

Zao Wou-Ki

Zao Wou-Ki

Commissaire · Curator :
Erik Verhagen

Zao Wou-Ki

Encres et aquarelles · Inks and Watercolours
(1948-2009)

kamel
mennour





Sans titre (Ibiza), 2004
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 30 x 42 cm
Collection particulière · Private collection

*J'avais déjà remarqué que dans les travaux des Orientaux le dessin des vides laissés
autour des feuilles comptait autant que le dessin même des feuilles.*
—Henri Matisse, Lettre à André Rouveyre sur le dessin de l'arbre

Encres et aquarelles. La plus ancienne œuvre des expositions parisienne et londonienne consacrées par la galerie kamel mennour à Zao Wou-Ki date de 1948 et résume à elle seule les enjeux propres à ces deux techniques réunies au sein de notre panorama d'une cinquantaine de travaux s'attachant principalement à souligner la vivacité de la dernière décennie de sa création. À bien des égards cruciale, cette année n'a pas été choisie au hasard dans la mesure où elle correspond à la migration et l'installation du peintre chinois à Paris. Mesure-t-on seulement, à l'ère globalisée qui est la nôtre, ce qu'une telle migration pouvait avoir à la fin des années 1940 de, au sens premier du terme, bouleversante ? Zao n'était pourtant pas coupé du monde occidental quand il décide d'entreprendre ce voyage initiatique parisien. Éduqué et élevé dans un milieu privilégié et lettré, héritier d'une famille dont



Zao Wou-Ki, Paris, 1948

l'arbre généalogique s'enracine dans la dynastie Song, l'artiste en herbe qui amorcera ses études en 1935 à l'école des beaux-arts de Hangzhou sera sensibilisé dès son adolescence à la peinture européenne. À cet apprentissage académique en bonne et due forme se greffera un éventail de connaissances acquises par le biais de revues, principalement américaines (*Life*, *Time*, *Harper's Bazaar* et *Vogue*), de cartes postales et surtout de livres d'art rapportés de Paris par son oncle ou trouvés dans la concession française de Shanghai. La situation de base, propre à la formation de Zao, est en conséquence complexe pour ne pas dire paradoxale. Perméabilisé à deux cultures ancestrales – chinoise et européenne – diamétralement opposées, le peintre n'en est pas moins « décalé » durant les années 1930 et 1940, les rares informations qui lui parviennent de la création occidentale que l'on qualifierait aujourd'hui d'hyper contemporaine étant rudimentaires, ses deux principaux repères se résumant au lendemain de la guerre à Matisse et Picasso. En débarquant à Paris en 1948, Zao jouit donc à la fois d'un bagage historique et technique conséquent et d'une virginité quasi absolue en matière de création contemporaine. Aussi n'est-il pas étonnant et en cohérence avec ce positionnement singulier que l'artiste décide de consacrer sa première visite parisienne au Louvre où, parallèlement à sa fréquentation de l'atelier d'Othon Friesz à l'académie de la Grande Chaumière, il aura désormais ses habitudes. Que dire de cette aquarelle de 1948 ? Représentative d'un entre-deux qui caractérisera à terme le *credo* pictural de Zao, celle-ci nous donne à voir l'esquisse d'une saynète représentant

un pêcheur sur un ponton qui se heurte dans sa stylisation extrême à un semblant d'« abstraction ». Le trait est à la fois maîtrisé et délié, ouvert aux imprévisibilités et de la substance aqueuse et du support. Mais ce qui frappe aussi est la part accordée dans celle-ci aux zones de blanc, en d'autres mots aux « Vides » dont l'articulation avec les « Pleins » ne cessera de faire l'objet de renégociations tout au long de la trajectoire du peintre et de ses œuvres sur papier en particulier, à commencer par celles produites d'après Rembrandt en 1949 et 1950 dans lesquelles l'entre-deux (abstraction/figuration – Vides/Pleins) se manifeste selon d'autres voies. Or cette articulation est tributaire d'une longue tradition picturale chinoise sur laquelle nous allons nous attarder maintenant. Qu'il me soit permis à ce titre de reconnaître ma dette envers François Cheng dont l'ouvrage *Vide et Plein* décrypte brillamment le langage pictural chinois. Publié en 1991, cet essai a pour ambition de démontrer dans quelle mesure la peinture chinoise conçue dès la période Tang (618-907) comme une « pensée en action » accorde une place substantielle au Vide. Analysant les différentes périodes d'une histoire de la peinture qui connaîtra son apogée avec les Song (960-1279), Cheng insiste sur l'importance des techniques du pinceau, notamment de l'« encre éclaboussée » propre aux tendances « expressionnistes » ou « à la grande hache » inventées sous les Tang mais aussi sur les perspectives *décentrées* qui ont permis aux figures historiques de la peinture chinoise de concevoir des « paysages » témoignant de « quelque chose d'informulé¹ » et d'« apparemment invisible² » offerts à l'imaginaire du spectateur. Au cœur de cette pensée picturale se situe le Vide qui, note Cheng, « n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. C'est lui, en effet, qui, en introduisant dans un système donné discontinuité et réversibilité, permet aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisante de l'univers par l'homme [...], un Chinois, qu'il soit artiste ou simple amateur, accepte intuitivement le Vide comme étant un principe de base³ ». « C'est toutefois dans la peinture, précise l'auteur, que le Vide se manifeste de la façon la plus visible et la plus complète. Dans certains tableaux des Song et des Yuan, on constate que le Vide (espace non-peint) occupe jusqu'aux deux tiers de la toile. Devant de tels tableaux, même un spectateur innocent sent confusément que le Vide n'est pas une présence inerte et qu'il est parcouru par des souffles reliant le monde visible à un monde invisible⁴. » Pour Cheng, le Vide est tout le contraire d'un « "no man's land", lequel impliquerait neutralisation ou compromis ; puisque c'est bien le Vide qui permet le processus d'intériorisation et de transformation par lequel toute chose réalise son même et son autre, et par là, atteint la totalité⁵ ».



Zao Wou-Ki et François Cheng, Paris, 2008

1. François Cheng, *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, p. 23 (éditions Points).
2. *Idem*.
3. *Ibid.*, pp. 45-46.
4. *Ibid.*, p. 47.
5. *Ibid.*, p. 48.

6. Ce déracinement, nous rappelle Yann Hendgen, a déjà été amorcé en Chine compte tenu du fait que Zao refuse, suite à une pénurie de matériaux « occidentaux » frappant son école en 1938, de céder à la facilité « de revenir à la tradition chinoise de peinture sur papier ou sur soie montée en rouleau » (Yann Hendgen, « Peindre au-delà des limites » dans *Zao Wou-Ki*, catalogue de l'exposition du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2018, p. 33). On comprend dès lors rétrospectivement les réticences qui ont été celles de Zao d'embrasser pleinement au début de sa trajectoire parisienne la peinture sur papier.
7. François Cheng, *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*, *op. cit.*, p. 59.
8. *Ibid.*, p. 75.
9. *Ibid.*, p. 78.

Les œuvres produites par Zao à la fin des années 1940 et au tout début des années 1950 sont clairement redevables de cette conception picturale chinoise, si ce n'est que l'artiste soucieux de s'imprégner par ailleurs de la grande tradition occidentale, feint de vouloir tourner le dos à ses propres racines. Sa venue à Paris est de toute évidence emblématique d'un besoin de déracinement⁶ et d'un processus d'émancipation qui se heurte cependant à une part de résistance pour ne pas dire de refoulement. Il n'empêche que l'aquarelle de 1948 traduit, peut-être inconsciemment, *encore et/ou déjà*, un sens de l'organisation des Pleins et des Vides, « quelque chose d'informulé » et d'« apparemment invisible » que l'artiste a de toute évidence rencontré dans sa fréquentation des grands maîtres chinois. On aurait donc tort de vouloir lire celle-ci à l'aune d'une abstraction parisienne dont Zao sera rapidement le témoin avant d'en devenir quelques années plus tard l'un des principaux protagonistes. Car la dimension « abstraite » inhérente à cette aquarelle renvoie à un tout autre système dont les fondements remontent au taoïsme qui accorde une place importante au Vide. « Le Tao d'origine est conçu comme le Vide suprême d'où émane l'Un qui n'est autre que le Souffle primordial⁷ » écrit Cheng. Dans la pensée chinoise, Vide et Plein ne sont en effet pas deux entités séparées mais s'enchevêtrent au sein d'une dynamique commune et interactive dans, à partir et à travers laquelle le Plein provient du Vide qui serait selon cet auteur un « régulateur ». Et c'est par le biais de la technique de l'encre que se manifeste la dichotomie Vide-Plein si particulière à la peinture chinoise. La notion de Pinceau-Encre est à l'origine de toutes ses théories. « Le Pinceau, écrit Cheng, désigne à la fois l'instrument et le Trait qu'il trace. [...] Par son plein et son délié, son concentré et son dilué, sa poussée et son arrêt, le Trait est à la fois forme et teinte, volume et rythme, impliquant la densité fondée sur l'économie des moyens et la totalité qui englobe les pulsions même de l'homme. Par son unité, il résout le conflit que ressent tout peintre entre le dessin et la couleur, la représentation du volume et celle du mouvement⁸. » Or ce trait ne fonctionne que grâce au Vide. Ce dernier le « précède, le prolonge, et même le traverse⁹ ».

Il va sans dire que les premières années parisiennes de Zao s'avèrent déterminantes. Entre mémoire et oubli, (relative) prise de distance avec l'héritage chinois et imprégnation de l'art occidental, ancien, récent puis contemporain, se formule en l'espace d'un laps de temps restreint une synthèse entre deux traditions dont l'artiste a encore du mal à assumer la conjugaison à la fin des années 1940. Et c'est sans doute pour cette raison et conscient que le dispositif Pinceau-Encre ne saurait pour un Chinois être désolidarisé de données cosmogoniques que Zao tente, en vain, à partir des années 1950 de s'en affranchir, préférant sans pour autant totalement sacrifier aquarelles et encres se concentrer sur une peinture à l'huile qui après quelques années de transition coïncidera avec une aventure « abstraite » à laquelle son destin de peintre sera irrévocablement rattaché.

Selon la formule de Claude Roy, ces années de transition permirent à Zao de devenir un « peintre chinois moderne¹⁰ ». « Quand on parle de l'art », écrit cet auteur de la première et magnifique monographie consacrée à son ami, « on oscille toujours entre les deux pôles de l'explication : on met l'accent sur les influences, l'acquis, la recherche et l'étude des sources, parce que les artistes ne naissent pas dans les choux, ni de la dernière pluie. Ou bien on souligne la singularité, le caractère unique, incomparable d'un créateur, ce qui fait qu'il ne ressemble à personne. La vérité réside dans un zig-zag *dialectique* entre ces deux points de vue, qui sont vrais tous les deux, et contradictoires. Un artiste est le fruit des influences qu'il a subies, ou choisies : il n'en est pas la somme. Mais lorsque les *influences* qui l'aident à devenir lui-même sont très aisément distinguables, lorsqu'il a reçu les leçons d'écoles très différentes, et qu'il a su les accorder, les fondre et les dépasser, sans que nous puissions cependant oublier tout à fait le caractère de chacune, il y a là un moment de l'art qui nous semble spécialement émouvant. C'est un lieu commun très fécond, de dire que l'art (comme toutes les activités de l'homme) vit d'échange, de frottements, d'ouvertures. Nous sommes, à juste titre, particulièrement sensibles à ces échanges fondamentaux lorsqu'ils s'accomplissent entre des styles extrêmement puissants, affirmés et définis. [...] La résonance des gravures et des toiles de Zao Wou-Ki, c'est celle d'un accord parfait où la peinture occidentale moderne serait la quinte, et où la peinture classique chinoise serait la tierce¹¹. »

Un zig-zag *dialectique*. Devenir lui-même. Risquons-nous à une hypothèse et affirmons que ce « devenir lui-même », Zao l'a peut-être surtout mené à bien à partir des années 1970 et sa réconciliation avec la technique de l'encre qu'il avait marginalisée à la différence de l'aquarelle dans les décennies précédentes. Sans revenir sur les circonstances autobiographiques – la pression amicale de Henri Michaux et la maladie de sa seconde épouse May – qui auraient poussé Zao à renouer plus ostensiblement avec l'encre sur papier, notons cependant que la réintroduction de cette technique coïncide avec le premier chapitre d'une œuvre de maturité synonyme d'un apaisement, d'une liberté. Et d'un « accord parfait » qui, les cinquante ans passés, autorisent le peintre à assumer dorénavant de manière plus décontractée le grand écart culturel et esthétique à partir duquel il a échafaudé son œuvre. Une œuvre ni abstraite, ni figurative comme l'ont affirmé certains de ses commentateurs qui de Roy à Cheng, pour s'en tenir à ceux cités jusqu'ici, n'ont eu de cesse d'envisager sa création à travers un prisme autrement plus large que le verre réducteur moderniste. Zao « abstrait ? Figuratif ? Il faudrait peut-être inventer à son sujet un mot moins tranchant » écrit Roy en poursuivant que « Zao Wou-Ki part toujours de la nature. Mais en ceci, comme dans



Zao Wou-Ki dans son atelier, 1996

10. Claude Roy, *Zao Wou-Ki*, Paris, Musée de Poche, 1957, p. 15 (réédition 1970).

11. *Ibid.*, pp. 15-16, 19.

12. *Ibid.*, pp. 13-44.

13. *Ibid.*, p. 52.

14. *Idem.*

15. « La peinture chinoise demande d'avoir à la fois "du pinceau" et "de l'encre". Wou-Ki en avait toujours eu – c'est la marque de sa peinture.

Dans les exercices qu'il faisait à la fin, certains avaient "du pinceau", d'autres avaient "de l'encre", mais aucun n'avait plus à la fois "du pinceau et de l'encre". Le chemin était perdu. Il ne pouvait plus accoster à l'île de la peinture. » (Jean-Michel Meurice, « Une si longue amitié » dans *Zao Wou-Ki*, catalogue de l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *op. cit.*, p. 127).

16. Philippe Dagen revient dans son essai sur les aquarelles de Zao sur l'« instantanéité » de cette technique : « Le temps de l'aquarelle, comme celui de l'encre, dure peu : quelques heures tout au plus avant que l'œuvre, ayant séché, ne puisse plus souffrir reprises et modifications. [...] Sa propension à la vitesse fait de [l'aquarelle] le mode d'apparition de ce qui n'a pas encore de forme définie ou n'en aura jamais, [...] » (Philippe Dagen, « Passage de la couleur » dans *Zao Wou-Ki. L'encre, l'eau, l'air, la couleur. Encres de Chine et aquarelles 1954-2007*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 17).

17. Françoise Marquet note qu'à la toute fin de son activité de peintre Zao n'a plus mis les pieds dans son atelier et qu'il a peint exclusivement « sur le motif » (Françoise Marquet, « Renaissance des formes » dans *Zao Wou-Ki dans l'ultime bonheur de peindre*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 11).

l'essentiel de sa démarche, il est chinois. Aux murs de son atelier, les estampages et les peintures chinoises ne détonnent pas avec les œuvres de ses amis français choisies par lui, parce que les unes et les autres procèdent d'un même état d'esprit, d'une même quête¹². Rédigé et publié dans le dernier tiers des années 1950, l'ouvrage de Roy ne s'articule pas autour des encres et aquarelles de Zao, rappelons-le une dernière fois, marginalisées (pour les premières) à l'époque. Et pourtant l'auteur saisit parfaitement les enjeux inhérents à son esthétique et ne manque pas de qualifier le peintre d'« organiquement calligraphe¹³ ». Conscient de l'impact de la tradition calligraphique chinoise sur lui, Roy affirme qu'« on pourrait dire de Zao ce qu'un écrivain de la dynastie Tang, Chou Chang-wen, dans son *Mo ch'ih pien* écrivait du grand artiste calligraphe Yen Chen-Ching : *ses points sont semblables à des galets, ses coups de pinceau tels les minces nuages de l'été, ses crochets pareils à l'or forgé, et ses courbes ont le mouvement d'un arc courbé*¹⁴ ».

Ce que Zao partage avec les calligraphes et peintres chinois, c'est non seulement la négociation très subtile et intuitive des Vides et des Pleins, de la chose « vue » et « inventée », mais aussi un sens du « rythme organique ». La peinture selon Zao ne saurait dès lors recouper une conception caricaturale de l'abstraction telle que professée par le critique d'art new-yorkais Clement Greenberg de l'autre côté de l'Atlantique. Dans l'humilité qui était la sienne l'artiste savait qu'aucune invention des « choses qui n'existent pas » peut faire l'économie d'une « connaissance du monde, de la nature ». Ce lien au monde et à la nature, nous le retrouvons dans les œuvres sur papier assumées à partir des années 1970, consolidées dans les années 1980 et épanouies dans les dernières années de sa création. Dans celles-ci, avant qu'il ne « perde le chemin¹⁵ » selon la pudique expression de Jean-Michel Meurice, Zao a produit des œuvres qui forment la quintessence d'un entre-deux qui aura été *in fine* sa marque de fabrique. En noir et blanc ou constellées de couleurs complémentaires, les ultimes encres et aquarelles témoignent d'une forme d'équilibre précaire entre une nature et traditions observées et « emmagasinées » pendant plusieurs décennies et l'exacerbation d'un langage tendant *dans l'instant*¹⁶ à l'autonomie, le tout retraduit à travers des exercices où la maîtrise du geste et un « lâcher-prise » finissent par se confondre¹⁷. Rares sont ceux à avoir su trouver cet équilibre. Que l'on songe au Beethoven des derniers quatuors. Zao Wou-Ki en fait partie.

I had already noticed that in the works of the Orientals, drawing the empty spaces left around leaves counted as much as drawing the leaves themselves.
—Henri Matisse, Letter to André Rouveyre about drawing trees

Inks on paper and watercolours. The earliest work in the Zao Wou-Ki exhibitions at kamel mennour in Paris and London dates from 1948 and on its own offers a concentrate of what is at stake in these two media. In this panorama of fifty pictures, the exhibits focus mainly on the creative liveliness of the artist's final working decade. The choice of 1948 was not random: a crucial year in many respects, it was above all marked by the Chinese painter's migration to Paris. Can we, in this globalised era of ours, even begin to imagine how literally dislocating such a move could be at that time? It has to be said, though, that Zao was not a complete stranger to the West when he decided on his initiatory journey to Paris. Born the heir of a family whose origins could be traced back to the Song dynasty (960–1279), he was raised and educated in a privileged, scholarly environment and began his acquaintance with European art in 1935 when, aged fifteen, he enrolled at the school of art in Hangzhou. The conventional academic training he got there was supplemented by what he gleaned from (mostly American) magazines—*Life*, *Time*, *Harper's Bazaar*, *Vogue*—together with the postcards and, especially, art books brought from Paris by his uncle or picked up in the French concession in Shanghai. As a result, Zao's situation as a budding artist was complex, not to say paradoxical. Exposed to two age-old but diametrically opposed cultures—Chinese and European—he was nonetheless out of phase during the 1930s and 1940s: the little information that reached him regarding the kind of Western art that would now be described as hyper-contemporary was strictly rudimentary and his two immediately postwar points of reference were Matisse and Picasso. The upshot being that he arrived in Paris in 1948 with a significant historical and technical baggage, while utterly callow in terms of what was happening in art at the time. So it was hardly surprising, and perfectly consistent with this singular state of affairs, that his first Paris visit should be to the Louvre, and that this would become a habit, along with his attendance at Othon Friesz's Grande Chaumière atelier. What are we to say about this 1948 watercolour? Typical of a middle ground that would come to form Zao's painting credo, it offers a sketch for a playlet—a fisherman on a landing stage—whose extreme stylisation collides with a semblance of “abstraction”. The brushwork is at once controlled and fluid, and receptive to the caprices of both the water-based paint and the support. Also striking, however, is the role accorded the blank areas, that is to say to the “Emptiness” whose interconnection with “Fullness” would be the subject of endless renegotiation throughout the painter's career. This is especially true of the works on paper, beginning with the after-Rembrandts of 1949 and 1950, in which the middle ground of abstraction/figuration—Empty/Full shows through in other ways. This interconnectedness has its roots in a long Chinese

painterly tradition I intend to linger over here. I'd like to begin by acknowledging a debt to François Cheng, whose *Empty and Full: The Language of Chinese Painting* is a brilliant exercise in decipherment. Published in French in 1991 and in an excellent English translation in 1994,¹ this book sets out to demonstrate how Chinese painting, conceived of since the Tang dynasty (618–907) as a “philosophy in action”, grants Emptiness a considerable role. Analysing the different historical periods of a painting that reached its apogee during the Song dynasty (960–1279), Cheng stresses the importance of brush techniques, among them the Tang dynasty inventions of “splattered ink”, specific to “expressionist” approaches, and the “axe-trimmed” style; and the “decentred” perspectives that enabled the historic figures of Chinese painting to offer the viewer’s imagination “landscapes” hinting at something “indefinite” and “apparently invisible”.² At the core of this painterly philosophy is Emptiness, which for Cheng “is not, as one might suppose, something vague or nonexistent. It is dynamic and active. Linked with the idea of vital breaths and with the principle of the alternation of yin and yang, it is the preeminent site of transformation, the place where *fullness* can attain its whole measure. Emptiness introduces discontinuity and reversibility into a given system and thus permits the elements composing the system to transcend rigid opposition and one-sided development. At the same time Emptiness offers human beings the possibility of approaching the universe at a level of totality . . . a Chinese person, whether an artist or merely an amateur intuitively accepts Emptiness as a basic principle.” However, Cheng continues, “It is . . . in painting that Emptiness is manifested in the most visible and complete way. In certain pictures of the Sung and Yuan periods, we observe that Emptiness (the unpainted area) may occupy as much as two-thirds of the canvas. Confronted by pictures like this, even an innocent onlooker vaguely feels that Emptiness is a presence that is not inert, a presence that is pervaded by breaths that connect the visible world to an invisible one.”³ For Cheng, “Far from being a kind of no-man’s-land that would imply neutralisation or compromise, Emptiness makes possible the process of interiorisation and transformation through which each thing actualises its sameness and otherness and, in so doing, attains totality.”⁴ Zao’s works from the late 1940s and the beginning of the 1950s are clearly indebted to this Chinese notion of painting, even if, in his keenness to immerse himself in the great Western tradition, he feigns an attempt to turn his back on his roots. His coming to Paris was obviously emblematic of a need for a break with those roots⁵ and a process of emancipation that was nonetheless hampered by a degree of resistance, not to say repression. The fact remains, though, that the 1948 watercolour mentioned above *still* and/or *already* conveys, perhaps unconsciously, a sense of the organisation of Emptiness and Fullness, that something “indefinite” and “apparently invisible” that Zao could not have failed to come across in his contact with the works of the great Chinese masters. It would be mistaken, then, to interpret the picture in the light of a Parisian abstraction he would soon be a witness to before becoming, some

1. François Cheng, *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*, trans. Michael H. Kohn (Boston: Shambhala, 1994).
2. François Cheng, *Empty and Full*, p. 12.
3. *Ibid.*, p. 37.
4. *Ibid.*, p. 38.
5. As Yann Hendgen reminds us, this uprooting had already begun in China. When his art school was hit by a shortage of “Western” materials in 1938, Zao rejected the easy option of “a return to the Chinese tradition of painting on paper or on silk scrolls”. See Yann Hendgen, «Peindre au-delà des limites», *Zao Wou-Ki*, exh. cat., (Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 2018), p. 33. Thus we can retrospectively understand Zao’s reluctance to commit himself fully to painting on paper at the beginning of his time in Paris.

years later, one of its leading protagonists. This is because the picture’s inherent “abstract” dimension reflects a quite different system, whose fundamentals lie in Taoism and its emphasis on the role of Emptiness. “The original Tao,” says Cheng, “is conceived as the supreme ‘Emptiness’ from which the one, which is none other than the primordial breath, emanates.”⁶ In Chinese thought Emptiness and Fullness are not two separate entities; rather they intertwine within a shared, interactive dynamic that is both a trigger and a channel for the emergence of the Full from the Emptiness Cheng sees as a “regulator”. It is via the ink painting technique that the Empty/Full dichotomy so specific to Chinese painting manifests itself. The Brush/Ink concept is the origin of all the discipline’s theories. “*Brush* designates both the instrument and the stroke that it executes . . . Through its thickness and fineness, its concentratedness and dilutedness, its verve and reserve, the brushstroke is at once form and hue, volume and rhythm, the implication of density based on economy of means and of totality that encompasses the very instincts of man. Through its unity, the brush stroke resolves the conflict that every painter feels between drawing and colour and between the representation of volume and the representation of movement.”⁷ This stroke, though, only functions thanks to the Emptiness that must “precede it, extend it, and even pervade it.”⁸



Zao Wou-Ki in his studio, circa 1960

It goes without saying that Zao’s early years in Paris were decisive. Between memory and forgetting, between a (relative) distancing from the Chinese heritage and immersion in ancient, recent and contemporary Western art, a brief lapse of time saw a synthesis between two traditions that he was still having trouble coming to terms with in the late 1940s. It was doubtless for this reason, and because he was aware that for a Chinese person the Brush-Ink binomial could not be separated from its cosmogonic implications, that Zao strove vainly in the 1950s to break free of it; thus, without completely abandoning watercolour and ink, he opted for concentrating on the oils which, after several transitional years, would become an “abstract” adventure irrevocably linked to his destiny as a painter.

As French writer Claude Roy put it, those transitional years enabled Zao to become a “modern Chinese painter”.⁹ In the first, splendid monograph he devoted to his friend, Roy wrote, “When you talk about art, you always oscillate between two poles: either you put the accent on influences, progress, exploration and sources, because artists aren’t born in the cabbage patch and haven’t come down with the last shower; or you highlight the singularity and the unique, incomparable character of the creator in question, which sets them apart from everybody else. The truth lies in a *dialectical* zigzag between these two points of view, which are both right and at the same time contradictory. An artist is the fruit—not the sum total—of

the influences he has been subjected to or chosen. But when the *influences* that helped him to become himself are readily distinguishable, when he has learned lessons from very different schools and has succeeded in harmonising, blending and transcending them without our being able to ignore their individual characters, there you have an artistic moment that seems to me especially moving. It's a commonplace, but a very constructive one, that art (like all human activity) lives off interchange, interactions and windows of receptivity. We are—and rightly so—particularly responsive to these basic forms of exchange when they involve styles that are extremely powerful, well-founded and clearly defined . . . The resonance of Zao Wou-Ki's engravings and canvases is that of a perfect chord in which modern Western painting can be seen as the fifth and classical Chinese painting as the third."¹⁰

A *dialectical* zigzag. Becoming himself. Let's risk the hypothesis that this "becoming himself" is maybe something that Zao managed mainly from the 1970s onwards and his reconciliation with the ink medium which, in contrast with watercolour, he had sidelined during the previous decades. Setting aside the biographical details—the friendly pressure from Henri Michaux, the illness of his second wife, May—which are said to have driven him to a more overt return to ink on paper, we should nonetheless note that his reintroduction of the medium coincided with the opening chapter of a mature oeuvre marked by tranquillity and a newfound freedom. As well as that "perfect chord" which meant that the fifty preceding years now allowed a more relaxed acceptance of the cultural and artistic balancing act the oeuvre had been built around. An oeuvre neither abstract nor figurative, as critics like Roy and Cheng—to cite only the two already mentioned—have pointed out in an ongoing assessment of his output through a prism far broader than that of modernist reductivism. "Abstract? Figurative?" asks Roy. "Maybe in Zao's case we need to invent a less absolute word . . . Zao Wou-Ki's starting point is always nature. But in this, as in the essence of his approach, he is Chinese. The prints and Chinese paintings on the walls of his studio don't clash with the works he has chosen by his French friends, because all of them proceed from a similar state of mind, a similar quest."¹¹ Written and published towards the end of the 1950s, Roy's book is not structured around the inks on paper and watercolours, of which the former—one last reminder—had been shelved at the time. Even so, Roy had a perfect grasp of the issues inherent in the aesthetic stance of a painter he described as "intrinsically a calligrapher".¹² Alert to the impact on Zao of the Chinese calligraphic tradition, he commented, "One could say of him what the Tang writer Chou Chang-Wen said in his *Mo ch'ih pien* of the great artist-



Zao Wou-Ki and Henri Michaux, Galerie de France, Paris, 1980

10. Ibid., pp. 15-16, 19.

11. Ibid., pp. 43-44.

12. Ibid., p. 52.

calligrapher Yen Chen-Ching: *his dots are like pebbles, his brushstrokes like the delicate summer clouds, his hooks like wrought gold and his curves like the tensing of a bow.*"¹³

What Zao has in common with Chinese calligraphers and painters is not only an intuitive, extremely subtle addressing of the Empty and the Full—the "invented" and the "seen"—but also a sense of "organic rhythm". Thus for him painting could have nothing to do with the gross misconception of abstraction being promulgated across the Atlantic by the New York art critic Clement Greenberg. Zao's innate humility told him that no invention of "things that do not exist" could dispense with "knowledge of the world, of nature". This link with the world and nature reappears in the works on paper consciously opted for in the 1970s, their consolidation in the 1980s and their blossoming in his final period. In those years before he "lost his way", as Jean-Michel Meurice has delicately put it,¹⁴ Zao produced works forming a quintessential interspace that *in fine* would become his maker's mark. In black and white or massings of complementary colours, the last inks on paper and watercolours testify to a kind of precarious equilibrium: between observation of nature and tradition "stored up" for several decades and intensification of a language tending *in the very instant*¹⁵ towards autonomy, the two being reworked together in exercises in which mastery of gesture and "letting go" ultimately merge.¹⁶ Rare are those who, like the Beethoven of the late quartets, have achieved this equilibrium. Zao Wou-Ki is one of them.

—English translation: John Tittensor

13. Idem.

14. "Chinese painting requires 'brush mastery' coupled with 'ink mastery'. Wou-Ki had always had both—that is his trademark. Of the exercises he was doing at the end, some had 'brush mastery' and others 'ink mastery', but none had both at the same time. The path was lost. He could no longer dock at the island of painting." Jean-Michel Meurice, «Une si longue amitié», in *Zao Wou-Ki*, exh. cat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, op. cit., p. 127.

15. In his essay on Zao's watercolours Philippe Dagen reflects on the "instantaneousness" of the medium: "For watercolour, as for ink on paper, time is short: a few hours at most before the work has dried and can no longer be retouched . . . This predisposition to rapidity makes [watercolour] the mode of appearance of that which still has no definite form or never will have." Philippe Dagen, «Passage de la couleur», *Zao Wou-Ki. L'encre, l'eau, l'air, la couleur. Encres de Chine et aquarelles 1954-2007* (Paris: Albin Michel, 2008), p. 17.

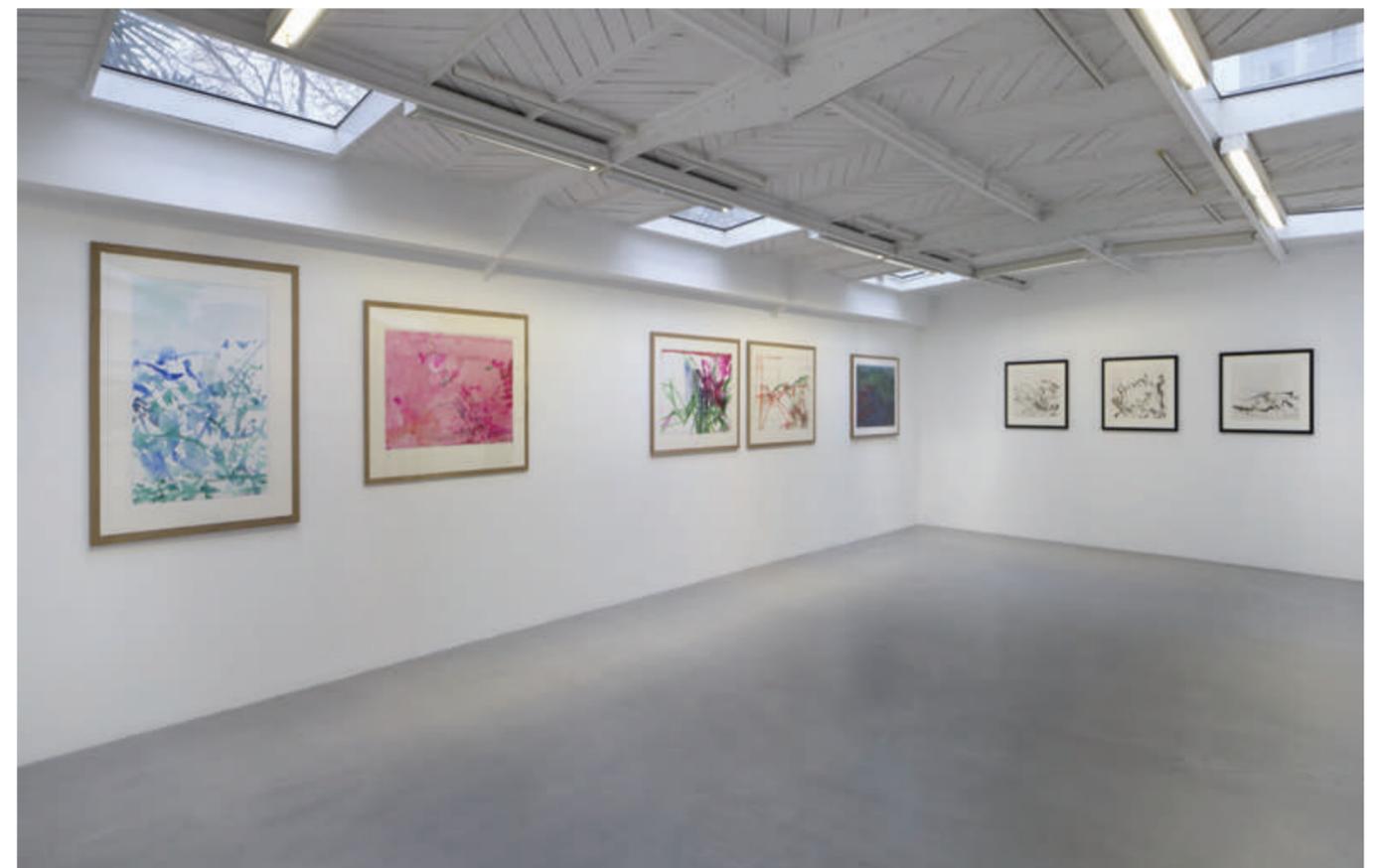
16. Françoise Marquet points out that at the very end of his career Zao no longer set foot in his studio and painted exclusively from nature. Françoise Marquet, «Renaissance des formes», in *Zao Wou-Ki, dans l'ultime bonheur de peindre* (Paris: Albin Michel, 2012), p. 11.



Vues de l'exposition · Exhibition views « Zao Wou-Ki. Encres et aquarelles (1948-2009) », kamel mennour – 47 rue Saint-André-des-Arts, Paris











Vues de l'exposition · Exhibition views « Zao Wou-Ki. Inks and Watercolours (1948-2009) », kamel mennour – 51 Brook Street, London



Sans titre (d'après Rembrandt), 1949
Encre sur papier · Ink on paper, 12,2 x 22 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre (d'après Rembrandt), 1950
Encre sur papier · Ink on paper, 13 x 28 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1972
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 17,5 x 18 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1972
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 17,5 x 21 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1978
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 21 x 21,7 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1978
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 22 x 23,5 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1979
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 21 x 22 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1979
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 29,7 x 19,7 cm
Collection particulière · Private collection

Sans titre, 1979
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 29,2 x 20,2 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1979
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 30,2 x 22,2 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1979
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 29,2 x 20,7 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1979
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 29,8 x 22,2 cm
Collection particulière · Private collection

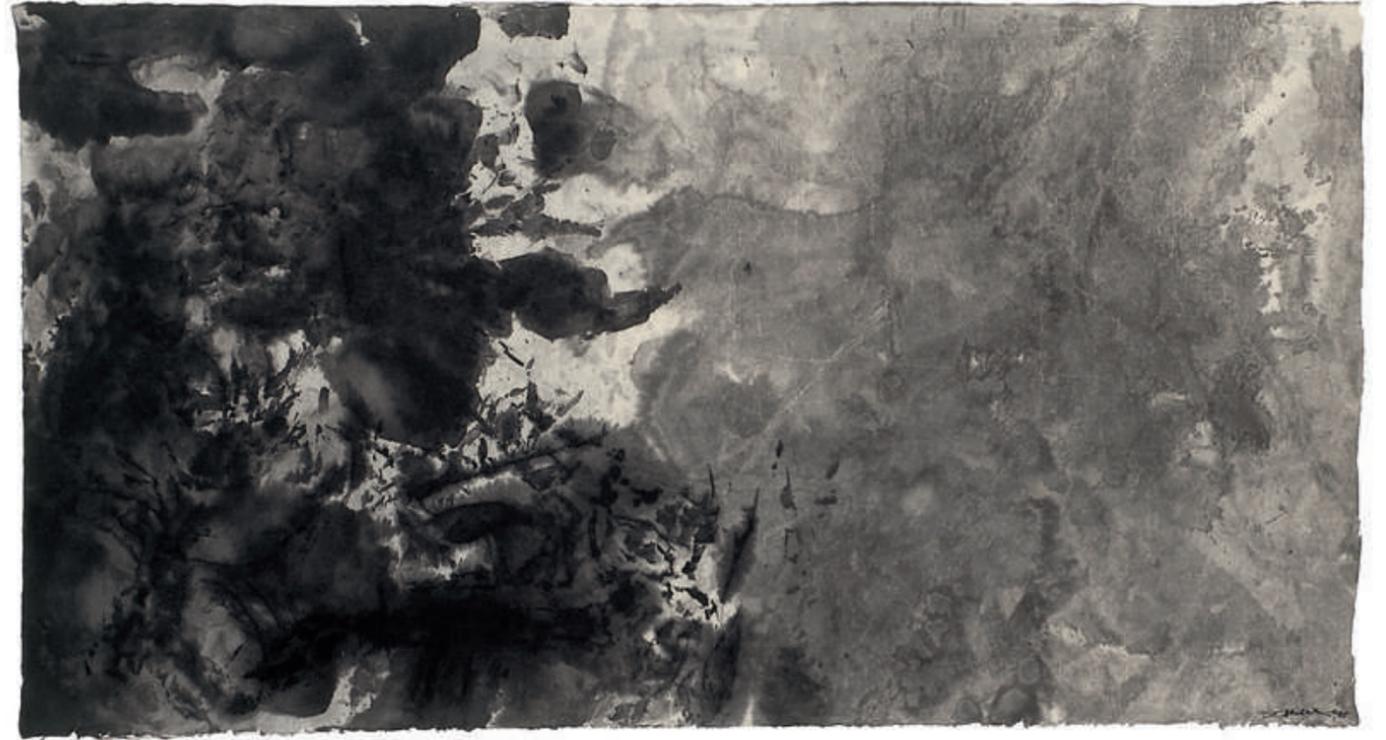




Sans titre, 1980
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 99 x 90 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1986
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 35 x 34,5 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1988
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 67 x 124 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1988
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 106,5 x 103,5 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1990
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 66 x 67 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1992
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 104 x 106 cm
Collection particulière · Private collection

—
Œuvre non présentée dans l'exposition · Artwork not included in the exhibition

Sans titre, 1997
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 68 x 54,5 cm
Collection particulière · Private collection





Sans titre, 1999
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 59 x 59 cm
Collection particulière · Private collection

—
Œuvre non présentée dans l'exposition · Artwork not included in the exhibition



Sans titre, 2002
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 66 x 66 cm
Collection particulière · Private collection

—
Œuvre non présentée dans l'exposition · Artwork not included in the exhibition



Sans titre, 2005
Encre et encre de Chine sur papier · Ink and India ink on paper, 48,5 x 59 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 2005
Encre et encre de Chine sur papier · Ink and India ink on paper, 48 x 59 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 2005
Encre et encre de Chine sur papier · Ink and India ink on paper, 48,5 x 59 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 2005
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 66,5 x 132 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 2005
Encres sur papier · Inks on paper, 48,1 x 195 cm
Collection particulière · Private collection



Paravent, 2005
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 164 x 478 cm
Collection particulière · Private collection

Sans titre, 2006
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 140,5 x 69,5 cm
Collection particulière · Private collection





Sans titre, 2006
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 90 x 97 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 2006
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 90 x 97 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 2007
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 93 x 94 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 2007
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 103,5 x 105,5 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 2007
Encre de Chine sur papier · India ink on paper, 103 x 153 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 2007
Encres sur papier · Inks on paper, 103 x 153 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1948
Aquarelle et rehauts de gouache sur papier · Watercolour and gouache highlights on paper, 24,2 x 20,5 cm
Collection particulière · Private collection

Sans titre, 1960
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 76 x 57 cm
Collection particulière · Private collection





Sans titre, 1964
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 56 x 75 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1964
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 57 x 76 cm
Collection particulière · Private collection

—
Œuvre non présentée dans l'exposition · Artwork not included in the exhibition



Sans titre, 1974
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 49 x 50 cm
Collection particulière · Private collection

Sans titre, 1979
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 78 x 57,5 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre, 1979
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 78 x 57,5 cm
Collection particulière · Private collection





Sans titre (Ibiza) - Triptyque, 2005
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 39 x 85 cm
Collection particulière · Private collection

—
Œuvre non présentée dans l'exposition · Artwork not included in the exhibition

Sans titre, 2005
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 76 x 56 cm
Collection particulière · Private collection





Sans titre, 2006
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 102 x 66 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre (Gaudigny), 2007
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 101,5 x 66 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre (Gaudigny), 2007
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 76,5 x 57 cm
Collection particulière · Private collection

—
Œuvre non présentée dans l'exposition · Artwork not included in the exhibition



Sans titre (Gaudigny), 2007
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 76,5 x 57 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre (Paris), 2007
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 66 x 102 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre (Ibiza), 2007
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 67 x 102 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre (Paris), 2009
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 67 x 102 cm
Collection particulière · Private collection



Sans titre (Paris), 2009
Aquarelle sur papier · Watercolour on paper, 66 x 102 cm
Collection particulière · Private collection

Cet ouvrage est publié à l'occasion des expositions « Zao Wou-Ki. Encres et aquarelles (1948-2009) », commissaire : Erik Verhagen, à la galerie kamel mennour à Paris (47 rue Saint-André-des-Arts) du 28 février au 13 avril 2019, et à Londres (51 Brook Street) du 1^{er} au 23 mars 2019. This catalogue is published on the occasion of the exhibitions “Zao Wou-Ki. Inks and Watercolours (1948-2009)”, curator: Erik Verhagen, at kamel mennour gallery in Paris (47 rue Saint-André-des-Arts) from February 28th to April 13th, 2019, and in London (51 Brook Street), from March 1st to March 23rd, 2019.

in preparation

Nous tenons à remercier tout particulièrement · We would especially like to thank: Françoise Marquet, Yann Hendgen et la Fondation Zao Wou-Ki, Erik Verhagen, Emmanuel Clavé, Edouard Boccon-Gibod, Jessy Mansuy, Marie-Sophie Eiché-Demester, Lorenza Brandodoro, Justine Durand De Sanctis, Claudia Milic, John Tittensor, Jeanne Barral, Julie Joubert, Margaux Alexandre, Marc Budin, Christophe Pany, Solange Soubras, et l'équipe de la galerie kamel mennour · and the team of kamel mennour gallery.

in preparation

© 2019 Zao Wou-Ki, Adagp.

© 2019 kamel mennour, Paris/London.

© 2019 Erik Verhagen pour son texte · for his text.

© 2019 Manuel Alves (p. 123), archives kamel mennour (p. 20-31, 71, 73, 75), Dennis Bouchard (p. 8, 39, 43, 49, 51, 53, 55, 57, 63, 79, 83, 86-87, 89, 107, 115, 117, 121), Didier Gicquel (p. 143), Etienne Hubert (p. 15), Serge Lansac (p. 4-5 ; couverture [détail] · cover [detail]), Antoine Mercier (p. 6, 47, 61, 77, 81, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 105, 109, 111, 113, 118-119, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137), Antoine Prates (p. 10), Naomi Wenger (p. 35, 37, 41, 45, 65, 67, 84-85), Sin-May Zhao (p. 16), Droits réservés (p. 7, 59, 69) pour les photographies · for the photographs.

in preparation

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 et de la Fondation Zao Wou-Ki.

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 and Fondation Zao Wou-Ki.

Édition · **Publishing**

kamel mennour ^{fr}

Paris 6
47 rue Saint-André-des-Arts
6 rue du Pont de Lodi
Paris 8
28 avenue Matignon
London W1
51 Brook Street
+33156 24 03 63
galerie@kamelmennour.com
kamelmennour.com

Coordination générale · **General coordination**

Jessy Mansuy
Assistée par · Assisted by Lorenza Brandodoro, Justine Durand De Sanctis

Coordination éditoriale · **Publishing coordination**

Emma-Charlotte Gobry-Laurencin
Assistée par · Assisted by Jeanne Barral, Margaux Alexandre

Graphisme · **Graphic design**

Eloïse de Guglielmo & Amélie du Petit Thouars — MOSHI MOSHI Studio

Traductions · **Translations**

John Tittensor (Anglais · English)

Relectures · **Proofreadings**

Marc Budin (Français · French)
John Tittensor (Anglais · English)

Production · **Printing production**

Seven7 — Liège
info@seven7.be

Impression · **Printing**

SNEL — Liège
www.snel.be

Diffusion & Distribution · **Distribution**

les presses du réel
www.lespressesdureel.com

ISBN : 978-2-914171-71-7
25 €



