Arche* is not a pharmacy giving us ideas that will help this boat of paper to stay afloat for many years to come.

I would also have liked to say something about the "voice of the animals". In a conversation we had together, Huang Yong Ping mentioned the fact that Joseph Beuys had decided, in opposition to the politics of his country and the different political parties, which he considered too partial and sectarian in their ideas, to take up the cause of students, "the biggest party in the world", as he put it. Ping then told me that for his part he had chosen "the party of the animals", which is an even bigger party. I think that is a very interesting way of intervening in the world, to take the side of animals, that of the non-separation of genera and classes linked to a community of destiny. This, of course, is more than a metaphor.

To conclude, I would like to ask Huang Yong Ping to say something more about a strange statement he made this morning: "If you look carefully, you will see that there is a snake at the end of my ark, and that this snake connects it with

Michelangelo". That made me wonder what he meant and what kind of venom he wanted to instil into Western art.

**Huang Yong Ping:** I would answer by saying that the first stuffed version of this snake was such a failure that I had to redo it. In fact, I remember thinking that such a snake couldn't threaten anyone. I would add that we are talking about a danger, a danger that comes from the snake, from outside. There is danger in everything, and here the danger comes from within. It is important for me to make a clear contrast between internal, self-generated danger and an external danger that could be naively symbolised by the snake.

**Arnaud Laporte:** Jean de Loisy, when I hear you talking about "pharmacy". I think of *pharmakon*, which means both "poison" and "remedy", and this reminds me of the intervention by Fei Dawei, who said that if we hadn't built the ark, then perhaps there might not have been a flood. It is indeed interesting to understand the order of events. And again that brings to mind Hölderlin's words to the effect that it is "the absence of God that reassures men". Should we be reassured by the absence of Noah in *Arche 2009*?

**Public:** I would like to come back to this term "hybrid" that we mentioned, a term that is now very hackneyed, in relation to its Greek etymology, which means "of mixed blood". In Cambodia – I am Cambodian – this term translates as "man cut in two", which implies that cross-breeding means a loss of essence. I think that Huang Yong Ping's work does indeed put the emphasis on this difficult encounter with otherness, and sets in motion a play of transformations and alterations. His works are, it seems to me, emblematic of our age. To quote Bruno Latour, "we live in a world that is plural but shared". We are living in an age of negotiation. And to come back to what Marie-Laure Bernadac was saying a moment ago about a clean slate, it seems to me that Huang Yong Ping's work calls into question the aesthetic categories of modernity. I think that by introducing the sacred, Taoism, into his work, he makes the past a force. I think that Taoism can bring a new energy to this age of negotiation that we are living in.

To conclude, I think that if Huang Yong Ping does not want to provide too many keys to the interpretation of his works, that is precisely because he wants to encourage the viewer to be free, to find his own position in relation to history.

**Arnaud Laporte:** I would also like to say something more about the idea of globalisation, which with Huang Yong Ping could be viewed in a positive light. Jean Hubert-Martin, you spoke about Kircher, with whom, in the end, the process is the opposite of globalisation. With him, everything is seen from his perspective as a European. For example, he says that Aztec temples, Egyptian pyramids or Chinese pagodas are simply a deformation of the original Tower of Babel. In contrast, with Huang Yong Ping, it seems to me, our cultural and intellectual heritage is reassessed on a planetary scale, in the same way as the ecological dimension and the question of the relation to the sacred, even if he says he is a non-believer. Huang Yong Ping does effectively set out to reactivate episodes that are remote from him in order to make them more present, more contemporary for us.

**Jean-Hubert Martin:** There has been a lot of talk in recent years about hybridisation by artists who straddle several different cultures. Hybridisation is the attempt to marry flesh and fowl, to make an assemblage of two heterogeneous objects in order to create a third one. With Huang Yong Ping, it seems to me, this hybridisation is intellectual; it takes place on the level of thought, and that is what makes it interesting. I do effectively get the impression that when he conceives a work you immediately have two systems of interpretation, two philosophies, two cultural histories that come together, his own and that of the West, or at least, what he knows of the West. We know the efforts he makes to learn about it. We know, from his notebooks and work books that he collects references, that he is on the lookout for the kind of interpretations that will enable him to create conceptual hybrids.

**Arnaud Laporte:** Coming back to what you were saying, Richard Leydier,

about the fact that the Flood as revisited by Huang Yong Ping is in fact closer to us, it's true that he is not interested in the question of divine punishment but in the question of the environment, a question that is very close to home for us nowadays. His reading is contemporaneous, even if his inspiration comes from a biblical episode. This morning we were talking about art as religion. You mentioned Huang Yong Ping's statement that "globalisation is the new religion". Could we fuse these two propositions and say, "Art is globalisation"?

**Richard Leydier:** I would like to blend your question with another one. I was talking a moment ago about Erwin Panofsky and his three levels of interpretation, the first being the description of the work, the second the subject of the work, and the third an interpretation going beyond the first two. One could even distinguish a fourth level, which Panofsky called "the synthetic intuition". Huang Yong Ping's work is informed by an extremely complex system of metaphors. With *Arche 2009* he is drawing on an existing metaphor – myth is a metaphor – in order to create another metaphorical meaning.

On the first level, then, there is a boat with animals; on the second, Noah's Ark, Genesis and the Bible; and on the third, we could bring in elements from Chinese mythology and from the current period or times further back. For the fact of confining animals and humans in a space and setting fire to it tells us a great deal about the history of humanity. And even if the artist talks about chance a great deal, I sometimes get the impression that this is all a lot more complicated than that.

**Arnaud Laporte:** So, you mean Huang Yong Ping is playing games with us. Fei Dawei was telling us that the most important thing for him is the process. I think we could say that there are several processes, that there is the one that brings forth the work, and the one we experience when we see the piece.

**Fei Dawei:** That's right, I do think that Huang Yong Ping's thought is extremely complex. I can remember a schema that he made when he was still in China,

---

# Arche 2009

---

in which you could see that each of his thoughts, each of his concepts, was constantly shifting towards the others. I also think that he always tries to set up paradoxes, to bring contradictions into play. On the question of disaster, for example, I think that Huang Yong Ping tries to put in place a system of rotation that could exist between peace and disaster, by means of which catastrophe can turn into peace and conversely, that peace can become the cause of catastrophe.

**Marie-Laure Bernadac:** I too have given a lot of thought to this question of shifts within Huang Yong Ping's work. I think that here we have gone beyond a dialectical synthesis of East and West, that we are approaching a kind of squaring of the circle that goes from man at the centre of the universe to man in the cosmos, in infinity, in a situation that is much more complex, which means that we do not have the same criteria for analysis because we are no longer in that same dialectical relation, in that same dialectical synthesis. It seems, in effect, that we have reached something indefinable, which makes me optimistic. We are in an osmosis within creation, and no longer in the coexistence of opposites, or in antagonistic oppositions. And I think that this is one of the positive developments of globalisation.

**Arnaud Laporte:** I would have liked to know how Huang Yong Ping's work is perceived in today's China.

**Fei Dawei:** To answer that question, we could ask a Chinese collector, Guan Yi, who is here in the audience.

**Guan Yi:** I must say that Western criticism and interpretations are very different from the kind of thing one hears in China. We are much more ambiguous in the way we look at the world, and we do not base ourselves on the many scientific methods of observation, as is done in the West, in order to understand it. For me, Huang Yong Ping is like a Zen scholar, and also a prophet of history. What is essential in his work revolves around this question of paradox that has been discussed at length here. Chance is also very important in his creative process.

Moreover, his scepticism and his atheism are, as I see it, the starting points for many of his works. He sees the world as being “amiable” by definition. Huang Yong Ping is a soldier, a freedom fighter, and has been ever since his early days in China. What I mean by that is that he is a provocateur, an artist who likes to criticise, to hit out at established systems. For him, change is the essential part of things. So the point is to challenge them, to attack any kind of system that is contrary to the natural way of things, in order to allow new energy to emerge.

**Public:** Before this debate comes to an end, I just wanted to come back to this idea of all things being equivalent, evoked by the specialists of Chinese thought – which I am not. We talked about the tabula rasa, about pessimism and optimism. I think that for Huang Yong Ping the two are equivalent. As Fei Dawei said, destruction contains the seeds of creation, and the harmony of nature is born of these opposing forces. That is effectively the basis of Taoist thought, and we can also hear it in the artist's answers, in the fact that he always gives an oblique response to questions. The point being that for him it's not about making choices but about playing on the friction between opposites.

In the notebook accompanying *Caverne 2009* we read that all points of view are equivalent. The Buddhas and Talibans are all facing the wall, their eyes obstructed. I think that this work is a broader commentary on illusion, on the penetration of the gaze, on the difficulty of seeing. Does the hole enable or prevent seeing? Huang Yong Ping writes: “One cannot see the hole and the inside of the hole at the same time; if one looks at the hole, its interior is hazy, and conversely, if one looks at the inside the hole is hazy”. In this regard, I had the chance to ask him about esotericism, which I think is at the heart of his work. The esoteric thing is the hidden thing, the thing that escapes the gaze. Huang Yong Ping answered me that esotericism is a door when you can see it, and a wall when you cannot.

**Kamel Mennour:** And those will be our closing words. I think Huang Yong Ping's work is a real well of knowledge, and that we could have many other days like this one before it ran dry. Thank you all for this marvellous day.

Installation  
Bois, papier et animaux taxidermisés  
18,10 m (longueur) x 4,12 m (largeur) x 8 m (hauteur)  
Collection privée  
Vues de l'installation, chapelle des Petits-Augustins, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.

- 

*Installation*  
*Wood, paper and taxidermized animals*  
*18,10 m (length) x 4,12 m (width) x 8 m (height)*  
*Private collection*  
*Views of the installation, chapelle des Petits-Augustins, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.*

- 

方舟2009  
装置  
木头, 纸, 剥制动物标本  
长 18.10米 x 宽4.12米 x 高8米  
私人收藏  
装置效果图, 小奥古斯丁礼拜堂, 国立高等美术学院, 巴黎



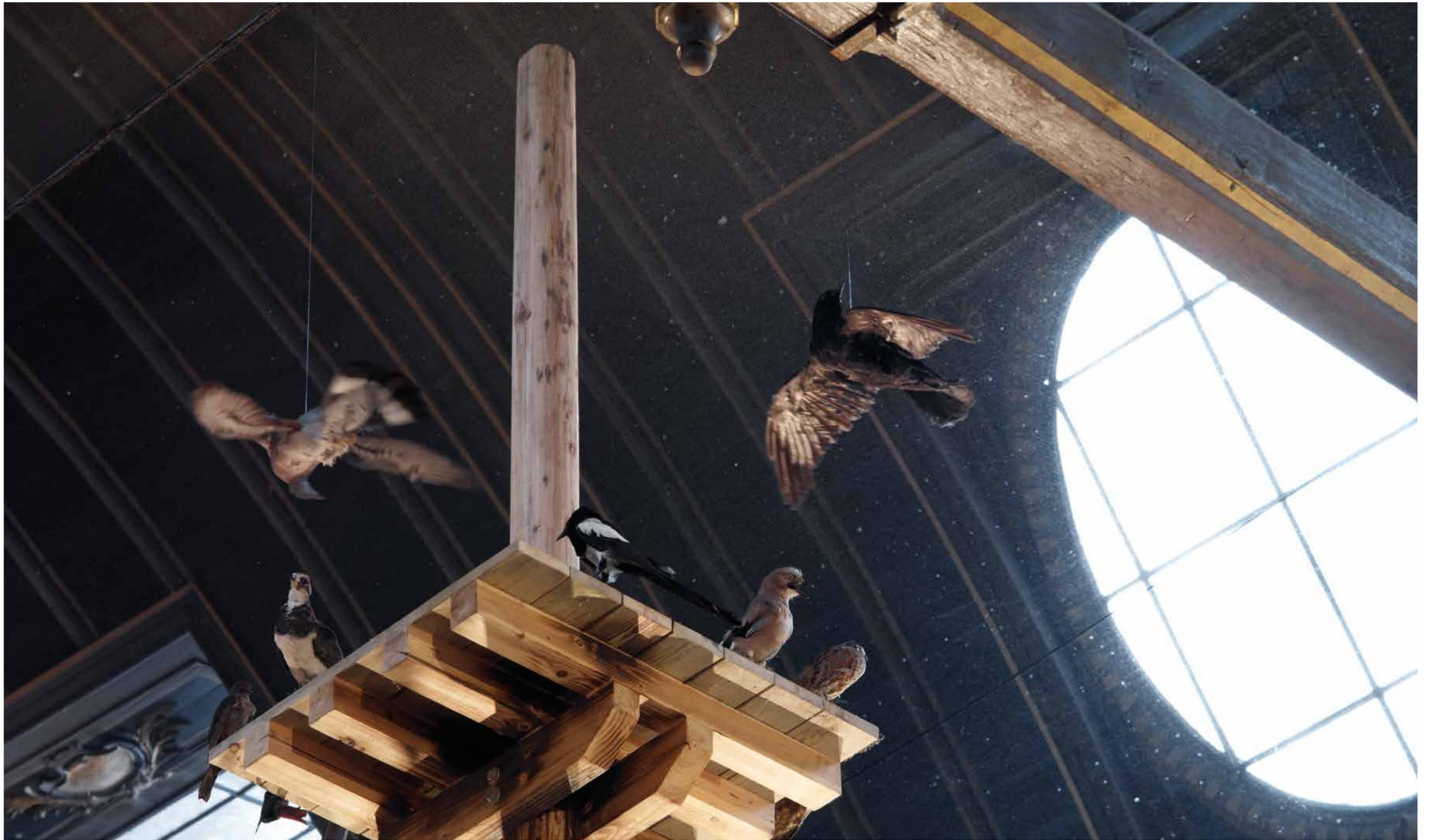


















---

# Caverne 2009

---

Installation

Caverne en résine, sculptures de bouddhas et de talibans,  
chauves-souris projetées en ombres chinoises  
Dimensions variables  
Collection François Pinault Foundation  
Vues de l'exposition « Caverne 2009 », kamel mennour, Paris

•

*Installation*

*Cave in resin, sculptures of Buddhas and Talibans, bat shadows.  
Various dimensions  
Collection François Pinault Foundation  
Views of the exhibition "Caverne 2009", kamel mennour, Paris*

•

洞穴2009

装置

洞穴材料：树脂；佛像和塔利班塑像，蝙蝠皮影  
尺寸不一

弗朗索瓦·皮诺基金会收藏

展览“洞穴2009”图片，卡迈勒·美努尔画廊，巴黎

















---

# Ombre blanche, 2009

---

Peaux de buffles sur structure en acier et résine  
250 x 450 x 210 cm  
Collection privée  
Vues de l'exposition « Caverne 2009 », kamel mennour, Paris

•

*Skins of buffaloes mounted on iron and fiberglass*  
*250 x 450 x 210 cm*  
*Private collection*  
*Views of the exhibition "Caverne 2009", kamel mennour, Paris*

•

白影, 2009  
外部材料: 水牛皮; 内部结构材料: 钢和树脂  
250 x 450 x 210 厘米  
私人收藏  
展览“洞穴2009”图片, 卡迈勒·美努尔画廊, 巴黎







---

# Ancre, 2009

---

*Installation*

Aquarelles sur parchemins posés sur deux tablettes en bois suspendues  
510 x 43 cm / 410 x 43 cm  
Collection Florence et Daniel Guerlain, Les Mesnuls - France  
Vues de l'exposition « Caverne 2009 », kamel mennour, Paris.

•

*Installation*

Watercolors on parchments put up on two hanging wooden shelves  
510 x 43 cm / 410 x 43 cm  
Collection Florence and Daniel Guerlain, Les Mesnuls - France  
Views of the exhibition "Caverne 2009", kamel mennour, Paris

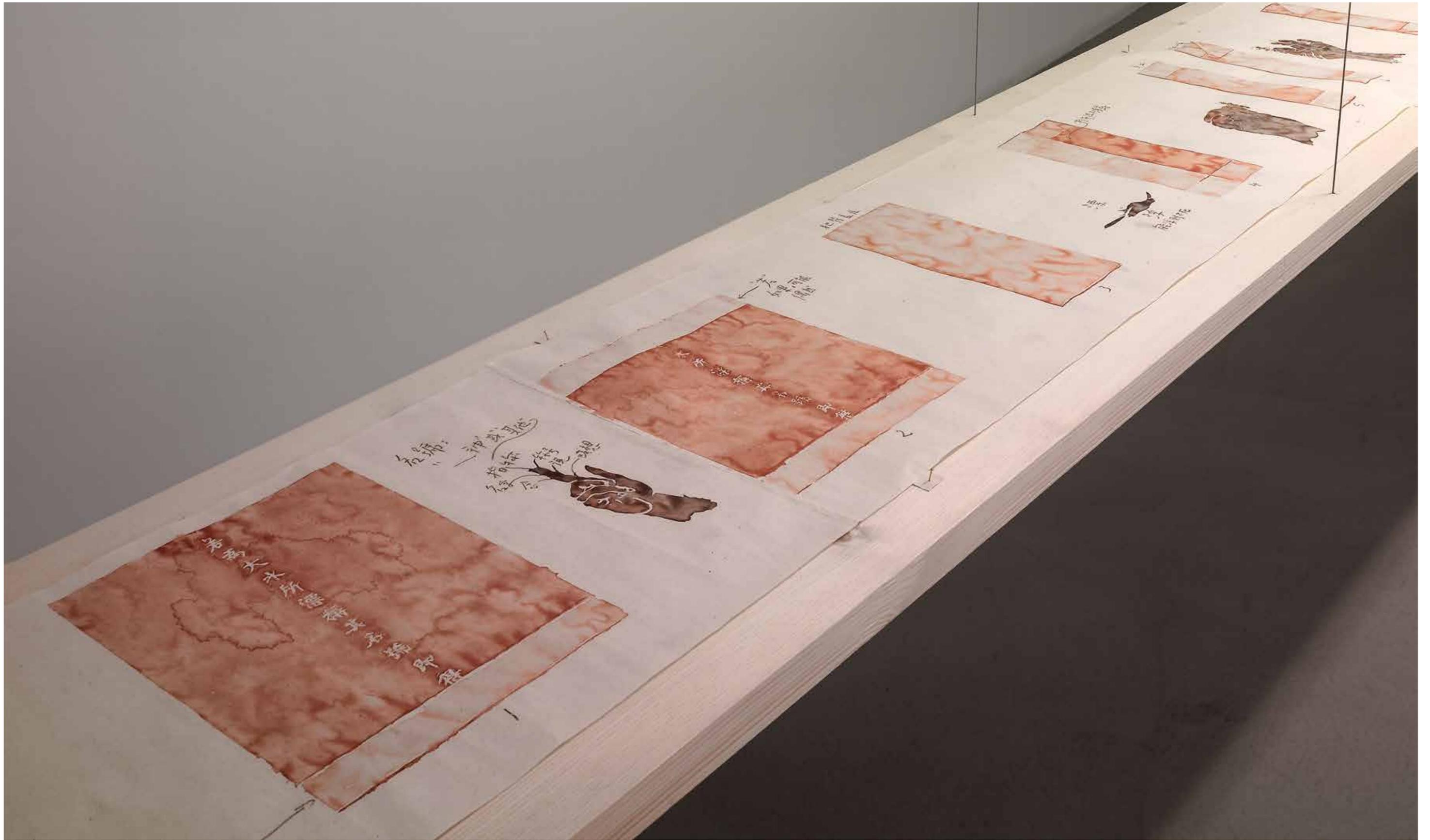
•

锚, 2009

装置

羊皮纸上的水彩画，放置在悬挂的两条木板上  
510 x 43 厘米 / 410 x 43 厘米  
弗洛朗丝和丹尼尔·吉尔兰收藏，雷美纽勒市，法国  
展览“洞穴2009”图片，卡迈勒·美努尔画廊，巴黎







---

# Chronologie sélective

---

## **1954**

Né à Xiamen, province du Fujian, Chine

## **1977-1981**

Étudiant dans la section de peinture à l'académie du Zhejiang, Hangzhou

## **1983**

*Exposition de cinq artistes*, Palais de la Culture de Xiamen, Xiamen

## **1986**

Création du groupe Xiamen Dada

*Xiamen 86 Neo-Dada Exhibition of Modern Art*, Palais de la Culture de Xiamen, Xiamen

*Events*, exposition du groupe Xiamen Dada, Musée des Beaux-Arts du Fujian, Fuzhou

## **1989**

*China Avant-Garde*, China National Art Gallery, Pékin

*Magiciens de la Terre*, exposition collective, Centre Pompidou; Grande Halle de la Villette, Paris

Décide de s'installer en France pour vivre et travailler

## **1990**

*Chine demain pour hier*, Pourrières

*Sacrifice au feu* (Sainte-Victoire 1990), École des beaux-arts d'Aix-en-Provence, Aix-en-Provence

Résidence à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas

## **1991**

*Carnegie International 1991*, exposition collective, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

*Réapparition de la Croix-Rouge*, Hôpital éphémère, Paris

## **1992**

*Résistance*, exposition collective, Watari-um Museum of Contemporary Art, Tokyo

*La maison d'augure*, Galerie Froment & Putman, Paris

## **1993**

*1 & 108*, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart

*Coalition*, exposition collective, Centre for Contemporary Art, Glasgow

## **1994**

*Kearny Street*, Capp Street Project, San Francisco

*Hors limites (L'art et la vie 1952/1994)*, exposition collective, Centre Pompidou, Paris

---

# Selective chronology

---

## 1995

*Pharmacie*, Galerie Froment & Putman, Paris

*Galerie des 5 continents*, exposition collective, Musée national des arts d’Afrique et d’Océanie, Paris

## 1996

*Trois pas, neuf traces*, Atelier d’artistes de la Ville de Marseille, Marseille

*Manifesta 1*, Musée d’Histoire naturelle, Rotterdam

## 1997

*Péril de mouton*, Fondation Cartier, Paris

*Huang Yong Ping*, De Appel, Amsterdam

*Skulptur Projekte*, Münster

## 1998

*Hugo Boss Prize 1998*, exposition des nominés, Guggenheim Museum, New York

*Cities on the Move 2*, exposition collective, CAPC, Bordeaux

## 1999

*Crane’s legs*, Deer’s tracks, Project Gallery, CCA Kitakyushu, Kitakyushu

*Pavillon français*, Jean-Pierre Bertrand et Huang Yong Ping, 48<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise

## 2000

*Taigong fishing*, *Willing to Bite the Bait*, Galerie Jack Tilton, New York

*3<sup>e</sup> Biennale de Shanghai*, Musée d’art, Shanghai

## 2001

*Mega Wave - Towards a New Synthesis*, 1<sup>e</sup> Triennale internationale d’Art contemporain, Yokohama

*Huang Yong Ping & Shen Yuan*, Centre d’art contemporain, Québec

## 2002

*Om Mani Padme Hum*, Gladstone Gallery, New York

*2<sup>e</sup> Triennale de Guangzhou*, Guangzhou

## 2003

*Un cane italiano*, Galerie Beaumontpublic, Luxembourg

*Yankee Remix: Artists Take on New England*, exposition collective, MASS MoCA,

Massachusetts

## 2004

*3<sup>e</sup> Biennale de Liverpool*, Liverpool

*Le moine et le démon*, exposition collective, Musée d’art contemporain de Lyon, Lyon

## 2005

*House of Oracles, a Huang Yong Ping Retrospective*, Walker Art Center, Minneapolis

*Contrepoint–De l’objet d’art à la sculpture*, Musée du Louvre, Paris

## 2006

*Panthéon*, Centre international d’art et de paysage, Ile de Vassivière, Vassivière

*Les mains de Bouddha*, Galerie Anne de Villepoix, Paris

*House of Oracles*, MASS MoCA, North Adams, Massachusetts

*La force de l’art*, Grand Palais, Paris

## 2007

*From C to P*, Gladstone Gallery, New York

*House of Oracles*, Vancouver Art Gallery, Vancouver

*10<sup>e</sup> Biennale d’Istanbul*, Istanbul

## 2008

*House of Oracles*, Ullens Center for Contemporary Art, Pékin

*Ping Pong*, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo ; Kunsthallen Brandts, Odense

*Frolic*, Barbican Art Gallery, Londres

*Traces du sacré*, Centre Pompidou, Paris ; Haus der Kunst, Munich

## 2009

*Tower Snake*, Gladstone Gallery, New York

*3<sup>e</sup> Biennale de Moscou*, Moscou

*Fare Mondi / Making Worlds*, 53<sup>e</sup> Biennale de Venise, Venise

*Arche 2009 & Caverne 2009*, chapelle des Petits-Augustins, École nationale

supérieure des beaux-arts, Paris / kamel mennour, Paris

## 2010

*Wu Zei*, Musée Océanographique, Monaco

*Garofalo* (avec Shen Yuan), Edicola Notte, Rome

## 1954

Born in Xiamen, Fujian Province, China

## 1977-1981

Student in the painting section at the Academy of Zhejiang, Hangzhou

## 1983

*Exhibition of five artists*, Palace of Culture of Xiamen, Xiamen

## 1986

Xiamen Dada group creation

*Xiamen 86 Neo-Dada Exhibition of Modern Art*, Palace of Culture of Xiamen, Xiamen

*Events*, Xiamen Dada group show, Museum of Fine Arts in Fujian, Fuzhou

## 1989

*China Avant-Garde*, China National Art Gallery, Beijing

*Magiciens de la Terre*, group show, Centre Pompidou ; Grande Halle de la Villette, Paris

Decides to move to France to live and work

## 1990

*Chine demain pour hier*, Pourrières

*Sacrifice au feu* (Sainte-Victoire 1990), School of Fine Arts in Aix-en-Provence, Aix-en-Provence

Residence at the Fondation Cartier, Jouy-en-Josas

## 1991

*Carnegie International 1991*, group show, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

*Réapparition de la Croix-Rouge*, Hôpital éphémère, Paris

## 1992

*Résistance*, group exhibition, Watari-um Museum of Contemporary Art, Tokyo

*La maison d’augure*, Galerie Froment & Putman, Paris

## 1993

*1 & 108*, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart

*Coalition*, group show, Center for Contemporary Art, Glasgow

## 1994

*Kearny Street*, Capp Street Project, San Francisco

*Hors limites (L’art et la vie 1952/1994)*, group show, Centre Pompidou, Paris

# 黄永砵 部分展览作品年表

## 1995

*Pharmacie*, Galerie Froment & Putman, Paris

*Galerie des 5 continents*, group show, Musée national des arts d’Afrique et d’Océanie, Paris

## 1996

*Trois pas, neuf traces*, Artist’s studio of the City of Marseille, Marseille

*Manifesta 1*, Natural History Museum, Rotterdam

## 1997

*Péril de mouton*, Fondation Cartier, Paris

*Huang Yong Ping*, De Appel, Amsterdam

*Skulptur Projekte*, Münster

## 1998

*Hugo Boss Prize 1998*, exhibition of the nominees, Guggenheim Museum, New York

*Cities on the Move 2*, group exhibition, CAPC, Bordeaux

## 1999

*Crane’s legacy, Deer’s tracks*, Project Gallery, CCA Kitakyushu, Kitakyushu

*French Pavilion*, Jean-Pierre Bertrand and Huang Yong Ping, 48<sup>th</sup> Venice Biennial

## 2000

*Taigong Fishing, Willing to Bite the Bait*, Jack Tilton Gallery, New York

*3<sup>rd</sup> Shanghai Biennial*, Art Museum of Shanghai, Shanghai

## 2001

*Mega Wave - Towards a New Synthesis*, 1<sup>st</sup> International Triennial of Contemporary Art, Yokohama

*Huang Yong Ping & Shen Yuan*, Center for Contemporary Art, Quebec

## 2002

*Om Mani Padme Hum*, Gladstone Gallery, New York

*2<sup>nd</sup> Guangzhou Triennial*, Guangzhou

## 2003

*Un cane italiano*, Galerie Beaumontpublic, Luxembourg

*Yankee Remix: Artists Take on New England*, group show, MASS MoCA,

Massachusetts

## 2004

*3<sup>rd</sup> Liverpool Biennial*, Liverpool

*Le moine et le démon*, group show, Musée d’art contemporain de Lyon, Lyon

## 2005

*House of Oracles, A Huang Yong Ping Retrospective*, Walker Art Center,

Minneapolis

*Contrepoint–De l’objet d’art à la sculpture*, Louvre Museum, Paris

## 2006

*Panthéon*, Centre international d’art et de paysage, Isle of Vassivière, Vassivière

*Les mains de Bouddha*, Galerie Anne de Villepoix, Paris

*House of Oracles*, MASS MoCA, North Adams, Massachusetts

*La force de l’art*, Grand Palais, Paris

## 2007

*From C to P*, Gladstone Gallery, New York

*House of Oracles*, Vancouver Art Gallery, Vancouver

*10<sup>th</sup> Istanbul Biennial*, Istanbul

## 2008

*House of Oracles*, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing

*Ping Pong*, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo; Kunsthallen

Brandts, Odense

*Frolic*, Barbican Art Gallery, London

*Traces du sacré*, Centre Pompidou, Paris; Haus der Kunst, Munich

## 2009

*Tower Snake*, Gladstone Gallery, New York

*3<sup>rd</sup> Moscow Biennial*, Moscow

*Fare Mondi / Making Worlds*, 53<sup>rd</sup> Venice Biennial, Venice

*Arche 2009 & Caverne 2009*, chapelle des Petits-Augustins, École nationale

supérieure des beaux-arts, Paris / kamel mennour, Paris

## 2010

*Wu Zei*, Musée Océanographique, Monaco

*Garofalo* (with Shen Yuan), Edicola Notte, Rome

## 1954年

生于福建厦门

## 1977-1982年

浙江美术学院油画系，杭州

## 1983年

《当代艺术五人展》，厦门市文化宫，厦门

## 1986年

艺术家群体“厦门达达”成立

《厦门达达》，厦门市群众艺术馆，中国

《事件》，“厦门达达”艺术家群展，福建省美术馆，福州，中国

## 1989年

《中国前卫艺术展》，中国美术馆，北京，中国

《大地魔术师》，群展，蓬皮杜中心，国立现代艺术博物馆和拉维

列特大厅，巴黎，法国

决定在法国定居和创作

## 1990年

《为了昨天的中国明天》，作品《升卦》，布利也尔，法国

《火祭》，圣维多山，埃克斯普罗旺斯美术学院，埃克斯普罗旺斯省，法国

《卡地亚当代艺术基金会工作室》，作品《垃圾场》，卡地亚当代艺术基金会，裴昂秋萨斯，法国

## 1991年

《卡内基国际三年展》，作品《不可阅读的温性》，卡内基美术馆，匹茨堡，美国

《再现红十字》，转瞬即逝的医院，巴黎，法国

## 1992年

《抵抗》，群展，和多利美术馆，东京，日本

《占卜者之屋》，福洛门和彼特曼画廊，巴黎，法国

## 1993年

《108签和龟桌》，独孤城堡学院，斯图加特，德国

《撞击》，群展，格拉斯哥当代艺术中心，英国

## 1994年

《科尼街》，卡普街计划，旧金山，美国

《边界之外——艺术与生活，1952/1994》，群展，蓬皮杜中心，巴黎，法国



© 2011 ADAGP Huang Yong Ping.

© 2011 Pour les photographies de Marc Domage, André Morin et Gao Jie /  
*For the photographs by Marc Domage, André Morin and Gao Jie.*

© 2011 kamel mennour, Paris.

© 2011 Jessica Morgan pour son essai, et l'ensemble des intervenants de la table-ronde «Huang Yong Ping : Les fables de la connaissance» : Jérôme Alexandre, Marie-Laure Bernadac, Henri-Claude Cousseau, Fei Dawei, Louis-Albert de Broglie, Jean de Loisy, Guan Yi, Huang Yong Ping, Arnaud Laporte, Richard Leydier, Jean-Hubert Martin, Kamel Mennour et Gilles A. Tiberghien./

*Jessica Morgan for her essay, and all the stakeholders of the round table "Huang Yong Ping: The fables of knowledge": Jérôme Alexandre, Marie-Laure Bernadac, Henri-Claude Cousseau, Fei Dawei, Louis-Albert de Broglie, Jean de Loisy, Guan Yi, Huang Yong Ping, Arnaud Laporte, Richard Leydier, Jean-Hubert Martin, Kamel Mennour and Gilles A. Tiberghien.*

Tous droits réservés. La reproduction d'un extrait quelconque de ce catalogue, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, est interdite sans l'autorisation écrite de la galerie kamel mennour.

*All rights reserved. No part of this book may be reproduced by any means, in any media, electronic or mechanical, without prior permission in writing from kamel mennour gallery.*

Co-édition / Co-publishing

**kamel mennour**

47, rue Saint-André des Arts

75006 Paris

tel. +33 1 56 24 03 63

[galerie@kamelmennour.com](mailto:galerie@kamelmennour.com)

[www.kamelmennour.com](http://www.kamelmennour.com)

**Nouveau Musée National de Monaco**

**Villa Paloma**

56, boulevard du Jardin Exotique, 98000 Monaco

**Villa Sauber**

17 avenue Princesse Grace, 98000 Monaco

tel. +377 98 98 19 62

[contact@nmmmc.mc](mailto:contact@nmmmc.mc)

[www.nmmmc.mc](http://www.nmmmc.mc)

coordination of the

"Wu Zei" project

Robert Calcagno, Directeur Général de l'Institut Océanographique  
Marie-Claude Beaud, Commissaire invité pour l'Œuvre, Directeur du  
Nouveau Musée national de Monaco  
Marie Sophie Eiché, Directrice de la galerie kamel mennour

Coordinatrice éditoriale / Publishing coordination

Emma-Charlotte Gobry-Laurencin

Graphisme / Graphic design

Éloïse de Guglielmo & Amélie du Petit Thouars  
(MOSHI MOSHI Studio)

Traductions / Translations

Michel Pencreac'h (Français / French)

James Curwen & Charles Penwarden (Anglais / English)

Sisi Yang (Chinois / Chinese)

Relectures / Rereading

Michel Pencreac'h & Sisi Yang

Production / Printing production

Seven7 – Liège

Imprimé en Belgique / Printed in Belgium

Diffusion & Distribution / Distribution

**les presses du réel**

[www.lespressesdureel.com](http://www.lespressesdureel.com)

ISBN : 978-2-914171-39-7

39 €

kamel mennour

Coordination générale du projet



«Wu Zei» / General



Institut océanographique

Fondation Albert I<sup>er</sup>, prince de Monaco  
Paris • Monaco



PRINCIPAUTÉ  
DE MONACO