



NISKY

株式会社 加藤 洋子
GATEWAY TO THE FUTURE
GALLERY DUMONTEIL



NISKY
FINZ

NISKYU

NISKY

本画册出版于
NISKY 个展 " 幻视 " 于 2017 年在杜梦堂巴黎及上海举办之际

Cet ouvrage a été publié à l'occasion des expositions
« Phosphènes » de Nisky
présentées
à la Galerie DUMONTEIL Paris et Shanghai, en 2017

This catalogue was published on the occasion of the exhibitions
" Phosphenes " by Nisky
presented
at Galerie DUMONTEIL Paris and Shanghai, 2017

ISBN: 978-0-9964077-3-1

Copyright © Galerie DUMONTEIL, 2017
Copyright © YU Yang Nisky, 2017

WWW.DUMONTEIL.COM

画作
/PEINTURES/PAINTINGS
2010-2017

NISKY



Galerie
DUMONTEIL
NEW YORK • PARIS • SHANGHAI
杜梦堂

目录 / SOMMAIRE / CONTENTS

- 4 前言
/ **AVANT-PROPOS** / FOREWORD
Pierre DUMONTEIL
- 6 谁是NISKY?
/ **QUI EST NISKY?** / WHO IS NISKY?
- 10 画作目录
/ **CATALOGUE** / CATALOG
- 12 超拼贴失忆症
26 **MÉTACOLLAGE AMNÉSIQUE** / AMNESIC METACOLLAGE
NISKY
- 106 作品索引
/ **LISTE DES ŒUVRES** / LIST OF WORKS

前言 / AVANT-PROPOS / FOREWORD

Pierre DUMONTEIL

“精彩至极”（原文法语为 Epatant）

我必须用这个词来表达当我看到Nisky作品时的感受。

Epatant这个词几乎无法翻译成其他的语言，我坚持保留它的原因是它最恰到好处地诠释了Nisky作品在我心中激起的情感。

我的朋友，精神导师Etienne-Martin饶有兴味地用了这个词。他用这个词来描述当他发现一件作品，一件事或者一个物件能给他带来一种纯粹，如孩童般欣喜的感觉。在他看来，这种欣喜，伴随着最初的琢磨不透，神秘并带着一丝魔力。

事实上，Epatant也可以用来形容这位年轻艺术家所具有的令人惊讶的丰富文化底蕴。他有着近乎贪婪的好奇心，促使他大量而庞杂地自学。宛若一个拉丁词根“cognosco”所描述的，“学习理解，寻求知识”，Nisky正是这个拉丁词汇的倾力实践者。

Nisky文化结构的多元，使其作品所传递的无序性在一种过度理性的思维角度下往往会被表象地解读为一个弱点。然而，Nisky对自己创作方式和创作灵感给予的解释（虽然有时不太容易理解），展现了他可以通过创造出一种结构繁复、看似混沌、但是完全在掌控范围内的语言，超越这令人困扰的无序。而这种语言独具的“混沌”特征，并不会动摇我们，反而让我们意识到，所谓“混沌”，恰巧是艺术创造产生的根源。

这份“混沌”充满了“神秘”气息。

因此，也就不奇怪为什么Nisky的作品让我们感到一种琢磨不透的神秘感。但有一种让画作散发出耀眼光芒的、令人狂喜的能量，就散落在画作的迷宫中，悄无声息地绽放，却又无迹可寻。

正是有了这样的丰富与暧昧，在我眼中，Nisky的画作是“Epatantes”的。

« Épatant »

Ce mot s'impose à moi pour exprimer mon émotion devant les Œuvres de Nisky.

Épatant est presque intraduisible en d'autres langues, mais je désire le conserver car il est celui qui traduit le mieux le sentiment que suscite le travail de Nisky.

Ce mot, Etienne-Martin, qui fut l'un de mes amis et surtout l'un de mes maîtres à penser, l'employait avec délectation. Il s'en servait pour décrire la joie pure, presque enfantine, que la découverte d'une œuvre, d'un fait ou d'une chose lui procurait, joie qui, selon lui, s'accompagnait de l'incompréhension primaire d'un certain mystère, d'une touche de magie.

Épatant, en effet, ce jeune Artiste lui même riche d'une culture à la diversité stupéfiante, culture désordonnée d'autodidacte, nourrie par une curiosité insatiable, si inspirée du latin « cognosco » qui signifie « apprendre à connaître, chercher à savoir » et dont Nisky fait un usage immodéré.

La faiblesse d'apparence, pour nos esprits rationnels, de la diversité de la culture de Nisky, se traduit par le désordre qui semble envahir ses peintures. Mais, les explications, parfois difficiles à saisir, qu'il donne lui même de sa démarche créatrice et de ses sources d'inspiration, démontrent qu'il a dépassé ce désordre perturbant en atteignant en réalité un langage complexe mais parfaitement maîtrisé dont l'aspect chaotique, loin de nous déstabiliser, doit nous faire nous souvenir que c'est du « Chaos » qu'est née la Création Originelle.

Ce « Chaos » demeure « Le Mystère ».

Aussi n'est il pas surprenant que l'Œuvre de Nisky fasse naître en nous ces sentiments de mystère voire même d'incompréhension. Mais il y a, disséminé dans le labyrinthe de son dessin, une énergie jubilatoire qui rend ses peintures lumineuses et éclairantes, révélant l'invisible.

C'est pour toute cette richesse et ces ambiguïtés que je les trouve « épatantes ».

"Awesome " (*Épatant* in french in the text)

This word comes to me when I gaze at the work of Nisky.

Épatant is nearly impossible to translate, and yet no other word but this one could best describe my feelings.

This is also the word, that Etienne-Martin, a great friend and mentor of mine, used profusely and with delectation when discovering a work or a thing that provoked a pure and sudden joy in him which he often linked to the bewilderment of gazing at the deepest magic and mystery.

Épatant, indeed, is this young artist, self-taught and animated by the most stupefying network of references and what seems to be an insatiable curiosity. Here the Latin root of the word knowledge takes its full meaning when thinking about this work: *cognosco* which signifies "learning to know" and which amply adheres to his creative energy.

At first glance when looking at his work, what could be interpreted as an initial weakness for our overtly rational minds, is conveyed by the disorder that invades his paintings. But the justifications that Nisky sometimes gives about his work, which are rather complex to grasp, shows that he has overcome this initial critique to attain the mastery of his own language where chaos, far from destabilizing us, meets its premise as the Chaos of Origins.

For in this work chaos shall remain a mystery.

It is because of this propensity to navigate chaos that the works of Nisky provoke feelings of awe in the viewers. As one will find, disseminated in the labyrinth of his draughtsmanship, an exultation that gives his paintings a luminance revealing what is at first sight invisible.

And this is for all this complexity and entrancing ambiguities that I find these paintings *épatantes*.

谁是NISKY? / QUI EST NISKY? / WHO IS NISKY?



展览经历

/ EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

个展 / Personnelle / Solo

2017 : Phosphenes II / 幻视 II, Galerie Dumonteil Shanghai / 杜梦堂, 上海

2017 : Phosphenes / 幻视, Galerie Dumonteil Paris / 杜梦堂, 巴黎

2014 : The Interlacement Landscape / 重影之景, Galerie Dumonteil New York / 杜梦堂, 纽约

2013 : The Circular Maze / 环形迷宫, Galerie Dumonteil Shanghai / 杜梦堂, 上海

2011 : Multi-Nisky, Naço Gallery Shanghai / 纳索画廊, 上海

群展 / Groupe / Group

2013 : Shanghai Art & Design Exhibition / 上海艺术设计展, Power Station of Art, Shanghai / 上海当代艺术博物馆

Nisky是俞杨为自己创造的别名, 取自他最喜欢的两位电影大师Federico Fellini和Krzysztof Kieslowski的名字结尾, 以此来表达对他们的敬意。

1989年生于上海的他, 从小喜欢在空白事物表面进行“破坏”式的涂绘。高中起逐步接受系统的美术学习, 大学正式开始绘画创作。Nisky的创作形式多样, 灵感大都来自于他对美术、音乐、文学与电影的多元理解。

在全身投入艺术并且签约杜梦堂之前, Nisky曾在18岁组建了自己的第一个乐队, 自此, Nisky从未停止过在音乐上的创作与探索。

Nisky一直坚信, 对于创作者, 应该选择“燃烧自己”而非“自我消耗”, 他喜欢用创作音乐的态度进行绘画创作, 把自己的每一幅画看作是一首单曲, 同时, 又用制作整张概念专辑的思路来统领贯穿整个展览。

Nisky有一个反常规的画室, 因为画室内可用于绘画的区域只有一面墙而已, 书和影碟占据了绝大多数的空间。Nisky在其中着迷于50/60年代的音乐、建筑、文学、电影、时尚……在他看来, 活跃于50/60年代的每一位创作者似乎都拥有着革新的“特权”。

The Beach Boys的Brian Wilson说过:“录音室是我的一件乐器”, 而画布正是Nisky的音乐控制台, 书房是他拥有的第一件乐器, 在形形色色的“超拼贴”运用中找到属于他在创作上的一种“特权”。

“超拼贴”是Nisky这些年来自己从创作体验中提炼出来的一个新的成熟的概念。“超拼贴”超越了拼贴的界限, 在重构原始材料的“语法结构”的基础上, 把不同范畴的两种材料整合成一个“更高层次的统一体”, 达到“完全的渗透”。艺术家选择具有“丰富的矛盾”的材料, 保留这种“争斗”来避免与传统相互隔离, 让传统以此得到全新的生命力。

在历经了2013年“环形迷宫”与2014年“重影之景”的洗礼后, Nisky决心改变创作方式, 在消失了将近30多个月后, 2017年, 他带着巴黎和上海的展览重新起航。巴黎的展览在Nisky看来是一次美妙的衔接, 在以往的展览与上海的展览之间起到过渡的作用, 既有对先前创作的回顾, 又对上海新展览做出的某些告解和启示, 而在上海的展览则是Nisky一次全新的、关于“超拼贴”的探索实验。

NISKY est l'Alias que Yu Yang a choisi et conçu et il correspond à la juxtaposition des dernières lettres des noms de Federico Fellini et de Krzysztof Kieslowski l'artiste rendant ainsi hommage à ses cinéastes favoris.

Né en 1989 à Shanghai, NISKY commence dès son plus jeune âge à couvrir des surfaces vierges de ses formes et figures destructives / constructives. Il s'initie à l'art graphique au lycée et à la peinture à l'Université. Ses œuvres, sous des formes très variables, s'inspirent souvent de ses compréhensions multiples des Beaux-Arts, de la musique, de la littérature et du cinéma.

Avant de se consacrer à l'Art et de rejoindre la Galerie DUMONTEIL, NISKY fonde à 18 ans son premier groupe de musique et il n'a cessé depuis de créer et d'explorer dans ce domaine. Pour lui, un artiste doit « se consumer », non au sens de « s'épuiser », mais de « s'enflammer ». Dans le domaine de la création picturale, il s'en tient à cette même philosophie adoptée envers la musique. Il envisage chaque peinture comme une chanson ; construisant ses toiles les unes à la suite des autres autour d'un thème d'exposition unique à chaque fois comme un album.

NISKY crée au sein d'un atelier peu conventionnel où seulement un mur est réservé à sa création artistique, alors que le reste de l'espace est occupé par des livres et des DVD. Il s'imprègne de la musique, de l'architecture, de la littérature, du cinéma et de la mode des années 1950/60. Fasciné par cette période, il lui semble que tout créateur actif a, à cette époque, bénéficié d'un « privilège » de révolution.

« Le studio d'enregistrement n'est qu'un de mes instruments » a dit Brian WILSON, du groupe The Beach Boys. Il en va de même pour NISKY pour qui la toile est sa console de commande, la bibliothèque son premier instrument et la mise en œuvre de divers « Métacollages » à travers son pinceau, la mélodie de son langage créatif unique.

Nouveau concept artistique que NISKY explore et nourrit de ses propres expériences, le « Métacollage » consiste à dépasser les frontières du collage. Il vise à former « une unité supérieur » entre des matières et des sujets de natures différentes et ce à partir d'une refonte de leurs « grammaires » afin d'atteindre la « fusion complète ». Dans cette démarche créative, l'artiste opte pour des matières et des sujets riches en contradictions et, par respect pour ces conflits, il renoue avec la tradition tout en lui donnant une nouvelle dynamique.

Après Le Labyrinthe Circulaire en 2013 et Le Paysage d'Entrelacement, en 2014, NISKY a fait évoluer son approche créatrice. Au bout d'une retraite de 2 ans et demi, il revient en 2017 avec deux expositions à Paris et à Shanghai. Pour lui l'exposition de Paris à la fois rétrospective et prospective, est une transition idéale entre ses expositions précédentes et celle à venir de Shanghai. Cette dernière, quant à elle, constituera une expérimentation totale et originale de « Métacollage ».

NISKY is an alias forged from the last letters of the names of Federico Fellini and Krzysztof Kieslowski as an homage to the artist's favorite filmmakers.

Born in Shanghai in 1989, YU Yang, aka NISKY, developed a destructive / constructive taste for covering surfaces with figures since childhood. He was initiated to graphic arts in high school and began painting at university. His works are the result of an ever-consuming cross disciplinary interest in Fine Arts, music, literature and cinema.

Prior to dedicating himself to painting and joining Galerie DUMONTEIL, NISKY founded, at the age of 18, his own band and has never ceased to express himself as a musician since.

NISKY believes that the act of creation must "consume" the artist, not in the sense of being "depleted", but "ignited". His approach to visual arts is analogous to his practice of music, whereby each painting is considered a song; and not surprisingly the themes of his albums often rejoins that of his painted shows.

NISKY works in a rather unconventional studio where only a single wall is dedicated to creative expression and where everything else is occupied by books, music records and films. His passion for film, music, literature, architecture, and fashion is concentrated on the 1950's and 60's where he sees the domain of creation as having undergone a revolutionary golden era from which a whole generation of artists then benefited.

"The studio is only one of my instruments" said Brian Wilson, singer of The Beach Boys. The same thing could be said of NISKY for whom the canvas is his music console and knowledge is the first instrument he possess.

This new artistic concept of "Metacollage" is one that NISKY has developed, foremost as an attempt to "surpass the limits of collage" and to form a "superior unit" between the matter of separate elements, through the reformulation of their grammar, in order to attain to a "complete fusion". For this creative enterprise the artist opts for materials that are rich in contradictions and out of respect for these conflicts finds himself revisiting a number of traditions.

After *The Circular Maze* in 2013 and *The Landscape of Interlacement* in 2014, NISKY changed his way of working. Following a prolonged 2 years and a half retreat, he begins anew with two exhibitions in Paris and Shanghai in 2017. To him the show in Paris is both a retrospective and a prospective, a wonderful transition from his earlier works to the show in Shanghai which will be fully dedicated to the complete and deep exploration of the concept of "Metacollage".

画作目录
/ CATALOGUE /
CATALOG

文字 / Text : Nisky

超拼贴失忆症

NISKY

“超拼贴”是拼贴的升级版，是拼贴的“超”——即超出两个或更多个没有联系的实体的简单并置——而达到完全的“渗透”。

“超拼贴”是建立在重构不同材料的“句法结构”的基础上，提炼出材料彼此间的某种共性后，整体的融合。“超拼贴”之于“拼贴”的不同在于，“超拼贴”不仅仅停留在“材料”的物理变化上，而是通过种种化学反应，所有一切都“打散”并加以重组，成为一种更高层次的统一体。

The Who乐队的皮特·汤森 (Pete Townshend) 曾在他自传里这样写道：“我有一个打造巨型合成器组Cyber – Organ的宏伟计划。它将由一个巨型控制台，成打的合成器与踏板，数不清的活塞、开关与操纵杆组成。我想象着自己如巴赫一样，驱动着一架大管风琴，让一个大教堂充满神圣的音乐。”¹

而于我而言，画布即是我的音乐控制台，而书房是我拥有的第一件乐器。

超拼贴

德国先锋派作曲家斯托克豪森(Karlheinz Stockhausen)曾想象有一种能够利用这个世界上的流行音乐和艺术音乐全部总和的“宇宙”艺术。他于1966年创作的电子音乐作品《远程音乐(Telemusik)》就是以一个令人惊叹的、包含了各种预先录制好的种族音乐——日本雅乐、巴厘岛音乐、中国音乐、匈牙利音乐、甚至秘鲁的舍皮布(Shipibos)……为基础而创作的。这些“现成的材料”与原先创作的电子音响结合在一起，并且通过电子化手段把某个材料中的一个结构要素强加到另一个中去得以实现彼此间的“互调”，由此而使这两种材料整合成一个更高层次的“统一体”。这时，原始材料常常已被改变得无法辨认了。斯托克豪森把这种技术看作是“超拼贴”，认为电子的互调作用使得作曲家能够“超出拼贴的界限”——即超出两个或更多个没有联系的实体的简单并置——而达到完全的“渗透”。

在创作中，“超拼贴”的这种“渗透”是建立在重构不同材料的“句法结构”的基础上，提炼出材料彼此间的某种共性后，整体的融合。“超拼贴”之于“拼贴”的不同在于，“超拼贴”不仅仅停留在“材料”的物理变化上，而是通过种种化学反应，所有一切都“打散”并加以重组，成为一种更高层次的统一体。

我的脑海里一直浮现着一个有关“超拼贴”的意象：

在浴缸里，一个孩子，望着经纬线般几何排布的瓷砖，他在它们某个接缝口划下一道直线，水珠从一个点蜿蜒到另一个点，晾衣杆成了他仅有的赤

| 超拼贴失忆症 |

道……在这样一个由水蒸气、乳白天顶与距离组成的空间中，伴随着感冒药般让人犯困的功效，水温升高了、经线与纬线模糊了，距离被拉长了……

这种“改造”并不会与“传统隔离”，反而会让传统以此得到一种全新的生命力。

下面是我在创作中对“超拼贴”的一次具体运用：
材料：戈达尔（Godard）的电影《法外之徒》中的麦迪逊跳舞场景与中国山水画

这两种材料毫无共性可言，但是，通过简要分析，我们还是可以收获共性进行“改造”，诸如，“那是云在山顶盛开的礼帽”，“山被烟雾打了死结”，这样充满“自动书写”意味的句子。不过，我们需要的是“渗透”，“句法结构”上“完全的渗透”！

《法外之徒》代表着戈达尔的一种独特的创作面貌，即在极少的拍摄预算、极为有限的拍摄时间的限制下，如何激发与调动自己更大的创作潜能。《法外之徒》里有两次让人印象深刻的“文体转换”：第一次是奥黛尔、亚瑟与弗朗茨在酒馆中的“一分钟沉默”。这是让人匪夷所思的一幕，戈达尔通过对声音的抽离制造出了一种凝固的“时间碎片”般的断层，它指出了“间隔、空间与事物间的静默”⁶，而碎片，成全了所有的不完美。另一次出现在第63分钟，弗朗茨与奥黛尔的谈话。仅仅依靠弗朗茨一个再普通不过的眼神移动，戈达尔漂亮的完成了一次电影书写上的“文体转换”：从对话贯穿的记叙文转换成图文并茂的说明文（通过弗朗茨的表情与手势）。

“主题不是目的：它是新的调和，是完全从方法中衍生出来的抒情方式。”⁵
乔治·布拉克 Georges Braque

很多时候正如武满彻所言，“超拼贴”的材料具有“丰富的矛盾”，我们当然可以像他那样保留这种“争斗”来“避免与传统相互隔离”，可往往我们对其中一者进行“改造”，在“句法结构”上进行“渗透”，会产生某种意想不到的效果。

| 超拼贴失忆症 |

直接融合毫无意义；所以必须对“多重景深”再进行“句法结构”上的改造。我选择的是做“逆行”处理，由此形成一种“近小远大”、“近虚远实”的效果。于是这次融合的重点就成了：如何在“散点透视”的大背景下进行“近小远大”的透视重塑。

最后，便有了《圣山》这副作品（参见本画册第24页），画中《法外之徒》中的人物蜕变成一座座山峰，哥特式的峰顶被调和在用立体主义手法构造的山形上，充满着“乡愁”气息。

由此我们发现，这类基于句法结构上的改造实质上类似一种“创造性误读”，但误读正是激发创造力的一部分。只是在选择上，我们要尽量避免那些经过二次、三次、甚至四次“改造”的材料，因为很有可能改造后的结果就是回到材料的“初始句法”本身。

“艺术的发展不在于扩张，而是在于对它自身局限的认识。”⁵

乔治·布拉克 Georges Braque

二十世纪是关于质疑、颠覆与改造的“黄金年代”。

相较于其他创作领域，二十世纪前的音乐史还处在那个关于调性与形式的“禁欲时期”，总有一些规则不得不去遵循，譬如：一首乐曲必须要有开头与结尾，作品的综合节奏运动要以平衡为基础，必须要用两只手和十根手指在键盘上对钢琴进行演奏……可一首乐曲没有开始那该如何结束？难道要用木块、混凝土或假肢进行钢琴演奏吗？或许这还远远不够……

二十世纪20年代中期，美国作曲家亨利·迪克逊·考威尔(Henry Dixon Cowell)开始了他的创举：首先他使用手掌、拳头与手臂在钢琴键盘上演奏一种被他称作“音丛”的密集和音。接着，他研制出了一套名为“拨弦钢琴”的演奏法，这种新奇的演奏法要求演奏者用指头、指甲、指垫或其他工具来“扫、拂、拨、弹”钢琴的琴弦，使钢琴大大改变了原本的自然音色而接近竖琴或其他拨弹乐器。这种史无前例的革新让钢琴从二十世纪初音乐家们普遍认为的“键盘上的打击乐器”摇身变成了一件“拨弦乐器”。

考威尔就钢琴的本质提出质疑，而他这种彻底颠覆钢琴固有演奏方式的“改造”似乎也在问着我们这样一个问题：“对于一支画笔、究竟该用它有毛的那头还是没毛的那头画画？”

我想卢西奥·丰塔纳(Lucio Fontana)一定会选择用“没毛的那头”，因为它足够坚硬与锋利，“是架在他手上的一杆枪”⁷，他要用它来挖掘！“用洞察力与消解一切的勇气割开画布的空虚，深入而均匀。”⁸

同样的问题，考威尔的学生约翰·凯奇(John Cage)或许不会回答。是的，沉默！就是沉默……对于这位“二十世纪音乐界的杜尚”而言，再没有比沉默更具张力与可塑性的音乐了。考威尔曾尝试用厚纸板、金属楔、螺丝帽等部件镶嵌进琴弦的方式来调整钢琴的音色，这无疑启发了当时年轻的凯奇，他用家族性遗传的“发明基因”着手开发起了他的音色产业——“预配钢琴”。

螺钉是他亮出的第一张鬼牌。螺栓、螺帽、打字机部件、硬币、橡皮、密封条、竹片、皮革、塑片、纸张、木料、垫圈……为他组成了一条从红心J到黑桃K的“配料”序列。而每种“配料”还分成大小、粗细、长短、宽窄、厚薄、新旧、单双等方面加以变化。钢琴的音色从此安上了一组关于变幻的滑轮：时而闷哑、时而光亮、时而又带着一种“古色古香的派头”⁹，偶然性起时，钢琴也会用暗淡却丰富的泛音抱怨着凯

奇的姗姗来迟。

而无论是布列兹、斯托克豪森们在接下去的50年代将理性高度提纯后的“整体序列主义”音乐¹⁰，还是戈达尔在60年代令人眼花缭乱的跳跃式剪辑……他们都是在充分认识到自身创作领域所存在的局限后而进行的“句法改造”。

“有新的方法就会有新的主题”。无论是“初始句法”或“句法改造”，它们都只是进行“超拼贴”的方法一部分。我们更需用洞察力去挖掘生活中不同事物间隐秘的“神话”。无论是漂白水与肥皂粉、收音机与唱片机、词牌与整体序列主义、或是赵孟頫的书画与勃拉姆斯的音乐……¹¹，并将他们凝练成种种不同的句法在创作上进行融合。

创作是建筑在理性基础上的“超拼贴”书写。如果把“洞察力的凝练”看成一种开放式状态，那么我们必须要以一种

理性的克制将它们等比例回收，更好的聚集在作品中。“超拼贴”是一种“动名词”，而“理性”正是“介词”！创作者应充当一个“中介”的角色，用更为冷静与客观的“理性”将不同的“超拼贴”组合在一起，等待读者在与作品发生互动联系后所产生的“名词”——“乡愁”。

“乡愁”是所有遗忘与记忆的总和。我们感受的真实，“面对着春天的跃跃欲试与造物在夏热暗涌的骚动”¹²……

1. 引自于皮特·汤森(Pete Townshend, 1945-),《我是谁人——皮特·汤森自传》, p. 363, 略有修改, 陈震(译), 中国人民大学出版社, 2015

2. 武满彻(1930-1996)日本著名作曲家, 60年代在与约翰·凯奇(John Cage)交往后, 意识到自身传统的价值, 他的音乐是东西方因素冲突对立的结果。

3. Ulrich Diebelius, *Modern Musik II*, 1965-1985 (Munich, 1988), p. 373

4. 引自于马塞尔·普鲁斯特(Marcel Proust, 1871-1922),《追忆似水年华》, 第一卷《在斯万家那边》, p. 3, 李恒基(译), 译林出版社, 2012

5. 修·昂纳(Hugh Honour)、约翰·弗莱明(John Fleming),《世界艺术史》, p. 785, 江敏甄(译), 北京美术摄影出版社, 2013

6. 引自于乔纳森·科特(Jonathan Cott),《我幻想着粉碎现有的一切 苏珊-桑塔格访谈录》, p. 75, 略有修改, 唐奇(译), 中国人民大学出版社, 2014

7. 引自于西默斯·希尼(Seamus Heaney, 1939-2013)的诗歌《挖掘》, 吴德安(译)

8. 引自于约瑟夫·布罗茨基(Joseph Brodsky, 1940-1996)的诗歌《致乌拉尼亚》, 程一身(译)

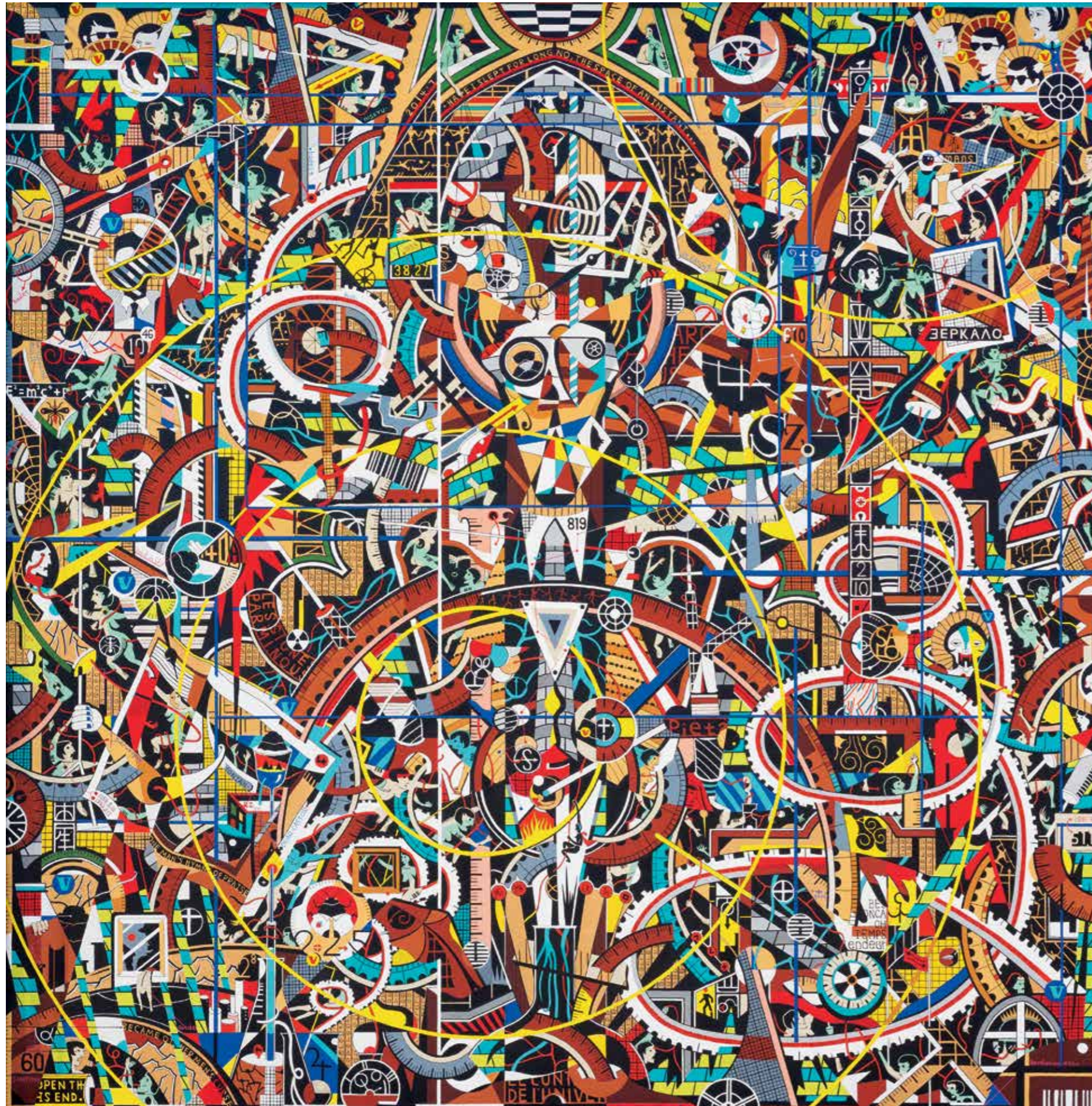
9. 引自于马塞尔·普鲁斯特(Marcel Proust, 1871-1922),《追忆似水年华》, 第一部

《在斯万家那边》, p. 380, 徐继曾(译), 译林出版社, 2012

10. “整体序列主义”音乐：是指将音乐的各项要素（音高、时值、力度、触键方式等）事先按一定的数学排列组合编成序列，然后这些编排的序列或编排序列的变化形式在全曲中进行相互交融。因为过度强调理性的数学思维，很快就证明了是一条走不通的死路，但它作为一种重要的音乐思想，却开启了一场完全与传统决裂的音乐革命，至今仍影响深远。

11. A. 漂白水与肥皂粉是罗兰·巴特(Roland Barthes, 1915-1980)《肥皂粉和洗涤剂》一文中的内容, 在罗兰·巴特看来, “漂白水”有一种液体之火意味, 因为它直接“杀死”了脏东西, 是救助者, 也是盲目的打击者, 类似于发动战争; 而“肥皂粉”只是起到分离的作用, 是有选择的“驱走”脏东西, 类似于警察维持秩序的功能。B. 收音机与唱片机: 收音机里播放的音乐充满了随机与偶然, 而唱片的曲目都是按照固定的顺序排列, 所以唱片机代表着某种可以确定的必然性。C. 词牌, 是填词用的曲调名。宋代以后, 主要是根据曲来填词。词牌与整体序列主义, 都代表着一种创作中的限制与自由的关系。D. 赵孟頫(1254-1322)与勃拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)在各自时代都提出了复古主张, 在兼容并蓄后创作出更博采深远的作品。

12. 引自于T·S·艾略特(T. S. Eliot, 1888-1965)的诗歌《四首四重奏》第二首,《T·S·艾略特诗选》, 张子清(译), 四川文艺出版社, 1988

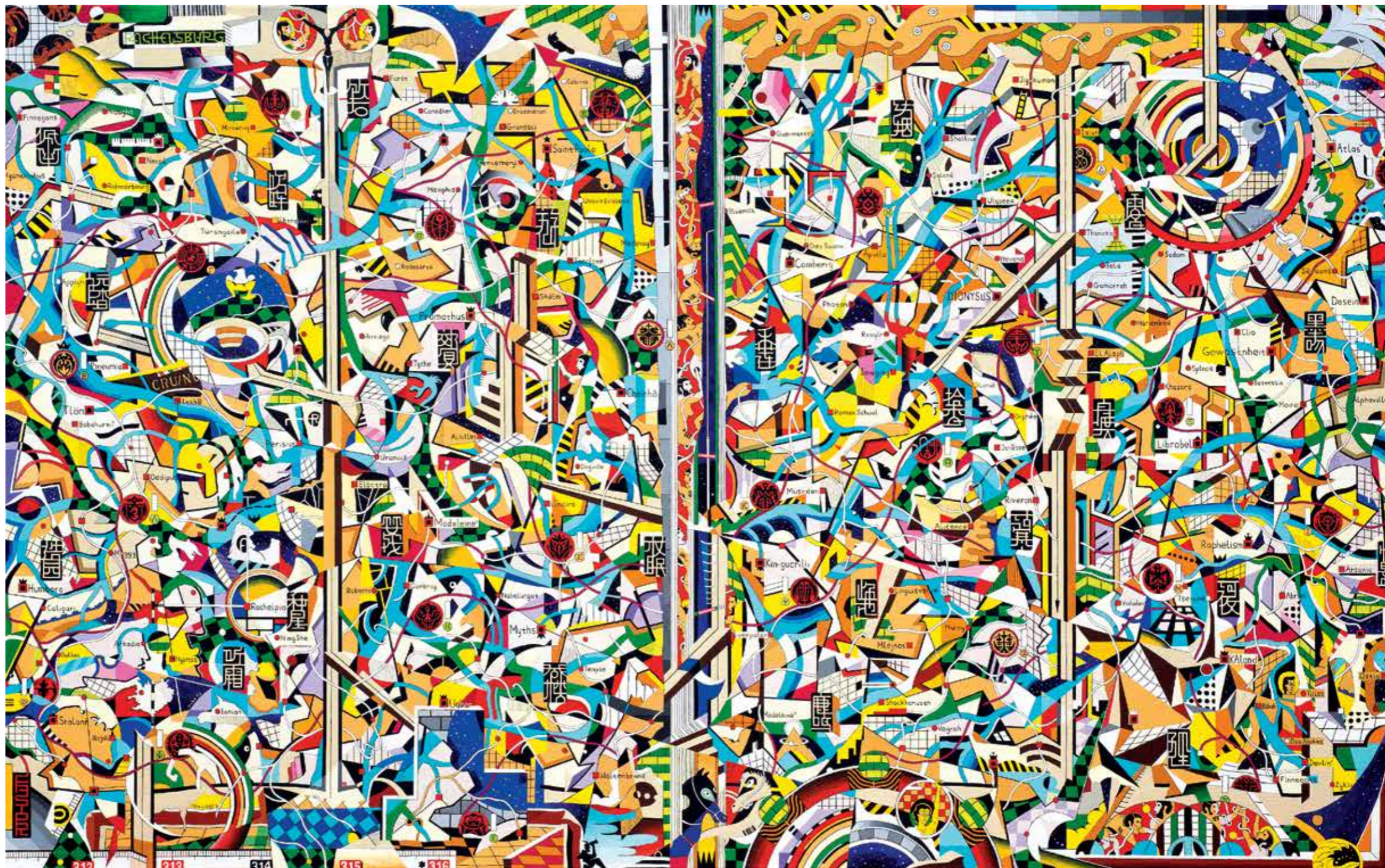


围绕神话与历史、语言与符号展开，类似一部反乌托邦式的论文，一段寓言式的现代人受难史。迈克尔·哈内克对其作品《白丝带》的解释中说：“所有的理想主义发展到极端都会变成恐怖主义”。我在此则假设“巴别塔”这一美好的理想社会形态继续发展，地球上剩下了七类人，并运用各类符号描绘了那些被命运的巨大力量裹挟着的人们。

A la base du mythe et de l'histoire sont la langue et les symboles. Cette peinture est une allégorie du calvaire de l'Homme Moderne. Michael HANEKE a expliqué dans son film *The White Ribbon*: « tout idéalisme développé jusqu'à l'extrême deviendra un terrorisme ». Il me semble que cette « Tour de Babel » ne cessera jamais de se développer, divisant les hommes en sept civilisations-catégories, utilisant chacune ses propres symboles pour décrire la puissance du destin qui les entraîne.

Rooted in mythology, history, linguistics and symbolism, this painting seems formulated as an anti-utopian theses, a modern allegory of human burdens. In *The White Ribbon*, Michael Haneke expressed that "all idealism developed to an extreme becomes terror." In the mythology here represented, the Babel Tower keeps on growing, building on the assumption that seven categories of human will remain on earth to depict the fall of those who have been doomed to fall.

Babel Orphan 巴别塔孤儿，2014
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
162 x 162 cm - 63.7 x 63.7 in.



每一个的词代表着一个“蕾切尔茨堡”中的一个诸侯国或城市，每个区域的颜色深浅代表着他们的政体形式与文明程度：奴隶制、封建制、共和、无政府……

“蕾切尔茨堡”区域众多：商贸、文化交流、航海、探险事业高度发达。当然，众多诸侯国自然免不了频繁的战事。我用人脑的结构为基础为“蕾切尔茨堡”构图，这样也暗合了人的思考、意识深处的不可测：荒唐、智慧、蒙昧、欲望、创造、暴力……正是这些矛盾才组成了一个完整的人。

Chaque mot représente un état vassal ou une ville indépendante dans le Rachelsburg. La profondeur de couleur de chaque zone représente leur régime politique et degré de civilisation : esclavagisme, féodalisme, républicanisme, anarchisme...

Dans le Royaume du Rachelsburg, nombreuses sont les zones d'échanges culturels et économiques intenses ; on découvre, conquiert et voyage par la mer. Néanmoins les guerres sont fréquentes et inévitables. Je structure le Rachelsburg selon la composition du cerveau humain ce qui inclut les notions conscientes, inconscientes et subconscientes de l'ignorance, du désir, de l'absurdité, de la sagesse, de la violence et de la créativité...La somme des ces contractions qui composent un homme « complet ».

Here every word represents a state or an independent city in the Rachelsburg, whereby the depth of color in each zone represents the political affiliation of a regime and its degree of civilization: slavery, feudalism, republicanism, anarchism...

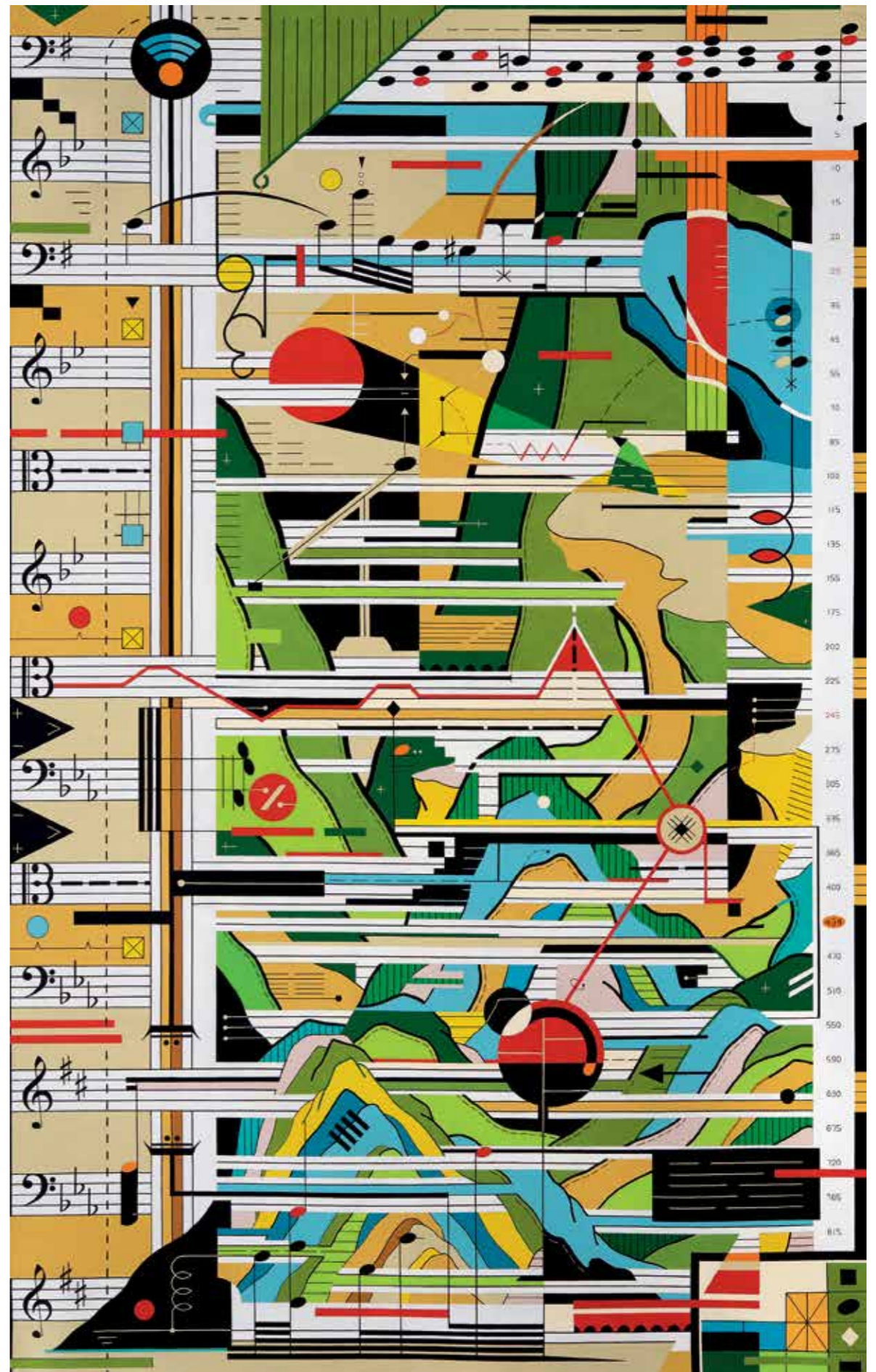
There are many zones: each moved by intense cultural and commercial exchanges. Of course in this world wars are inevitable. I have composed Rachelsburg according to the architecture of the human brain, thus bringing to mind the domain of thought, will and consciousness, but also the absurd, wisdom, ignorance, desire, violence and creativity. All these contradictory forces that make up a human being.

Rachelsburg 蕾切尔茨堡, 2014
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.

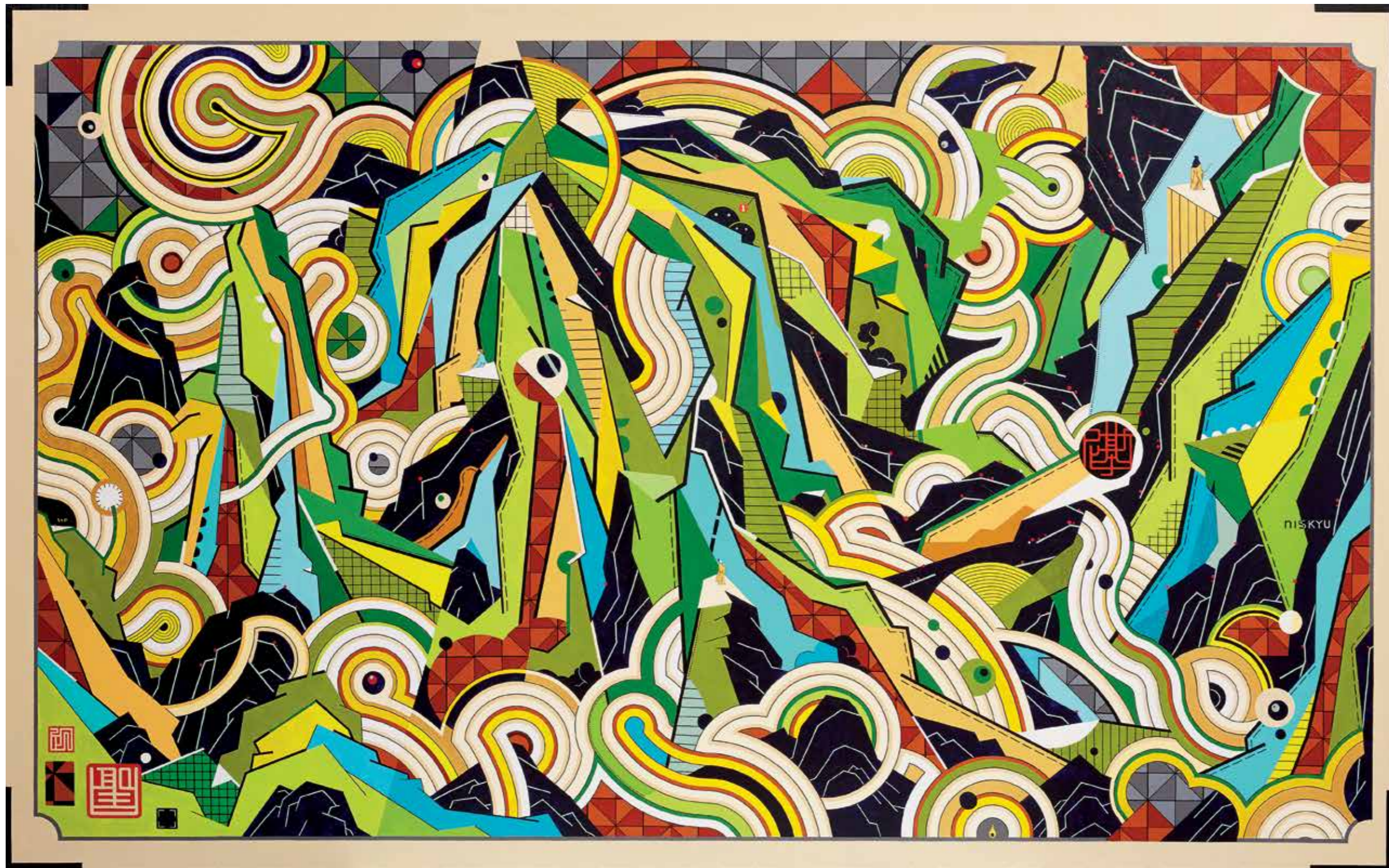
《诗章》是埃兹拉·庞德的代表作，科隆则是斯托克豪森故乡。右侧的434是T·S·艾略特的诗作《荒原》的行数（庞德帮助T·S·艾略特修改了《荒原》）。在背景中，利用透视，重塑了崭新的近小远大的空间关系，构建出一种漂浮的电子音场。

Les Cantos sont l'œuvre maîtresse du poète américain Ezra POUND, tandis que Cologne est la ville natale du compositeur allemand Karlheinz STOCKHAUSEN. Le chiffre 434 indiqué à droite renvoie au nombre de lignes du poème *The Waste Land* (La Terre Vaine) de T. S. ELIOT (c'est POUND qui a aidé T.S. ELIOT à corriger le poème). A l'arrière-plan, j'ai inversé la perspective, en établissant une nouvelle relation spatiale où l'objet représenté s'agrandit avec la distance, et construit un champ électroacoustique flottant.

The Cantos are the works of legendary American poet Ezra Pound, and Cologne the birth city of the German composer Karlheinz Stockhausen. The number 434 on the right indicates the number of lines in the poem titled *The Waste Land* from T.S. Eliot (Pound helped Eliot with the corrections of this work). In the background I invert the perspective to establish another spatial relation where the object grows in the distance, thus representing a floating electro-acoustic field.



Cantos of Cologne 科隆诗章, 2015
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
200 x 125 cm - 78.7 x 49 in.



MÉTACOLLAGE AMNÉSIQUE

NISKY

Le chanteur des Who, Pete Townshend, écrit dans son autobiographie : « Je rêve de mon propre "cyber-orgue" qui m'accompagnerait dès que je commence à jouer. Il aurait une douzaine de claviers, comme un orgue ayant appartenu à Bach, différents jeux de pédales, des arpèges intégrés et des échos syncopés, une "galaxie" impressionnante de haut-parleurs disposés en réseau ayant chacun un son propre, un canal de sortie dédié et une sonorité électronique personnelle dans l'espace acoustique »¹.

En ce qui me concerne, la toile est mon centre de contrôle musical, et la bibliothèque est le premier instrument que je possède.

Métacollage

Le compositeur allemand Karlheinz Stockhausen a imaginé un art universel à même de fonctionner en unissant les musiques populaires du monde à des musiques plus raffinées. En 1966, il crée « Telemusik » une incroyable performance de musique électronique. À la base de cette création, on trouve un large éventail de musiques ethniques enregistrées, des musiques traditionnelles japonaises, balinaises, chinoises, hongroises, et même des sons des Shipibos du Pérou. Ces matériaux préenregistrés sont alors combinés avec une composition électronique originale et, par des moyens électro-acoustiques, Stockhausen invente une forme d'« intermodulation » mutuelle en faisant dériver un élément structurel de cet ensemble de ressources. Il les fait ainsi fusionner vers un « degré supérieur d'unité ». À cette étape du processus, les matériaux originaux ont souvent été modifiés au point d'être devenus méconnaissables. Stockhausen perçoit cette technique comme un « Métacollage », considérant que l'intermodulation électronique permet au compositeur « d'aller au delà des frontières du collage », c'est-à-dire au delà du simple enchaînement de deux entités ou plus, pour atteindre une « osmose totale ».

Dans le processus de ma création, cette soi-disant « osmose » du « Métacollage » qui se fonde sur la reconstruction de la « structure syntaxique » des différents matériaux, repose sur une fusion entière et totale après extraction de leurs identités communes.

Le « collage » du « Métacollage » consiste en ce que le « Métacollage » ne sort pas seulement perceptible dans les changements physiques qui affectent les matériaux, mais également au travers d'une série de réactions chimiques. Ainsi tous les matériaux sont profondément « divisés » et puis méticuleusement réorganisés pour atteindre un

AMNESIC METACOLLAGE

NISKY

The Who's singer, Pete Townshend, wrote in his autobiography: "I dream of my own 'Cyber-Organ' that once I start to play joins in with me, it has dozens of keyboards like a proper Bach organ, foot pedals, integrated syncopated arpeggiation and echo, a huge array of speakers each with its own sound, its own output channel and patch in audio space."¹

In my case, canvas is my music console and knowledge is the first instrument I possess.

Metacollage

The German composer Karlheinz Stockhausen imagined a universal art that could be used by adding up the world's popular and artistic music. In 1966, he created the astonishing electronic piece "Telemusik" that included a large scope of pre-recorded ethnic music (Japanese, Balinese, Chinese, Hungarian music, and even music from the Peruvian Shipibos) as the base of his creation. Those ready-made available materials were then combined together with the original electronic composition and, through electronic means, he created a form of mutual "intermodulation" by deriving a structural element of this resource materials. He thereby merged them toward a "higher level of unity." At this time of the process, the original materials had often been changed to the point where they were unrecognizable. Stockhausen regards this technique as "Metacollage," considering that the electronic intermodulation allows the composer to "go beyond the boundaries of the collage" – it means, beyond the simple concatenation of two or more entities – to reach "complete osmosis."

In the process of creation, this so-called "osmosis" of the "Metacollage" is based on the "syntactic structure" of different materials and the integration/merging, after extraction, of their commonalities.

The "collage" in "Metacollage" is not only perceptible in the physical changes of the ingredients but, through a chain of chemical reactions, but also thoroughly "broken" and then meticulously reorganised to achieve a higher level of unity, to be recomposed in a complete

niveau supérieur d'unité.

Dans mon esprit, une image est apparue en relation au « Métacollage » :

Dans une baignoire, un enfant regarde les arrangements géométriques – longitude/latitude – des carreaux de céramique, et trace des lignes droites le long de leurs jointures. Les gouttes d'eau suivent la ligne cassée d'un point à un autre. Les lignes de jonction sont devenues son seul équateur... Et, alors qu'augmente la température de l'eau, la ligne et la trame se retrouvent brouillées, et la distance s'est étirée...

Dans son travail, le compositeur japonais Tōru Takemitsu (武満徹)² fait dialoguer des éléments asiatiques et occidentaux. Dans ses écrits, il affirme: « Je ne veux pas réduire ces contradictions qui sont extrêmement riches. Je veux que ces deux forces se confrontent. De cette manière, je peux éviter l'isolement dans la tradition, et, dans chaque nouveau travail, je peux avancer vers l'avenir »³.

Qu'il s'agisse d'une confrontation ou d'une osmose, la direction ultime d'un « Métacollage » se fonde sur les résonances conséquentes que celui-ci a sur le savoir propre du lecteur, sur son expérience subjective, ce que chacun pense, entend et voit. Dans mon langage personnel, c'est une « réminiscence ».

Je crois que nous pouvons tous faire cette expérience : arrivé dans un lieu complètement inconnu, j'entend soudain une voix familière venue de derrière qui apparemment crie sur quelqu'un. Etant capable de déterminer avec certitude qu'elle ne s'adresse pas à moi-même, je finis par me retourner, sans en être vraiment conscient, parce que cette « voix familière » dans un « environnement inconnu » me rappelle « quand j'étais enfant, ma grand mère qui m'attendait un soir dans l'allée pour me ramener à la maison », pensant à « l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine », pensant encore aux « adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit »⁴. Et c'est justement cela que

je veux créer en peignant de la « réminiscence ».

/

« Le sujet n'est pas l'objet, c'est l'unité nouvelle, le lyrisme qui sort complètement des moyens. »⁵

Georges Braque

/

Très souvent, comme l'explique Tōru Takemitsu, les matériaux d'un « Métacollage » possèdent des « contradictions extrêmement riches ». Nous pouvons, comme il le fait, conserver ces « confrontations » pour « éviter l'isolement dans la tradition ». Nous pouvons aussi essayer d'inventer l' « osmose » de la « structure syntaxique » pour aboutir à une certaine sorte de résultat inconcevable. Ce genre de « reconstruction » devra désormais éviter de « s'isoler dans la tradition » mais, au contraire cultiver celle-ci, en y ajoutant un type renouvelé de vitalité.

Voici une de mes applications concrète d'un « Métacollage » à travers la création : l'osmose de la scène des pas de madison dans le film « Bande à Part » (1964) de Jean-Luc Godard et la peinture chinoise de paysage.

Ces deux matériaux ne partagent rien de commun au premier abord, mais, grâce à un effort d'analyse intense, nous pouvons chercher leurs analogies pour procéder à une telle « transformation », ainsi « les nuages au sommet des montagnes s'épanouissent tels d'élégants couvre-chefs », et « les nuages ensèrent les sommets dans d'inextricables nœuds ». Et cette manière de faire est pénétrée de phrases connotées par l' « écriture automatique ». Pourtant, l'objectif à atteindre, c'est l' « osmose », l' « osmose totale » de la « structure syntaxique » ! « Bande à part » représente une facette particulière de la créativité godardienne. Elle prouve qu'il a été

osmosis.

In my mind has emerged an image in relation with a "Metacollage":

In a bathtub, a child, looking at the latitude-longitude geometric arrangement of tiles, draws a straight line along their seams. Water drops follow the wining strokes from a point to another. The junction lines become his only equator... In such a space made up of water steam, of milky zenith and organised distance, as with the unexpected effect of a flu medecine making people drowsy. And then, as the water temperature increases, the warp and the weft are blurred, the distance has stretched...

In his work, the Japanese composer Tōru Takemitsu (武満徹)² makes Eastern and Western elements interact – "Metacollage." In his own writings, he stated : "I do not want to revoke those very rich contradictions. I want those two forces to struggle together. In this way, I can avoid to isolate myself in tradition and, in every new work, I can move toward the future."³

Whether it is a struggle or an osmosis, the ultimate direction of a "Metacollage" is based on the resulting resonance of the reader's own knowledge and personal experience; what one sees, hears and thinks. In my own words, it is a "reminiscence."

I believe we can all make this experience: arriving in a completely unknown place, I suddenly hear a familiar voice coming from behind seemingly calling for someone, knowing with certainty that it was not meant for me, I ultimately turn my head, subconsciously, because this "familiar voice" in an "unfamiliar environment" is reminding me "when as a child, my grandmother was waiting for me in the alley one evening to go back home;" thinking of "the deserted countryside through which a traveller is hurrying towards the nearby station;" thinking of "the farewells exchanged beneath an unfamiliar lamp that still echoes in [my] ears amid the silence of the night;"⁴ and this is what I want to create by painting

"reminiscence."

/

“The subject is not the object; it is the new unity, the lyricism which stems entirely from the means employed.”⁵

Georges Braque

/

Very often, as explained by Tōru Takemitsu, the "Metacollage" materials possess "very rich contradictions." We can of course, like him, conserve this "struggle" to "avoid to isolate in tradition." We can also carry out a "transformation," we can try to invent the "osmosis" of "syntactic structures" to produce a certain kind of inconceivable outcome. This type of "construction" would therefore not "isolate from tradition" but, on the contrary, nurtures it with a brand new type of vitality.

Here is one of my concrete application of "Metacollage" creation: the madison dance scene in Jean-Luc Godard's film "Band of Outsiders" (Bande à part, 1964) and Chinese landscape painting.

Those two pieces of material have obviously nothing in common, but, through a concise analysis endeavor, we can search for some commonality to carry on such a "transformation." In Chinese landscape painting, "the clouds at the top of the mountain are blooming like elegant hats" and "the mountains are tighten together by the clouds in an inextricable knot." This way it permeates with sentences carrying a connotation of "automatic writing." But, what we need to achieve is "osmosis," "total osmosis" based on "syntactic structure"! "Band of Outsiders" represents a peculiar facet of Godard's creativity. It shows how he was able to

capable de stimuler et de mobiliser son meilleur potentiel créatif malgré un budget très serré, et un temps de tournage très court. Dans « Bande à part », nous pouvons observer deux « conversions de style d'écriture » réellement frappantes. Il y a d'abord la « minute de silence » qu'observent Audrey, Arthur et Frantz dans un bar. C'est une scène étrange où Godard, en interrompant le son a créé une rupture. Il solidifie un « fragment de temps », et montre ainsi comment « le silence divise le temps et l'espace »⁶. Et ce fragment dans le temps accomplit ce qui jusque là restait imparfait. La seconde « conversion stylistique » apparaît à la 63e minute du film, pendant une conversation entre Frantz et Audrey. Elle repose juste sur un simple mouvement des yeux de Frantz, ordinaire mais d'une profonde signification. Godard accomplit magnifiquement une « conversion stylistique » d'écriture filmique : un dialogue connectant un récit est de facto convertit en une représentation illustrée (grâce aux gestes et aux expressions physiques de Frantz).

La scène de danse de « Bande à part » m'a bouleversé. Comment Godard, de derrière la caméra, arrive à créer une multitude de différentes catégories de profondeurs de champ grâce à l'accent mis sur différents détails : l'apparence des personnages, leurs coupes de cheveux, leurs tenues, les pas de leur danse. Et, de ces différentes perspectives, comment il a été capable de créer une « progression » qui dépasse trois dimensions dans une forme de « profondeur de champ multiple ». Une « multiplicité » qui représente avant tout une talentueuse perspective sur sa détermination sans faille. Ce que j'aimerais, c'est arriver à la même « multiplicité de profondeur de champ » dans le domaine de la peinture chinoise de paysage.

C'est parce que la « multiplicité de profondeur de champ » dans « Bande à part » se fonde sur le principe conventionnel de la perspective – près/grand, loin/petit – alors que la peinture chinoise de paysage ne possède qu'un « point de fuite très vaguement localisé ». Donc, parce qu'il est nécessaire de remodeler une « structure

syntaxique » basée sur cette « multiplicité de profondeur de champ », j'ai décidé d'inverser le traitement, ouvrant ainsi la voie à un retournement complet du principe de la ligne de fuite et de l'effet de perspective. Désormais, le proche est petit, le lointain est gros. Donc, le cœur de l'intégration/osmose est transformé. Il est désormais possible de travailler sur une perspective qui va « du petit au grand » dans le contexte d'un remodelage de ce « point de fuite très vaguement localisé ».

Enfin, il y a le tableau « Holy Mountain » (p.24). Dans cette œuvre, les personnages de « Bande à part » sont métamorphosés en un chaîne de montagne. Les piques montagneux sont réconciliés par l'utilisation d'un principe structurel cubiste qui aboutit à une atmosphère de « réminiscence ».

À partir de là, nous pouvons réaliser que ce type de métamorphose basée sur la structure syntaxique est essentiellement similaire à une « erreur de lecture créative », où l'erreur est une partie intégrante de la créativité. La seule chose est qu'au moment du choix, nous devons absolument éviter ceux qui sont déjà passés par deux, trois, ou même quatre « transformations » des matériaux originaux, parce qu'il y a de fortes chances que le résultat de la transformation ne retourne simplement à la « syntaxe initiale » des matériaux sources.

/

“En art le progrès ne consiste pas dans l'extension mais dans la connaissance de ses limits.”⁵

Georges Braque

Le 20e siècle est l'Age d'or de la perplexité, de la subversion et de la transformation.

stimulate and mobilize his utmost creative potential in spite of a very small shooting budget, a very limited shooting time, and the restrictions of an extremely frail and stereotypical scenario. In “Band of Outsiders” we can see two deeply impressive “writing style conversions.” The first is the “minute of silence” observed by Audrey, Arthur and Frantz in a bar. This is a strange scene where Godard, through an interruption of sound creates a rupture, a solidified “time fragment,” therefore pointing out “the dividing silence between time and space.”⁶ And this fragment of time, fragment in time, fulfills what until then remained imperfect. The second “style conversion” appears at the 63rd minute of the movie, during a conversation between Frantz and Audrey. It just relies on a very ordinary but very significant eye movement from Frantz. Godard beautifully completes a “style conversion” in film writing: a dialogue connecting narrative de facto converted into an illustrated depiction (through Frantz physical expression and gesture).

I was enlightened by the dance scene in “Band of Outsiders,” how Godard, from behind the camera managed to create a variety of different depth of field categories through the perspective on different details: the appearance of the characters, their hair, clothes, dancing patterns; and from those different angles, how he was able to form a “gradient” exceeding three dimensions in a “multi-layered depth of field.” A “multi-layered depth of field” that represents but a skillful perspective determination. What I would like is to process to the integration of this “multi-layered depth of field” into the Chinese landscape painting.

It is because the “multi-layered depth of field” in “Band of Outsiders” is based on the conventional perspective principle – near/big, far/small – whereas the Chinese landscape painting has a “loosely scattered vanishing point.” Then, the direct merging of the two is completely meaningless. Therefore, one needs to remodel a “syntactic structure” based on the “multi-layered depth

of field,” so I choose an “inverted” treatment resulting in a reversal of the perspective principle effect. Now, near is small, and far is big. So, the focus of integration was transformed. It is now the possibility to carry out the perspective from “small to big” in the context of the remodeling of a “loosely scattered vanishing point.” In a variety of senses, it relativizes the correlation between “big” and “small.” So, in order to show “small” and draw enough “big,” and in order to reflect “big” and draw enough “small,” I had to regard another level of considering “near/big, far/small.”

Ultimately, there is the artwork “Holy Mountain”(p.24) . In this painting, the characters of “Band of Outsiders” are transformed into a chain of mountains. Gothic peaks are reconciled by the use of a mountainous structure cubist principle, fulfilling an atmosphere of “reminiscence.”

From this, we can realize that this kind of syntactic structure based on a transformation/metamorphosis is essentially similar to a “creative misreading,” where misreading is an integral part of creativity. The only thing is, at the moment of choosing, we need to absolutely avoid those who went after two, three or even four “transformations” of the original resource, because it is likely that the transformation outcome simply returns to the material “initial syntax” itself.

/

“In art progress consists not in extension but in the knowledge of its limits.”⁵

Georges Braque

The 20th century is the Golden Age of perplexity, subversion and transformation.

Comparée à d'autres domaines créatifs, l'histoire de la musique au 20e siècle demeure une « période d'abstinence » en termes de forme et de tonalité. Certaines règles ont toujours été « à respecter ». Par exemple, un morceau de musique doit avoir un début et une fin ; le mouvement pour intégrer le rythme musical est toujours fondé sur un sens équilibré de la mesure ; vous devez utiliser vos deux mains et vos dix doigts pour jouer sur le clavier d'un piano... En effet, une chanson peut-elle commencer sans atteindre jamais sa fin ? Peut-on jamais jouer du piano avec un morceau de bois, de béton, ou avec une prothèse ?

Et pourtant, cela semble loin d'être suffisant...

Au milieu des années 1920, le compositeur américain Henry Dixon Cowell commence ses travaux pionniers en utilisant les paumes de ses mains, ses poings et ses bras pour jouer sur le clavier d'un piano qu'il renomme un « ensemble sonore » (sound cluster). Ensuite, il développe un ensemble de techniques qu'il appelle la méthode du « piano à cordes ». Cette méthode novatrice d'approche du jeu pianistique oblige le musicien à « glisser, fouetter, frapper et jouer » les cordes à l'intérieur même du corps du piano, le faisant sonner comme une harpe, ou n'importe quel autre instrument à cordes pincées. Cette méthode innovante, sans précédent, de technique de jeu obligea les musiciens du début du 20e siècle à croire que le piano, « instrument à cordes frappées », par un processus de transformation/métamorphose, était devenu un « instrument à cordes pincées ».

Cowell questionne ainsi la nature intrinsèque du piano, et sa « transformation », la complète subversion de la performance inhérente de l'instrument. Il semble par là nous pousser à trouver une réponse à la question : après tout, dans le cas d'un pinceau, pour peindre, devrions-nous utiliser l'extrémité garnie de poils, ou celle qui en est dénuée ? Je crois que le peintre, sculpteur et théoricien de l'art Lucio Fontana aurait choisi l'« extrémité sans poils », parce qu'elle est dure et pointue, et, dans sa main, « serrée comme une arme »⁷. Il l'utiliserait pour creuser !

Avec tout le courage de la volonté et de la perspicacité pour éventrer le vide de la toile, « une perspective, profonde et équilibrée, qui traverse le vide »⁸.

.....

John Cage, un étudiant de Cowell ne répondra sans doute jamais. Oui, pour lui, le silence, reste le silence... Dans les mots de ce « Duchamp du monde de la musique du 20e siècle », il n'existe pas de musique plus intense et plus gracieuse que le silence. Cowell a essayé d'utiliser du carton épais, des morceaux de métal, des boulons ou des écrous, des vis et que sais-je encore, incrustés dans le corps de l'instrument pour ajuster la sonorité du piano. Cela a sans aucun doute inspiré le jeune Cage qui a utilisé le « gène inventé » de la génétique familiale pour développer sa propre industrie sonore – le « piano préparé ».

La vis est son premier joker. Boulon, écrou, machine à écrire, pièce, caoutchouc, tampon, bambou, cuir, plastique, papier, bois, rondelle... forment pour lui les « ingrédients » d'une séquence qui transporte du valet de cœur au roi de pique. Et tous ces ingrédients sont encore divisés en taille, épaisseur, longueur, largeur, ancien et nouveau, simple et double et ainsi de suite. Ils possèdent tous la capacité de changer. Le son même du piano évolue selon les mouvements d'une série de poulies articulées : parfois plein d'ennui, parfois bien vivant, parfois avec un style rappelant l'« apparence antique »⁹ et à l'occasion, le piano pourra utiliser les harmonies sombres mais riches, se plaignant de la lenteur habituelle de Cage à finalement arriver.

Et, dans les cinquante prochaines années, qu'il s'agisse de la profonde clarification du « séquentialisme holistique » d'un Pierre Boulez ou d'un Karlheinz Stockhausen¹⁰, ou encore de l'éblouissant montage stylistique d'un Godard... tous ont parfaitement conscience des limites de leurs propres créations dans leur domaine respectif après la « transformation syntaxique ».

Compared to other creative domains, the history of music in the 20th century remains an “abstinence period” in terms of tonality and form. Some rules always had to be followed. For example, a piece of music must have a beginning and an end; the movement to integrate musical rhythm should be based on a sense of balance; you must use two hands and ten fingers to play on a piano keyboard... Indeed, can a song without start ever reach its completion? Can you ever play the piano with a piece of wood, of concrete or a prosthetic limb?

But this might be far from enough...

In the mid of the 1920s, the American composer Henry Dixon Cowell began his pioneering work by using the palm of his hands, his fists and arms, to perform on the piano keyboard what he called the concentrated harmonies of a “sound cluster.” Then he developed a set of techniques he named the “string piano” playing method. This novel playing method necessitates the musician to “swipe, whisk, dial and play” the strings inside the body of the piano with his palms, fingers and nails, or other tools. This eventually would transform the original natural sound of the instrument, making it sound like a harp, or any other plucked string instrument. This unprecedented innovation for the piano playing method made musicians in the early 20th century commonly believe that the piano, from a “struck stringed instrument” passed through a transformation/metamorphosis into a “plucked stringed instrument.”

Cowell questions the intrinsic nature of the piano, and his “transformation,” the complete subversion of the piano inherent performance, seems to demand us to answer this question: As for a painting brush, after all, should we use the head with hair or the head without hair to paint? I believe the painter, sculptor and art theorist Lucio Fontana would have chosen the “hairless head,” because it is hard and sharp, and in his hand, “snug as

a gun.”⁷ He would use it to dig! With all the courage of insight and resolution to cut open the emptiness of the canvas, “a perspective cuts emptiness deep and even.”⁸

.....

John Cage, a student of Cowell may never answer. Yes, silence, is silence... In the words of this “Duchamp of the 20th century music world,” there is no music more tense and graceful than silence. Cowell has tried to use thick cardboard, metal wedge, pieces of nut and bolt, screw or other components, inlaid in the body of the piano to adjust the sonority of the instrument. This undoubtedly inspired the young Cage that has used the “invented gene” of family genetics to develop his sound industry – the “prepared piano.”

The screw is his first joker. Bolt, nut, typewriter, coin, rubber, seal, bamboo, leather, plastic, paper, wood, washer... formed for him the “ingredients” of a sequence leading from the Jack of heart to the King of spades. Yet all of those ingredients are also divided into size, thickness, length, width, old and new, single and double and so forth, all possessing the capacity to change. The very sound of the piano evolves from the movement of a series of moving pulleys: sometimes boring, sometimes vivid, sometimes with a style carrying a sort of “appearance of ancient,”⁹ and occasionally, the piano would also use the dark but rich harmonics, complaining about Cage's slowness to finally show up.

And, in the next fifty years, whether it is the deep clarification of musical “holistic sequentialism” of Pierre Boulez or Karlheinz Stockhausen¹⁰, or Godard's dazzling 1960s leap-style editing... They are all fully aware of the limitations of their own creations in their respective fields after the “syntactic transformation.”

« Avec de nouvelles méthodes émergent de nouveaux sujets ». Que nous parlions de « syntaxe initiale » ou de « transformation syntaxique », ce sont juste des parties d'une méthode pour aboutir à un « Métacollage ». Nous devons aller toujours plus loin pour découvrir la mythologie secrète des différents aspects de la vie. Que nous parlions de saponides ou de détergents, d'une radio ou d'une platine-disque, d'une forme poétique fixe ou de séquentialisme holistique, des peintures de Zhao Mengfu (赵孟頫 1254-1322) ou de la musique de Johannes Brahms (1833-1897)¹¹... Tous sont condensés en une variétés de syntaxes différentes avec l'intention de créer une intégration absolue.

La création est fondée sur la construction rationnelle de l'écriture du « Métacollage ». Si nous gardons la situation ouverte et y regardons avec une « concise perspicacité », nous devons alors observer une

sorte de retenue rationnelle quant à leur taux de recyclage, mieux rassemblé dans les œuvres d'art elles-mêmes. « Métacollage » est une forme verbale, quand « rationalité » est une « préposition » ! Les créateurs ont un rôle (d') intermédiaire », usant d'une « rationalité » plus calme et plus objective pour composer avec différents « Métacollages », dans l'attente que le lecteur vienne interagir avec les travaux issus d'un nom – « réminiscence ».

« Réminiscence » est la somme de tout ce que l'on a oublié et de tout ce dont on se souvient. La réalité de nos sentiments, « face au dérangement du printemps et l'agitation des créatures dans la chaleur estivale »¹²...

(Traduit par David BARTEL)

"With new methods come new subjects." Whether it is "initial syntax" or "syntactic transformation," they are just a part of the method to achieve "Metacollage." We need to get more insight to dig in the secret "myth" of different things in life. Whether it is bleach and detergent, a radio or a record player, wordcards or holistic sequentialism, or the paintings of Zhao Mengfu (赵孟頫 1254-1322) and the music of Johannes Brahms (1833-1897)¹¹... They are condensed into a variety of different syntax with the intention to create the absolute integration.

Creation is based on the rational construction of the "Metacollage" writing. If we keep an open situation and look at it with a "concise insight," then we must observe a kind of rational restraint over their recycling ratio, that is better gathered in the art works themselves.

"Metacollage" is a "verbal form," when "rationality" is a "preposition"! Creators have a "intermediary role," using a calmer and more objective "rationality" to compose with different "Metacollages," waiting for the reader to interact with the works produced from the name – "reminiscence."

"Reminiscence" is the sum of all things forgotten added to all things remembered. The reality of our feelings, "with the disturbance of the spring and creatures of the summer heat" ¹²...

(Translated by David Bartel)

1. Pete Townshend, *Who I Am: A Memoir*, édition Harper Perennial, 2013

2. Tōru Takemitsu est un musicien japonais célèbre. Il était en contact avec John Cage dans les années 1960. Conscient de la valeur intrinsèque de sa tradition, sa musique est le résultat de confrontations entre des éléments asiatiques et occidentaux.

3. Ulrich Diebelius, *Modern Musik II*, 1965-1985 (Munich, 1988), p. 373.

4. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, éditions eBooksFrance, mai 2000, p. 2.

5. Georges Braque, *Pensées et réflexions sur peinture, Nord-Sud (Revue Littéraire)*, Volume 1, Numéro 10, décembre 1917, p. 3

6. Jonathan Cott, *Je rêve de tout casser : les interviews de Susana Sontag*, trad. Tang Qi, légèrement modifié, China People's University Press, Beijing, 2014, p. 75.

7. Seamus Heaney (1939-2013) dans son poème « Digging » [http://www.poemhunter.com/poem/digging-8/].

8. Joseph Brodsky (1940-1996) dans son poème « To Urania » [http://www.poemhunter.com/poem/to-urania/].

9. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, éditions eBooksFrance, mai 2000, p. 397.

10. Le « séquentialisme holistique » en musique fait référence aux différents éléments musicaux (hauteur, temps, puissance, modalité) organisés en une certaine combinaison mathématique et arrangés en séquences. Ces séquences sont alors chorégraphiées en séries de motifs pour être transformées en une fusion/intégration mutuelle. Mais, l'accent excessif mis sur la pensée mathématique rationnelle va vite se montrer une voie sans issue. Malgré cela, ce

séquentialisme demeure un élément important de la pensée musicale moderne qui a marqué une véritable rupture et a révolutionné la musique traditionnelle. Jusqu'à aujourd'hui, son impact sur la musique reste profond.

11.

A. Saponides et détergents : ils viennent du texte de Roland Barthes « Saponides et détergents » (*Mythologies*, Seuil, 1954). Dans la perspective de Barthes, les saponides comme l'eau de javel ont est ressenti comme un feu liquide, parce qu'il « tue » directement les choses sales, c'est un rédempteur, mais c'est aussi un tueur aveugle, qui semble être toujours en guerre. Le « détergent » n'a lui qu'une fonction séparatrice qui « éconduit » sélectivement les choses sales, ressemblant d'avantage à la fonction d'une police chargée de maintenir l'ordre.

B. Radio et platine-disque : si la radio diffuse de la musique de manière aléatoire et accidentelle, alors que les chansons d'un disque sont organisées dans un certain ordre fixe. La platine-disque représente donc un certain niveau de certitude.

C. Un motif lyrique impose une forme prérequis à un poème ou à un morceau. Depuis la dynastie des Song (960-1279) ces motifs sont en Chine principalement utilisés dans la poésie et la chanson. Les motifs lyriques et le séquentialisme holistique représentent différentes étapes créatives de la relation entre contrainte et liberté.

D. Zhao Mengfu et Johannes Brahms, à leurs époques respectives, ont mis en avant un goût certain pour des éléments et des idées du passé sous la forme d'une création inclusive, dans le but d'élaborer des œuvres d'art de plus grande envergure.

12. T. S. Eliott (1888-1965), *The Waste Land Four Quartet*, second poem, "East Coker," [http://www.coldbacon.com/poems/fq.html]

1. Pete Townshend, *Who I Am: A Memoir*, édition Harper Perennial, 2013

2. Tōru Takemitsu is a famous Japanese musician. He was in contact with John Cage in the 1960s. Conscious of the value of its own tradition, his music is the result of conflicts between Eastern and Western elements.

3. Ulrich Diebelius, *Modern Musik II*, 1965-1985 (Munich, 1988), p. 373.

4. Marcel Proust, *In Search of Lost Time*, vol. 1: "Swann's Way," trans. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin (New-York, The Modern Library, 1992), p. 2.

5. Georges Braque, *Pensées et réflexions sur peinture, Nord-Sud (Literary Review)*, Volume 1, Number 10, Décembre 1917, p. 3

6. Jonathan Cott, *I dream of crushing everything: the interviews of Susan Sontag*, slightly modify, trans. Tang Qi, China People's University Press, Beijing, 2014, p. 75.

7. Seamus Heaney (1939-2013), in his poem "Digging," [http://www.poemhunter.com/poem/digging-8/].

8. Joseph Brodsky (1940-1996), in his poem "To Urania," [http://www.poemhunter.com/poem/to-urania/].

9. Marcel Proust, *In Search of Lost Time*, vol. 1: "Swann's Way," trans. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin (New-York, The Modern Library, 1992), p. 551.

10. Musical "holistic sequentialism" refers to the various elements of music (pitch, time, strength, modality) organized in a certain combination of mathematics and arranged in sequences. Sequences are then choreographed in series of patterns to be transformed in a mutual blending/integration. But, the excessive emphasis on rational mathematical thinking soon proved to be a dead end. Even, it remains an important element of modern musical thought that did

operate a complete breakthrough, revolutionizing traditional music. Up to today, its impact on music is far reaching.

11.

A. Bleach and detergent comes from Roland Barthes' text "Bleach and detergent" (*Mythologies*, Paladin, 1972). In Barthes' view, "bleach" has a fiery significance, because it directly "kills" the dirty things, it is a redeemer, but it is also a blind attacker, similar to the waging of war; and "detergent" only has a separation function, it selectively "drive away" the dirty things, resembling to the police function of maintaining order.

B. Radio and record player: if the radio is playing music randomly and accidentally, then the songs of an album are sequentially arranged in a fixed order, so the record player represents a certain level of certainty.

C. A lyrical pattern imposes a prerequisite form of a poem or a tune. Since the Song dynasty (960-1279), it is mainly used on poetry and songs. The lyrical pattern and the holistic sequentialism all represent different creative steps in the relationship between restraint and freedom.

D. Zhao Mengfu and Johannes Brahms, in their respective times, have put forward a certain taste for past elements and ideas in a form of inclusive creation, to elaborate more far-reaching artistic works.

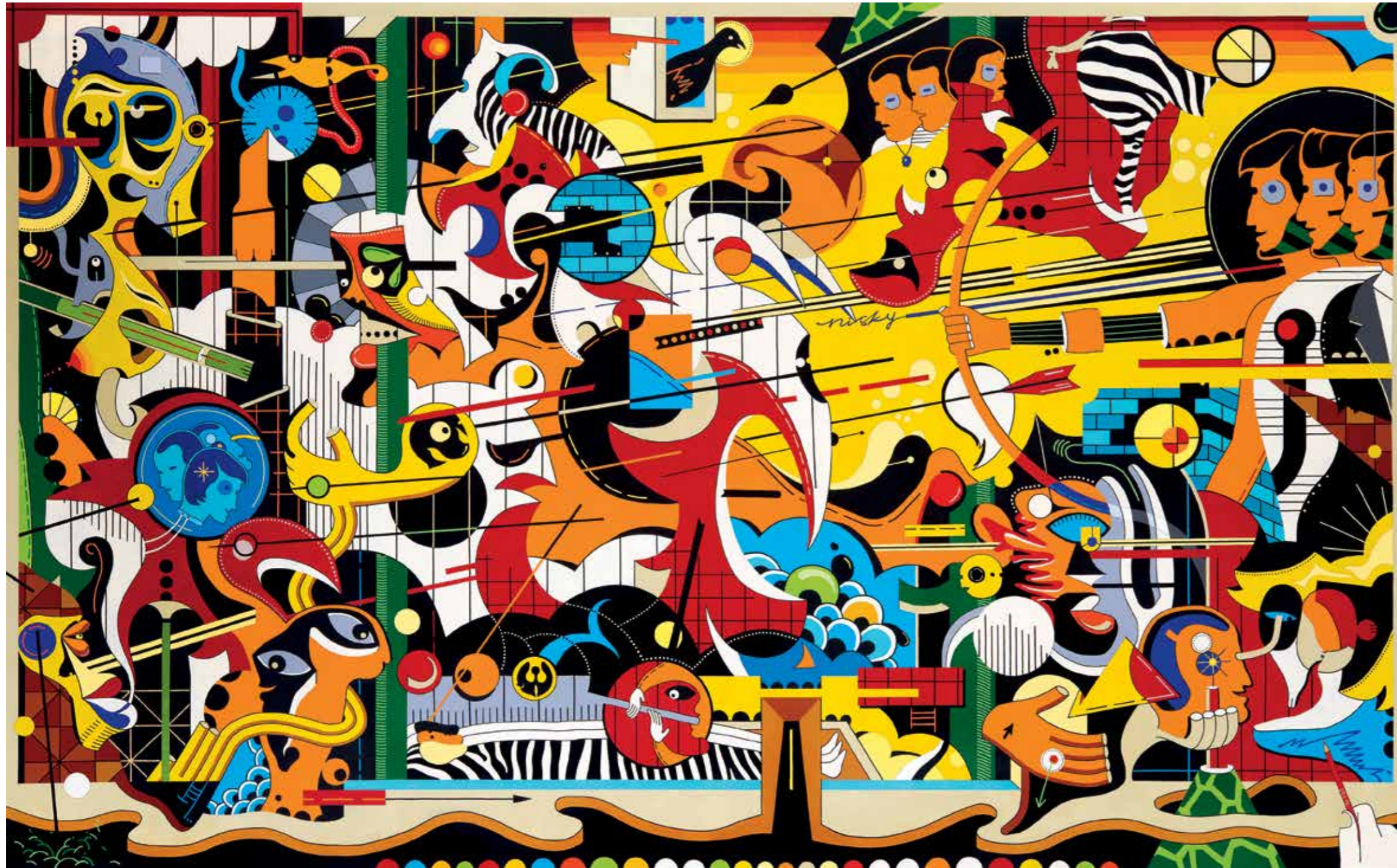
12. T. S. Eliott (1888-1965), *The Waste Land Four Quartet*, second poem, "East Coker," [http://www.coldbacon.com/poems/fq.html].



House of the Rising Birds 飞鸟之屋, 2015
 布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
 200 x 125 cm - 78.7 x 49 in.



Urania in Jar 被囚禁的乌拉尼亚, 2015
 布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
 200 x 125 cm - 78.7 x 49 in.



招牌式的“2.5平方米叙事”：我经常使用1.25×2米这个类似于宽银幕的尺寸进行创作（The Kinks乐队的Ray Davies一直习惯在三分钟左右长度的歌曲中讲述一个完整的故事）。从画面右上方的三兄弟出生开始，沿顺时针方向，讲述了他们无法逾越的命运怪圈，呈现出独特的环形叙事构图。

Mobius Express, un « Récit dur 2,5 m2 », est typique de ma manière de peindre. Mon oeuvre qui s'étale souvent sur une surface de 1,25 x 2 m, ressemble à un écran large et est également une référence à Ray DAVIES du groupe The Kinks qui construisait ses chansons en obéissant à une durée formelle et rigoureuse de 3 minutes. Le récit commence ici en haut à droite par la naissance de trois frères. Il raconte ensuite, dans le sens des aiguilles d'une montre, les cycles étranges de leur destin commun, unique et sans échappatoire, que traduit une structure narrative circulaire originale.

"Story on 2.5 m²" is representative of my technique: I often work on a widescreen-like surface that is 1.25 x 2 m (Ray Davies of the band The Kinks also crafted his songs within a strict 3 minutes duration). I begin my work from the top right with the birth of three brothers. In a clockwise fashion, then describes the strange cycles of their ill fated destinies all contained in an original circular narrative.

Mobius Express 莫比乌斯特快, 2016
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.



画面顶端White Romance Lonely Cocktail 这个标题是源于两张1967年的专辑中的单曲——The Velvet Underground的《White Light/White Heat》和The Beatles的《Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band》，而鸡尾酒 (Cocktail) 则是最具有融合精神的符号。一辆装载电台的《Magic bus》(The Who乐队的一首单曲)，从老式浪漫的单声道中，全速驶向立体声 (STEREO) 新世界。触摸圆形电视屏的手，源自戈达尔的电影《芳名卡门》，原意是表现一个男子无望的爱，在画中则更像是一种对于遥不可及的理想充满叹息的抚慰。画中隐藏着的冲浪女孩 (surf girl) 的字迹，似乎在低声诉说一段难忘的邂逅，而最右侧对话框里的《Surf's up》是The Beach Boys在1967年夭折的《Smile》专辑中的主打歌。

Le titre en haut de la toile provient de deux chansons sorties en 1967 : *White Light/White Heat* du groupe The Velvet Underground et *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles. Le terme « cocktail » est le symbole le plus représentatif de cet esprit de fusion. La couleur monophonique donne au tableau une tonalité de romance désuète, dépeinte par l'image d'un « Magic Bus » (en référence à la chanson des Who) équipé d'une radio et lancé à toute vitesse dans le nouveau monde de la stéréo. La main touchant l'écran rond du téléviseur est une image tirée du film *Prénom Carmen* de Jean-Luc GODARD, et représente l'amour désespéré d'un homme. Ici, elle s'adoucit et suggère plutôt une caresse résonnant de soupirs et portée vers un idéal inabordable. L'inscription de « Surfer girl » cachée dans la peinture effleure le même thème d'une rencontre inoubliable. Enfin, dans la fenêtre à droite, s'affichent les mots « Surf's up », qui composent le titre principal de *Smile*, album avorté des Beach Boys en 1976.

The title on top of the work comes from two songs released in 1967: *White Light/White Heat* from The Velvet Underground and *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* from The Beatles. As for the reference to "Cocktail" it is the symbol that best represents the idea of fusion. The monotonous color of the composition gives the work the faded tonality of a pulp romance, that here appears as a magic bus (inspired from a song of The Who) equipped with a radio and driving through the new world of stereo. The hand touching the round screen of the TV is an image borrowed from *Prénom Carmen* by Jean Luc Godard, a symbol of desperate love. But here it represents rather an unrealizable ideal. The inscription "Surfer Girl" hidden in the painting also seems to hint at the theme of an unforgettable romance. Finally in the window on the right, "Surf's Up" is the title of *Smile*, an aborted record of The Beach Boys in 1976.

To White Romance 白罗曼司, 2016
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.



《帕萨塔利亚》的灵感源于无意间发现的一本有关加州住宅《Case Study Houses》项目的画册。简洁利落的钢与玻璃材质、室内布局上跳跃鲜活的色彩、光与影交错渗透的追逐……让我完成了一次关于群山、蓝天、大海的烂漫幻想。

~~~~~  
Cette œuvre s'inspire d'un album de projets de construction, *Case Study Houses*, que j'ai découvert par hasard. Les matériaux simples et bien ordonnés, en acier et en verre, les couleurs vives et éclatantes de la décoration intérieure, l'intersection et le contraste des lumières et des ombres, tout cela m'a permis de réaliser une fantaisie ingénue qui circule entre les montagnes, l'azur et la mer.

~~~~~  
This work is inspired from a record of projects *Case Study Houses* that I discovered by chance. The simple glass and steel materials, vivid colors of these interiors, the contrast of shadows and lights... All of this allows me to realize an ingenious fantasy inspired by mountains, blue skies and the sea.

Passacaglia 帕萨塔利亚, 2016
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
135 x 220 cm - 53 x 86.6 in.



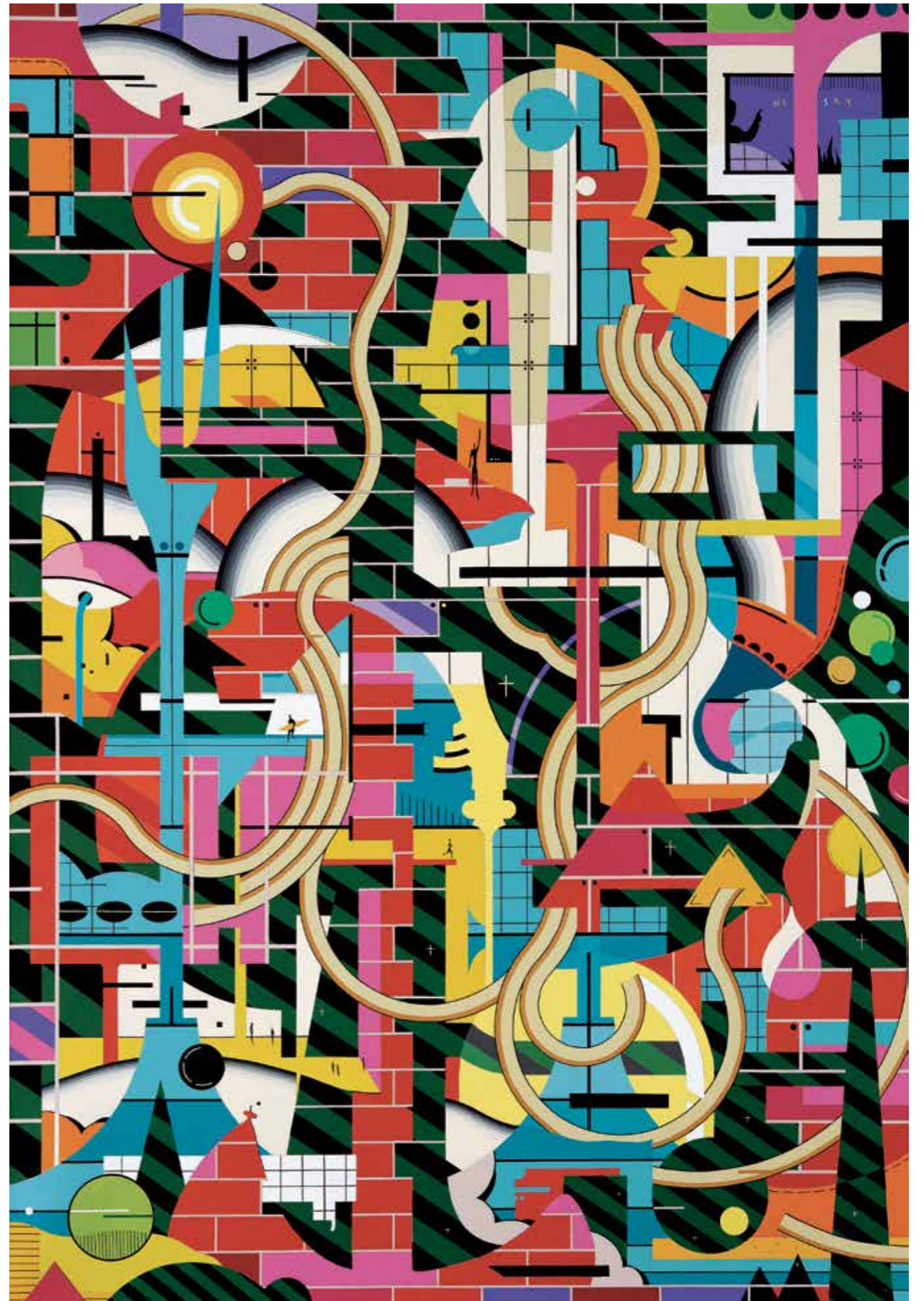
《神的颤音》这个题目源自The Beach Boys的名曲《Good Vibrations》，The Beach Boys作品中大量运用和声，我把出现在我过往作品中的一些风格在《神的颤音》中进行了一次融合：《圣山》中的山群、《我们的祖先》中的人物……而这种不同风格的融合也正是我所追求与期待的Good Vibrations。

~~~~

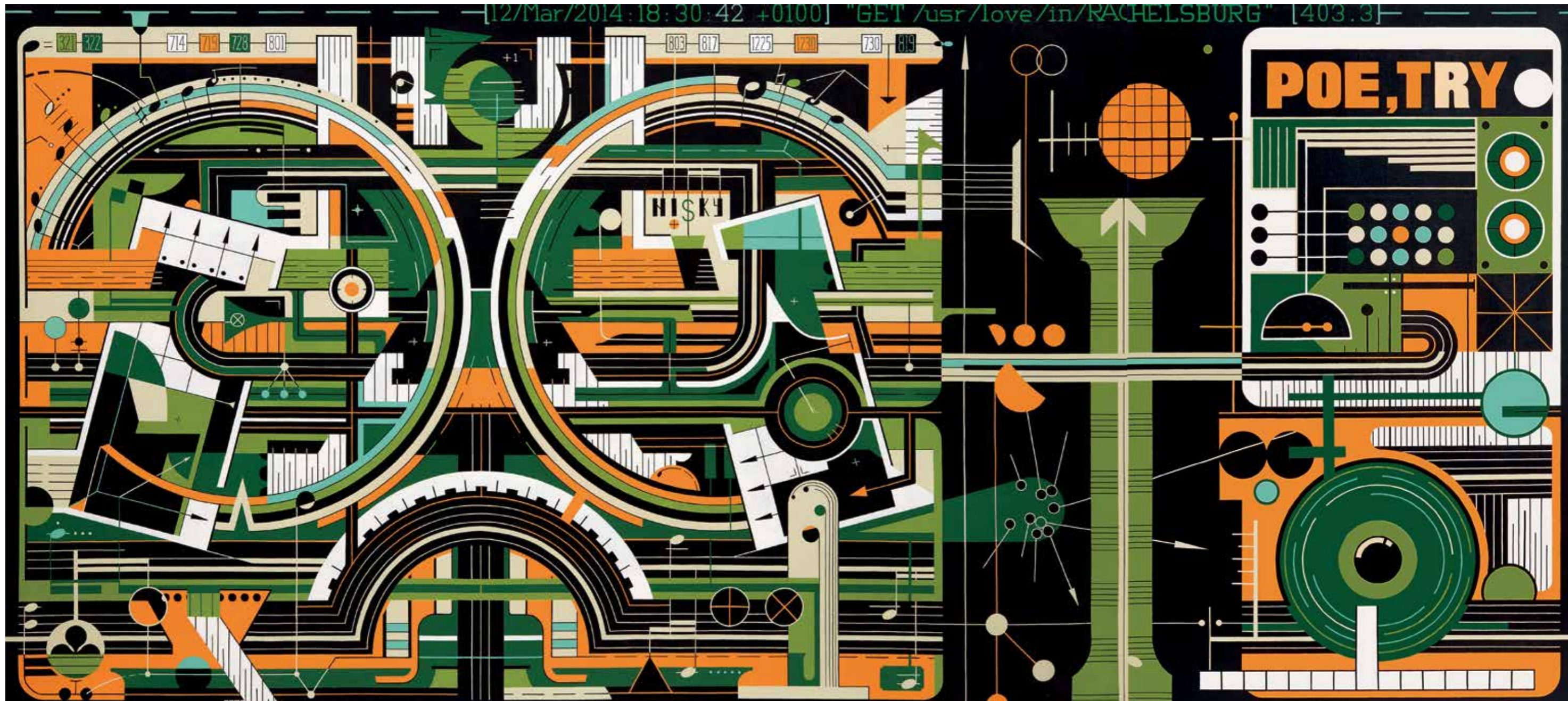
Le titre de cette œuvre est une variation autour de Good Vibrations, chanson des Beach Boys. L'usage de l'harmonie dans cette chanson m'a conduit à rassembler et récapituler des éléments présents dans ses œuvres précédentes : les montagnes de Holy Mountain, les personnages de Our Ancestres... C'est cette union de différents styles que je poursuis et réalise à travers Good Vibrations.

~~~~

This title is inspired by Good Vibrations by The Beach Boys. The use of this harmony in the song leads me to gather here all the elements seen in the previous works: the mountains of the Holy Mountain, the characters of Our Ancestors... It is this fusion of different styles that I pursue in this work and that accounts for Good Vibrations.



Space Tantalus 空间坦塔罗斯, 2016
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
180 x 125 cm - 70.8 x 49 in.



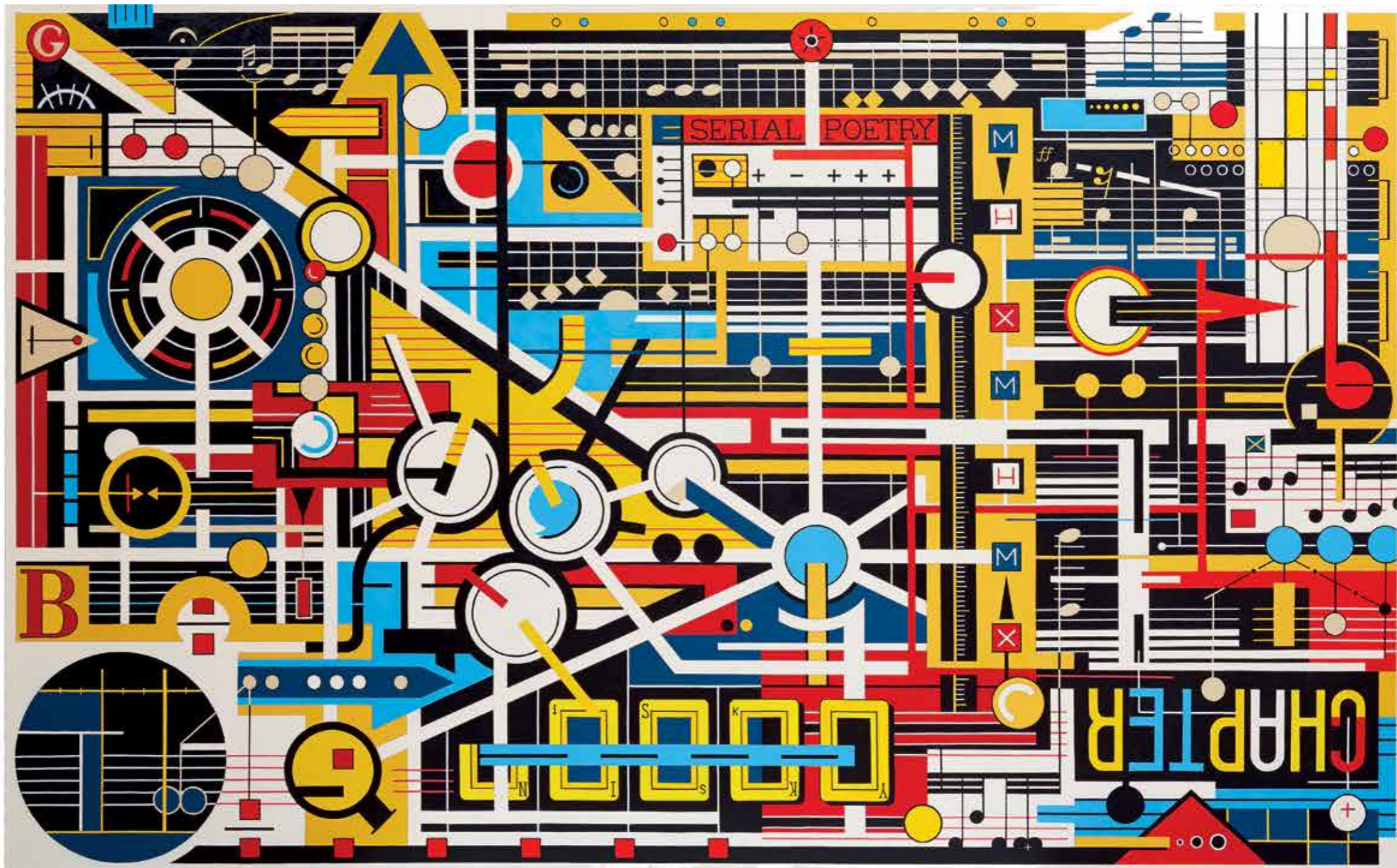
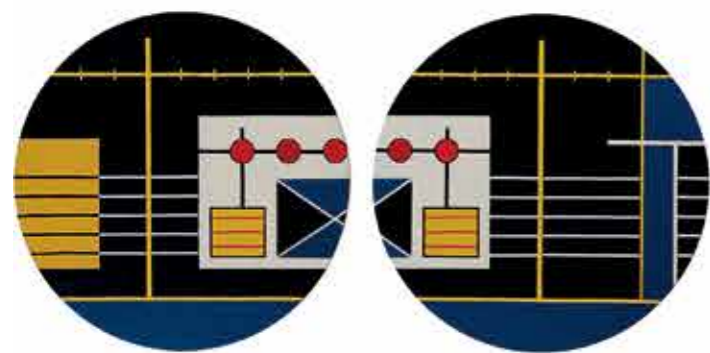
运用斯托克豪森的作品《群》中三个乐队的布局，构成了一个理想中的声控装置。这幅画实际上是一幅双联画，有两种组合方式（小的一联既可以拼在大的一联的左侧，也可以拼在大的一联的右侧）以形成一种类似“三联画”的效果。画中的POE,TRY是我对诗歌（poetry）这个单词的解读：“POE”指代的是象征主义的鼻祖爱伦坡（Poe），所以我理解的“诗歌”是“象征主义的尝试（try）”。

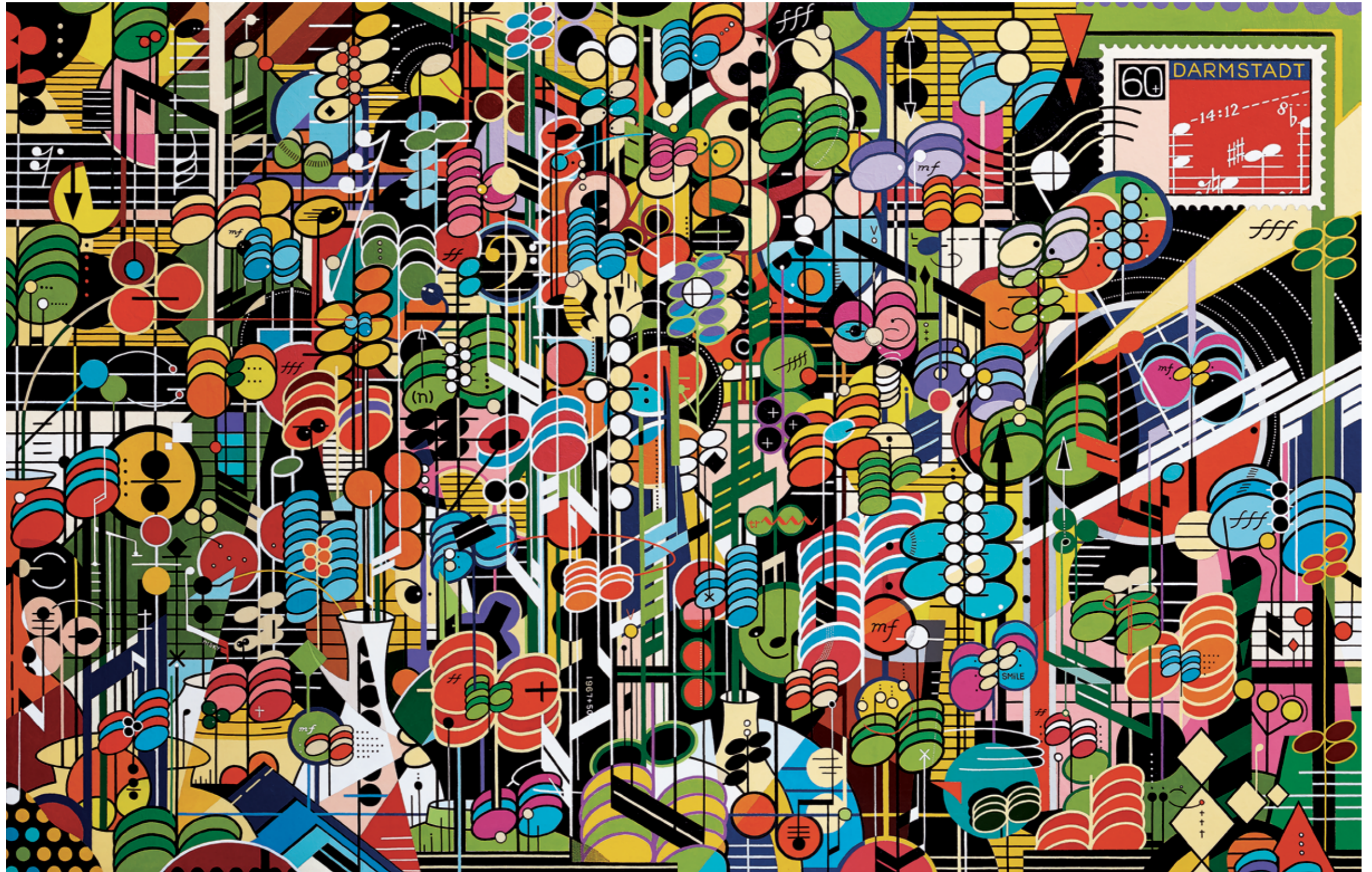
En imitant la composition de trois orchestres provenant de l'œuvre Gruppen de Karlheinz STOCKHAUSEN, j'ai réalisé un système de commande acoustique idéal. Cette œuvre est en fait un diptyque, mais qui produit l'effet d'un triptyque, car elle a deux modes de composition (le petit volet peut se placer à

gauche ou à droite du grand). « POE, TRY » représente ce que j'entends du mot anglais « poetry » : la poésie (« poetry ») est composée des « essais » (« try ») effectués par le symbolisme, dont l'un des précurseurs majeurs est Edgar Allan POE (« POE »).

By imitating the composition of 3 orchestras in the work Gruppen of Karlheinz Stockhausen, I realize an ideal acoustic system. This work is a diptych with the overall effect of a triptych, as it may be viewed from two different angles. "POE, TRY" represents what I understand from the English word "poetry": poetry is analogous to "To Try," as a reference to the precursor of symbolist poetry Edgar Allen Poe.

Phosphenes 幻视 · 2016
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
125 x 80 cm - 49 x 31.4 in.





把视线回到50年前那个迷幻并燃烧的1967年，更从50年代欧洲“先锋音乐”的各类新奇记谱法（斯托克豪森、贝里奥、乔治·克拉姆……）中得到灵感。将倒转的音符与花进行了一次“超拼贴”，而各类休止符、升降记号、速度时值则成了辗转在花瓣的鸟群，以此形成了一种全新体系的花鸟画。

En remontant à l'année 1967, une année psychédélique et brûlante, inspiré par toutes sortes de nouveautés des années 1950 et notamment la notation européenne des « Musiques Avant-gardistes » (Karlheinz STOCKHAUSEN, Luciano BERIO, George CRUMB...), je réalise un « Métacollage » en inversant des notes de musique et des fleurs, de sorte que les notes de silences, altérations, tempos sont enlacées dans les pétales et la volée, formant ainsi un nouveau système d'une peinture de fleurs et d'oiseau.

Going back to 1967, the most psychedelic and burning year, inspired by all sorts of previous novelties including the contribution of "Avant-garde music" (Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, George Crumb...) Here I create a "Metacollage" by inverting music notes with flowers, in a such a way that silence and tempo are noted with the shapes of petals forming a composition that is inhabited by plants and birds.

Miss Flower 密思·弗劳娃, 2016
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
121 x 188 cm - 47.6 x 74 in.



画中出现种种元素是通过不同语系不同时期的文字与符号(甲骨文、金文、希伯来文、韩文、阿拉伯文、宗教暗语、密符、纹样...)进行归纳、梳理、解构与重组而来。这是一种全新描绘事物的方式,一种把各类符号与文字接上“未来派”效果器后所形成的“几何式书法”。

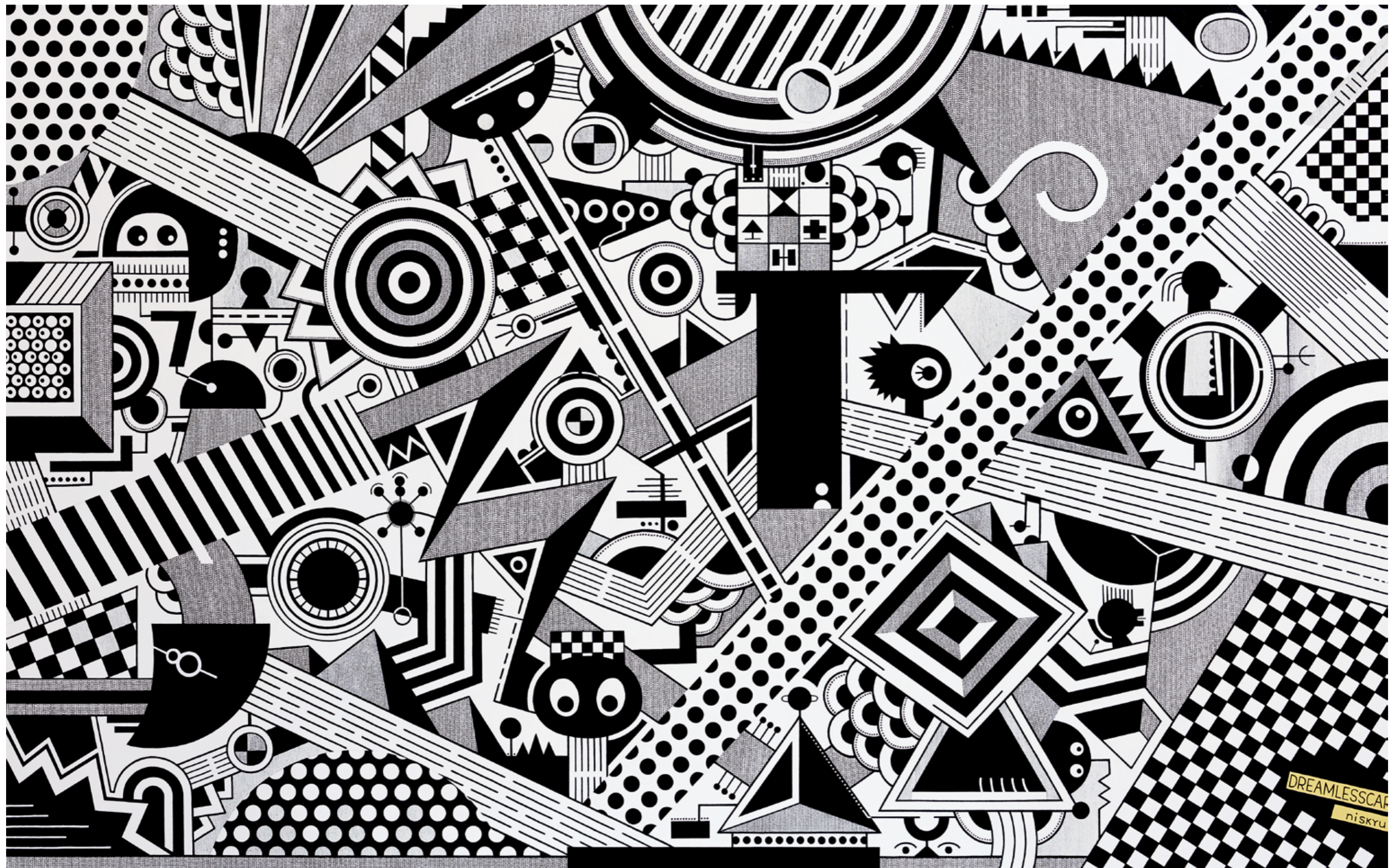
~~~~~

Je démêle, induis, déconstruis et reconstruis les langues et symboles dans les différentes familles de langue aux différentes périodes (Écriture ossécaille, Style bronze, Hébreu, Coréen, Arabe, codes religieux, symboles secrets, motifs...). C'est une nouvelle manière de dépeindre les choses, une synthèse/résumé, à travers une calligraphie moderne qui se forme en connectant les éléments et en donnant un sens au dédale du mélange de ces langues et symboles.

~~~~~

Here are detangled, induced, and deconstructed all languages and symbols across geography and time (scriptures, Bronze style, Hebrew, Korean, Arabic, religious codes, secret symbols, patterns...). This represents a new form of representation, summing up the idea that a new form of calligraphy is emerging, as though amplifying the effect of these new languages and symbols.

Tomorrow Dressing a Song 明天穿着一首歌, 2017
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.



Dreamlesscar 失梦狂飙, 2016
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.



Mingke Salva

Our Ancestors III - Hey! Youngers!
我们的祖先 3 - 径西事变, 2013
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.

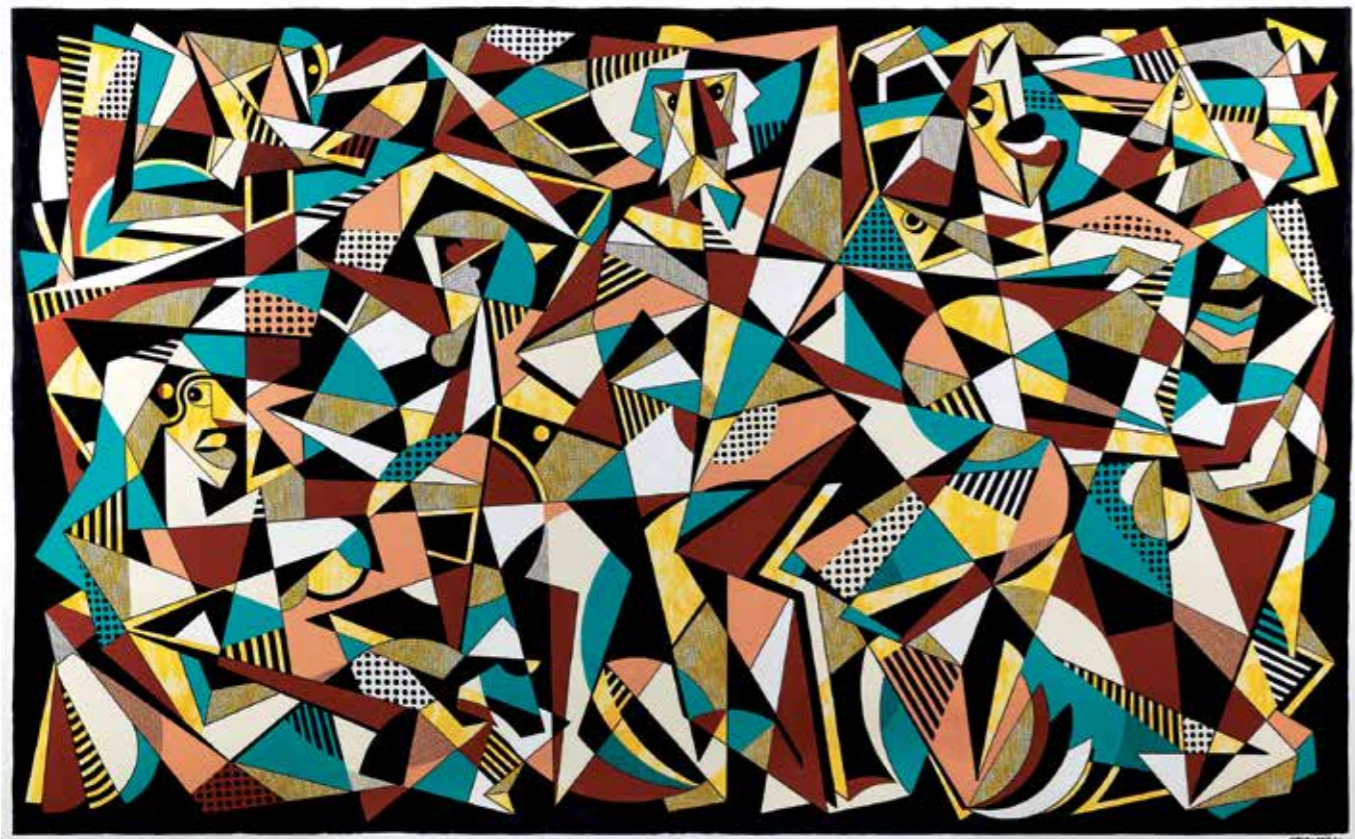
《径西事变》是对于《我们的祖先》系列的再创新。原本独立的人物角色用解构般的方式在画中进行连接、叠加与重组。

~~~

*Hey! Youngers!*, est une réinterprétation de la série *Our Ancestors*, dont les figures initialement indépendantes sont combinées, superposées, et recomposées d'une manière « déconstructionniste ».

~~~

The painting *Hey! Youngers!* is a reinterpretation of the *Our Ancestors* series. The independent figures are connected, overlaid and reassembled in a deconstructed manner.



《绒岩岛的男人》与《一说起可怖海景》对空间与时间关系进行了探讨。解构的方式拆分与重建了画中的几何人物，任他们在由二维平面，三维立体，四维时间交织的世界里相互挤压、分裂、变形、聚合、乃至重生……而大量连续性的动作与纵横交错的分割线也让作品充满了强烈的未来主义动态时间观。



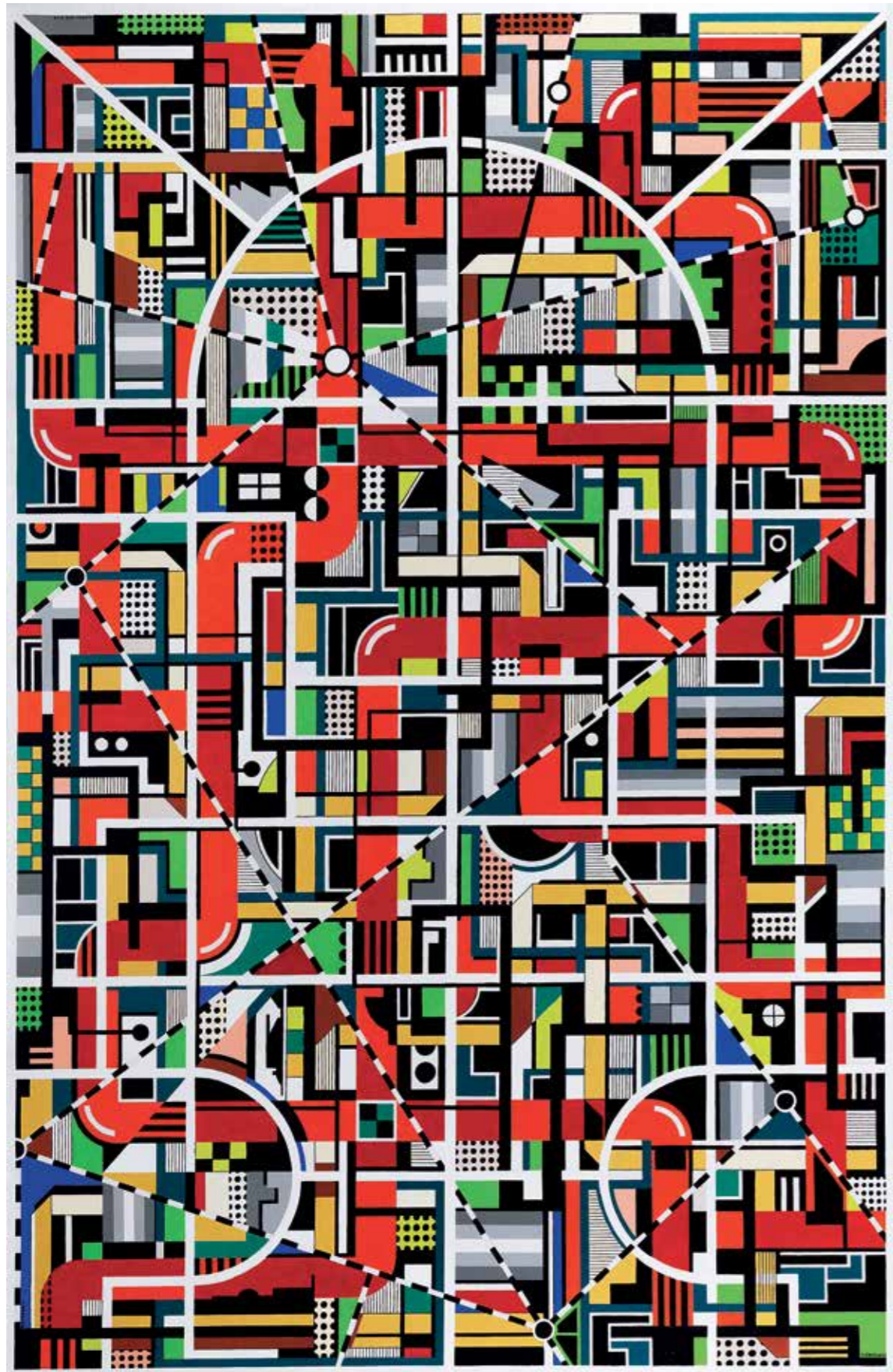
Dans *Men from Rooyr Island* et *When talking about the terrible seascape*, je traite du rapport entre le temps et l'espace. Ils sont démontés et ré-ordonnés d'une manière « déconstructiviste ». Les figures géométriques des peintures, les laissant se presser, se diviser, déformer, se rassembler et puis revivre, dans un monde bâti sur les espaces à deux ou trois dimensions et le temps. La succession de nombreux mouvement et l'entrelacement de droites sécantes imprègnent l'œuvre d'une temporalité futuriste.



I pursue the discussion about the relationship between time and space in this two paintings *Men from Rooyr Island* and *When talking about the terrible seascape*. I disassemble the geometric figures and then rebuilt them, letting them squeeze, split, deform, polymerize and even rebirth in the space where 2D, 3D and 4D worlds are interlaced with each other. Sequential motions and crisscross lines contribute to the strong feeling of futurism and a dynamic conception of time.

Our Ancestors IV - Men from Rooyr Island
 我们的祖先 4 - 绒岩岛的男人, 2013
 布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
 125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.

Our Ancestors V - When Talking about the Terrible Seascape
 我们的祖先 5 - 一说起可怖的海景, 2013
 布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
 125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.



Elfin in the Forest 类艾尔芬的乡愁, 2013
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
200 x 125 cm - 78.7 x 49 in.



The Expedition and Fall of De Klles 德考里斯的远征与坠落, 2013
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.

《类艾尔芬的乡愁》与《德考里斯的远征与坠落》是对于《造园》(98页)的继承,也是我所创的“旋转画”系列。所谓“旋转画”即可用任何角度进行放置与观看的作品。

~~~~~

Succédant à *Garden Creation* (p.98), *Elfin in the Forest* et *The Expedition and Fall of De Klles* font partie des dernières toiles de la série « peintures tournantes », des œuvres conçue autour du principe de versatilité et qui peuvent être présentée et observées dans tous les sens.

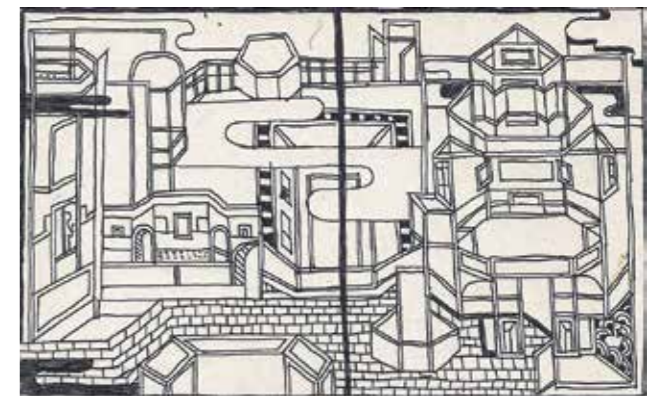
~~~~~

Elfin in the Forest and *The Expedition and Fall of De Klles* inherit from the previous painting *Garden Creation* (p.98). They are two new creations of the "Rotary series" as well, which may be placed and viewed from any angles.

从波斯细密画超自然的平面化透视中得到灵感，四幅单独的画作（《斯比切斯卡园的晨醒》、《蒙昧时期的摇滚乐》、《朗莉个案》与《拜克因-艾尔肯斯》）组成了一部四乐章的交响画。

Inspiré de la perspective peu naturelle de la miniature persane, quatre peintures indépendantes (*Wake of Zipechsca Garden*, *Rock n Roll in the Time of Ignorance*, *Lonely Girl* and *Back in Icons*) constituent une tétralogie de Peinture-Symphonie.

Inspired by the supernatural and flattened perspective of Persian Miniature, four individual paintings (*Wake of Zipechsca Garden*, *Rock n Roll in the Time of Ignorance*, *Lonely Girl* and *Back in Icons*) consist a tetralogy of Symphonic-Paintings.

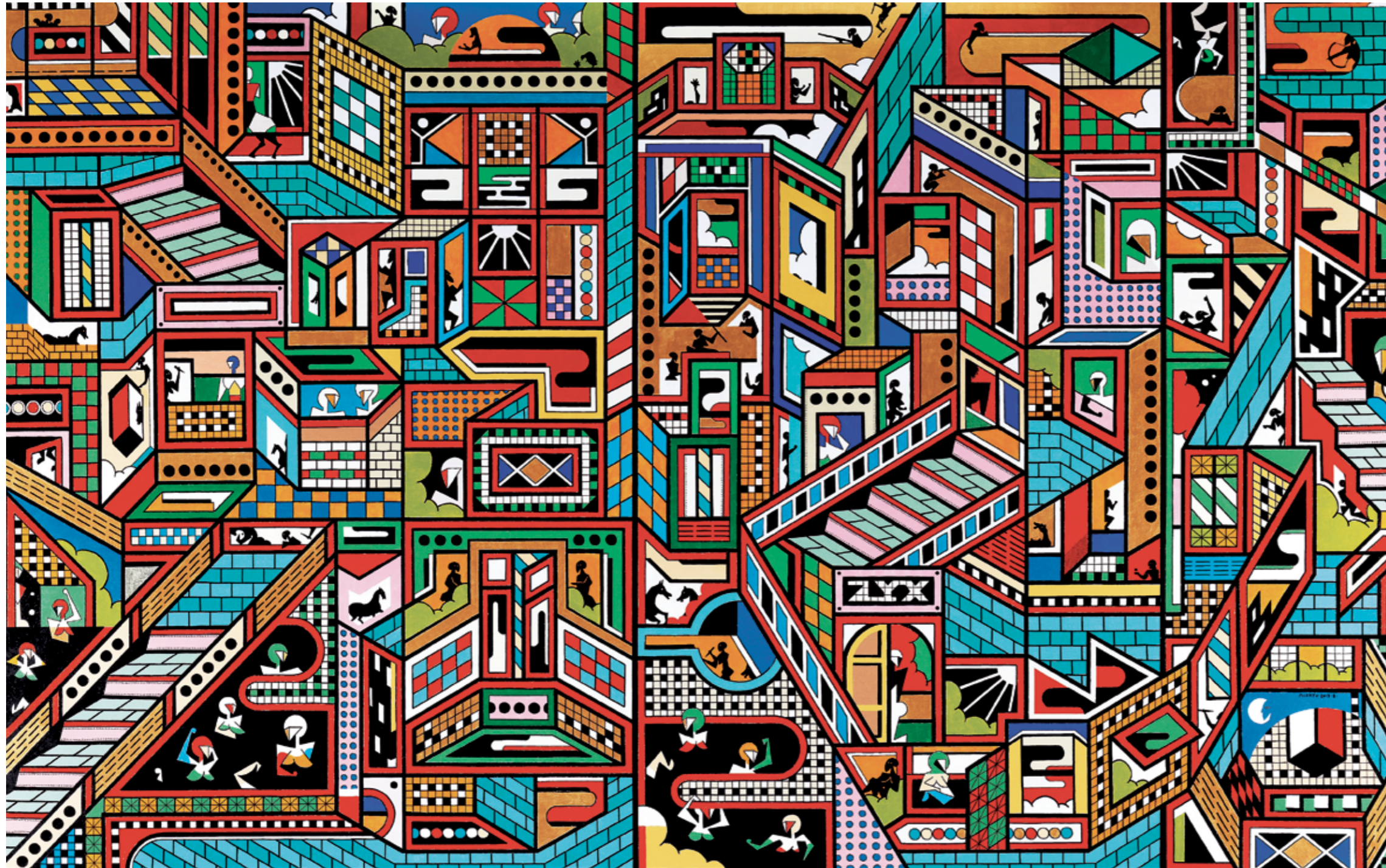


Draft - Wake of Zipechsca Garden
草图 - 斯比切斯卡园的晨醒, 2013
纸上墨水 / Encre sur papier / Ink on paper

Draft - Rock n Roll in the Time of Ignorance
草图 - 蒙昧时期的摇滚乐, 2013
纸上墨水 / Encre sur papier / Ink on paper

Draft - Lonely Girl
草图 - 朗莉个案, 2013
纸上墨水 / Encre sur papier / Ink on paper

Draft - Back in Icons
草图 - 拜克因 - 艾尔肯斯, 2013
纸上墨水 / Encre sur papier / Ink on paper

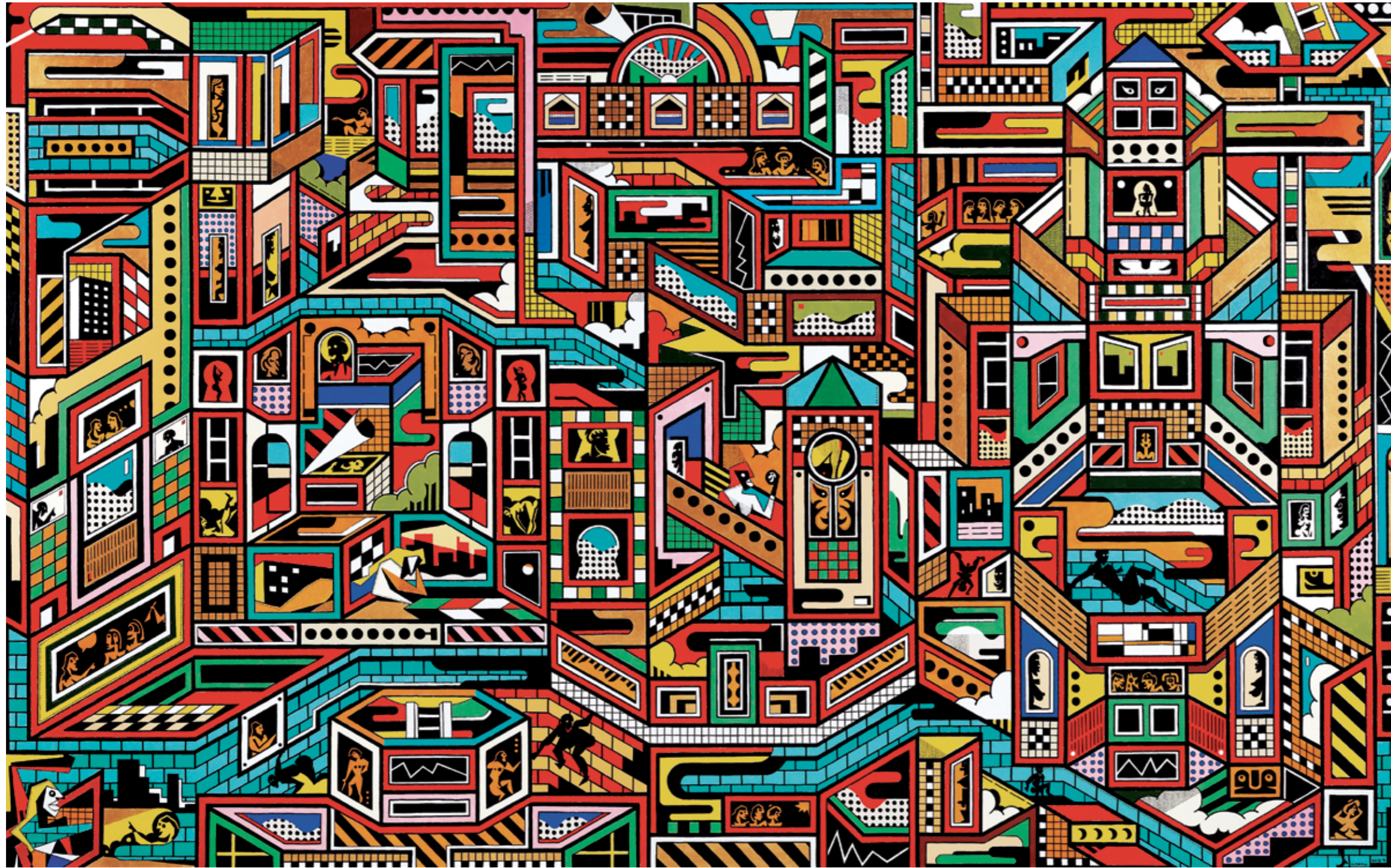


Wake of Zipechsa Garden 斯比切斯卡园的晨醒, 2013
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.

从波斯细密画超自然的平面化透视中得到灵感，细密画里那些看似干瘪扁平的建筑实则暗藏某种空间的无限性，是一种比传统焦点透视法更能让观众展开想象思维的方式。而画中建筑上一个个看似“粘贴”上去的门、窗、楼阁与走道很难让人不把他们和黑洞、平行空间、虫洞等这些概念联系在一起，纸片式的人物仿佛失重在空间里。每一栋建筑似乎就代表著一个浓缩的微型宇宙。与此同时，马格利特与埃舍尔对于空间独特的处理手法穿插运用其中。

La perspective peu naturelle de la miniature persane m'a beaucoup inspirée. Les architectures « aplaties » cachent une infinité spatiale et stimulent plus d'imagination chez le public que la perspective traditionnelle. Les portes, les fenêtres, les pavillons et les couloirs, qui semblent être « collés » aux bâtiments, ne manquent pas de se rapporter aux concepts tels que « trou noir », « mondes possibles », « trou de ver ». Les personnages comme en papier ont l'air de se débarrasser de la gravitation. Chaque bâtiment constitue un univers en miniature. Les traitements de l'espace propres à René MAGRITTE et Maurits Cornelis ESCHER se cachent également en références.

This work is inspired by the supernatural and flattened perspective of Persian Miniature. Persian Miniature has a certain kind of spatial infinity hidden in the shriveled buildings, which is a better mean to help viewers open their mind towards the works compared to the traditionally focused scenography. The seemingly stick-to-the-canvas doors, windows, shelves and corridors in the Persian painting remind me of the black holes, parallel spaces and wormholes; the figures are thin as paper, floating in gravity-free field. Every single building represents a highly compressed universe. Moreover, the unique technique René Magritte and Maurits Cornelis Escher used to depict space in their paintings also became the reference to enrich the symphonic paintings richer and deepen their three-dimensional aspect.





Lonely Girl 朗莉个案, 2013
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.

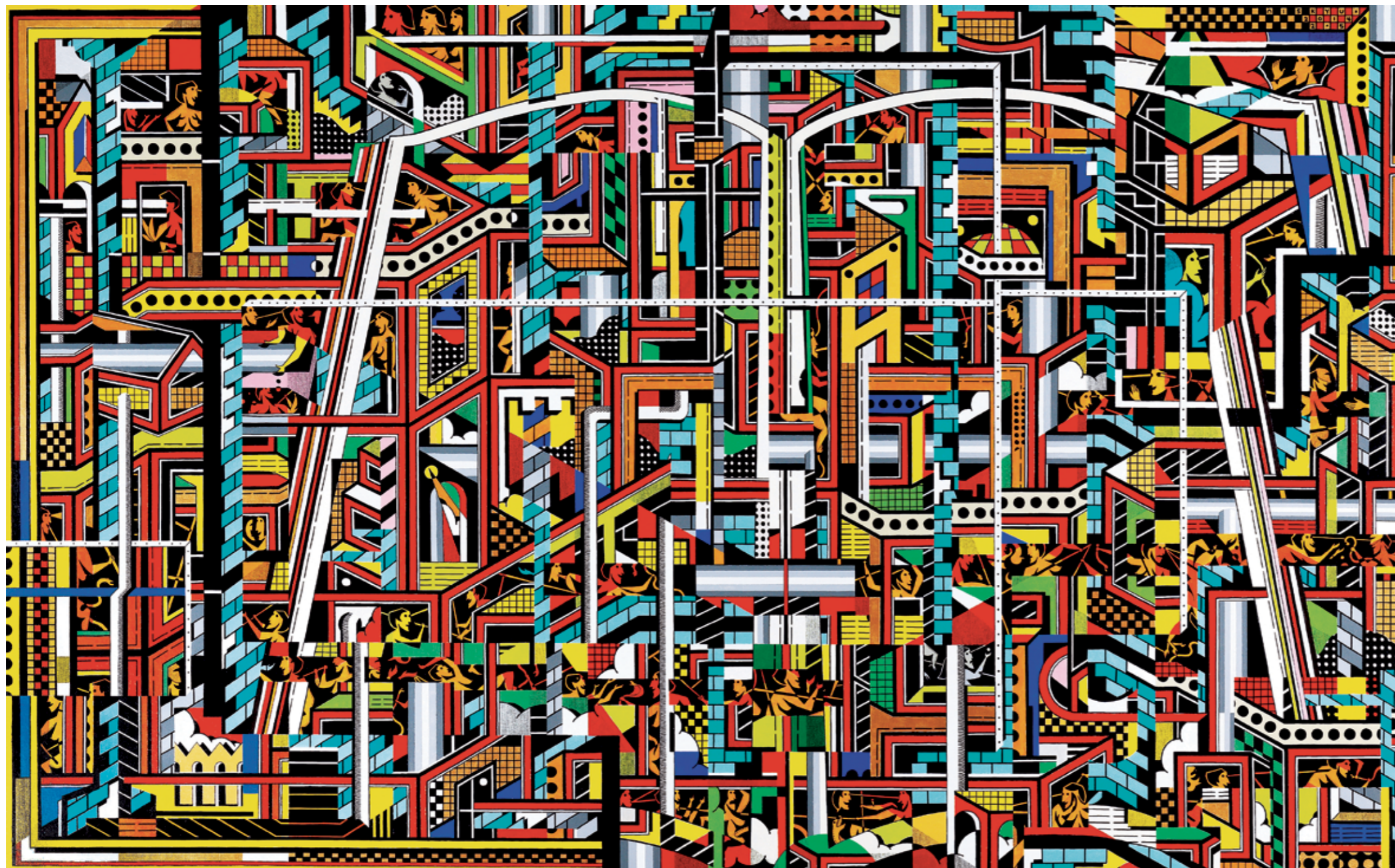
四乐章都有一个贯穿始终的人物—朗莉。朗莉取“Lonely”的谐音，从古希腊的红像画法到充满解构感的人物造型再伴上不时地对于美式连环画幽默的融合，朗莉已成为从艺术史中提炼出的一个体现时间性的标本。她在全篇中不断复制、分裂、游离、绵延出无数个长得相似却完全不同的自我。朗莉是“我们当中绝大多数人的真实写照，在现实力竭般的压迫下，我们早已变得不像我们自己，就像朗莉，在孤独中分裂出无数个看似亲切却陌生、难以接近的自我”。

Mot anglais désignant la solitude, « Lonely » est le personnage qui parcourt le tétralogie de la Symphonie. Il nous renvoie à la céramique à figures rouges de la Grèce antique, aux figures modernes marquées par la déconstruction, et à la bande dessinée américaine que j'ai adaptée à mon travail avec humour, devenant ainsi un échantillon de temporalité prélevé de l'histoire de l'art. Tout au long de son parcours, ce personnage n'a cessé de se reproduire, de se diviser, de se déplacer, parsemant d'innombrables « moi » semblables mais complètement différents.

« Lonely » est une vraie représentation de la plupart d'entre nous, sous la pression écrasante de la réalité, nous ne nous ressemblons plus, de même que « Lonely », dans la solitude, se divise en de nombreux « moi » à la fois familiers et étrangers.

"Lonely" is a figure which appears throughout the entire tetralogy. Born from the fusion of the Ancient Greece Red Figures and American comic strip's characters, "Lonely" has become the symbol of a timeliness line extracted from Art history. She duplicates, divides and dissociates herself to form countless number of avatars, similar on appearance but completely different in the inside.

"Lonely" is the mirror of most of us. She reflects the diversity of unstable we are forced to go through, the extreme amount of stress brought upon humans by reality. As a result, most of us have changed completely many times, just like "Lonely", replicating innumerable versions of ourselves, seemingly identical when in fact strange and difficult to get hold of.



Back in Icons 拜克因 - 艾尔肯斯, 2014
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.

《拜克因-艾尔肯斯》是对前三乐章的总结。画中敞开的手抄本与两个难辨前后空间的画框颇有马格利特式的空间疑惑。画中对物体分割与平移化的处理也让这些“重影之景”显得更捉摸不定。

~~~~~  
*Back in Icons* est la synthèse des trois premiers mouvements. Le manuscrit ouvert et deux cadres de tableau, dont l'arrangement ne distingue pas le premier plan de l'arrière-plan, produisent une confusion d'espace à la façon de MAGRITTE. Le découpage des objets et le déplacement rectiligne de leurs parties rendent ces « paysages d'entrelacement » encore moins saisissables.

~~~~~  
Back in Icons sums up the former three chapters by presenting an open handwritten book circled by a strange frame running both on the foreground and background of the composition. The technique in dividing and displacing the objects enhances the "Landscape of Interlacement".

《焚影孤往》、《通向所有黑暗的》、《佩幽兰兮》与《尤利西斯》
是结合中国山水画与浮世绘元素创作的四幕画剧。

Fade Away, Leading to all the Darkness, Karma Blues et Ulyseex
constituent ensemble les quatre actes d'une pièce de
Théâtre en combinant Ukiyo-e et Shanshui.

Fade Away, Leading to all the Darkness, Karma Blues and Ulyseex
are four Drama Paintings created with the elements of
Chinese landscape painting and Japanese Ukiyo-e.



Draft - Fade Away
草图 - 焚影孤往, 2013
纸上墨水 / Encre sur papier / Ink on paper

Draft - Leading to all the Darkness
草图 - 通向所有黑暗的, 2013
纸上墨水 / Encre sur papier / Ink on paper

Draft - Karma Blues
草图 - 佩幽兰兮, 2013
纸上墨水 / Encre sur papier / Ink on paper

Draft - Ulyseex
草图 - 尤利西斯, 2013
纸上墨水 / Encre sur papier / Ink on paper



《焚影孤往》描绘了一出海景，层层翻滚的波浪正像每个人青春期时那不安分的心。循序渐进不断叠加的空间层则把这种暗涌的情绪不断推向高潮。

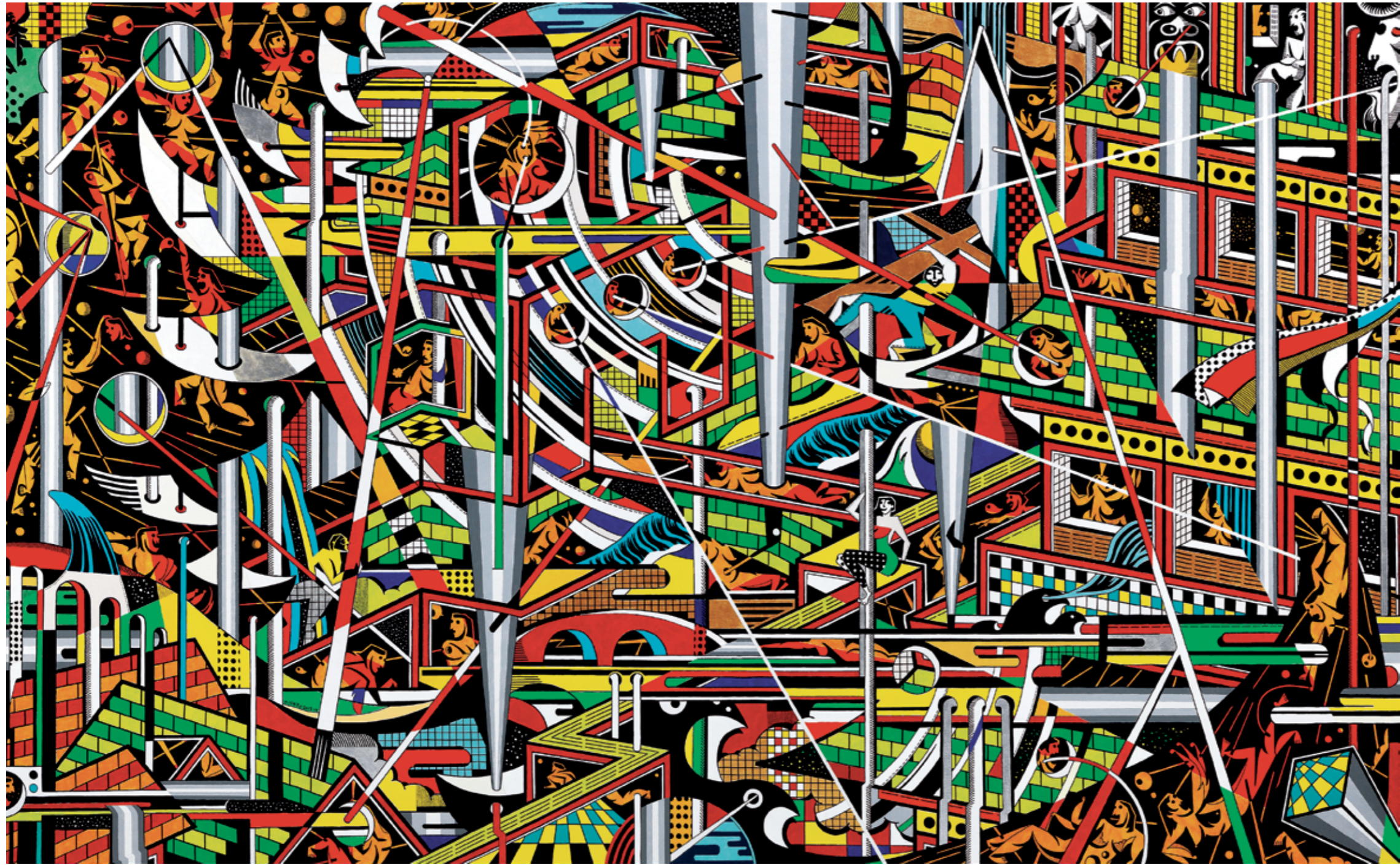
~~~~

Fade Away dépeint un paysage de mer dont les déferlements emblématiques les troubles de l'adolescence. Les couches d'espace qui s'entassent progressivement poussent cette perturbation émotionnelle vers son apogée.

~~~~

Fade Away illustrates a waving seascape just like the unstable heart of youngsters during adolescence, pushing the subterranean flow of mood to a new high by the constantly overlaid and progressive spaces.

Fade Away 焚影孤往, 2013
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.



Leading to all the Darkness 通向所有黑暗的, 2013
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.

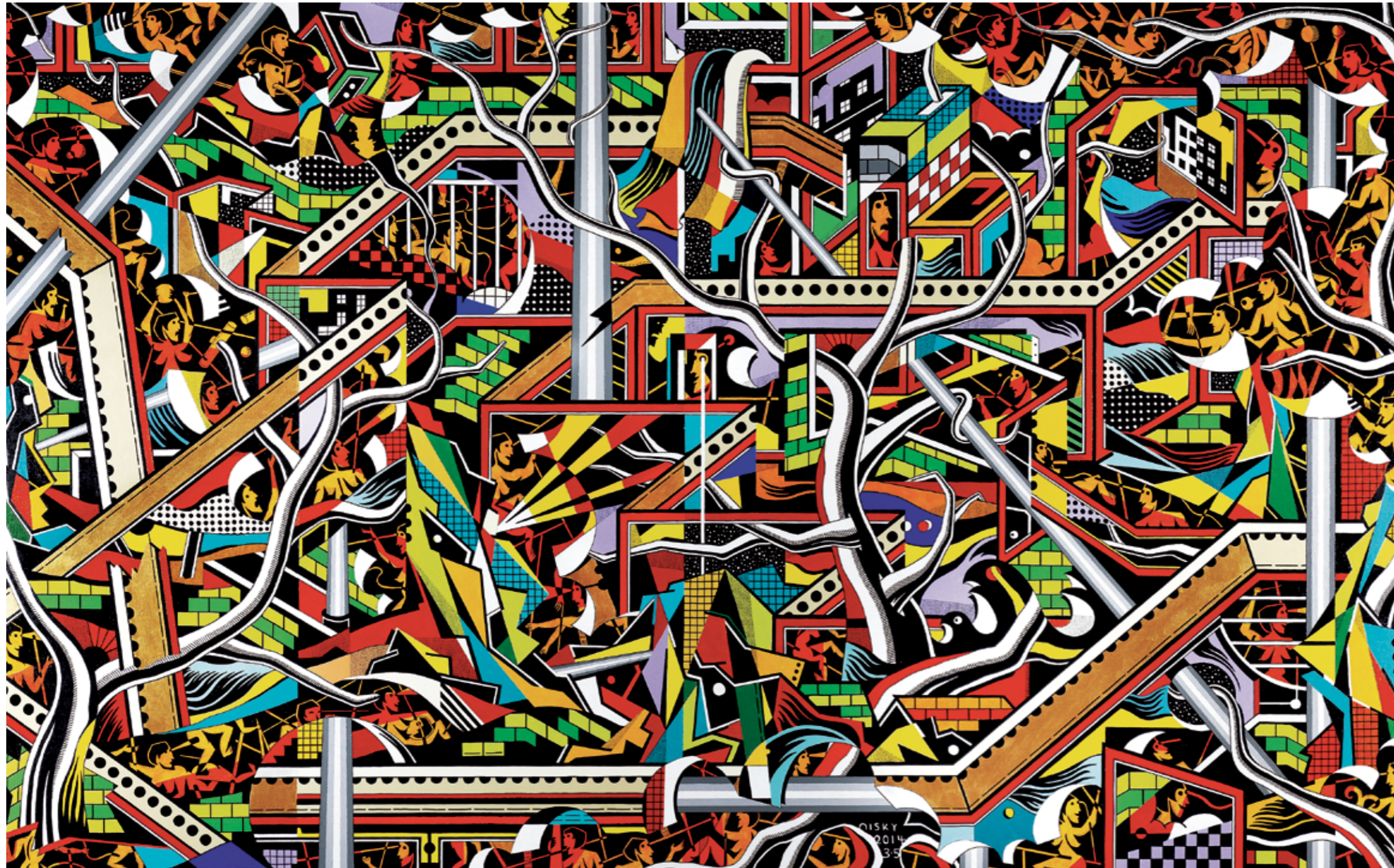
《通向所有黑暗的》即描绘了一场风暴景象。在布局与情感的融入上则以里尔克的名作《预感》为蓝本，“置身在伟大的风暴里”是作品的核心。我一直在思考相同物体在不同作品语境中体现的不同意义。如同此画中的钢管，体现的正是拟人化的受难；所有的风暴，危险，苦难都向他们袭来，沉重的命运似乎在无情地吞噬淹没他们。

~~~~~

Représentant une tempête, *Leading to all the Darkness* est une œuvre dont la disposition et la traduction des émotions se font au regard de *Vorgefühl* (*Anticipation*), célèbre poème de RILKE. Il a donc pour idée centrale « se placer dans la tempête grandiose ». Je réfléchis toujours sur la variation sémantique du même objet dans divers contextes. Les tubes d'acier, par exemple, incarnent ici les souffrances. Ils sont attaqués de tous côtés par les tempêtes, les dangers et les misères, jusqu'au point d'être engloutis par le destin pesant.

~~~~~

Leading to all the Darkness is a painting which depicts a scene of storm using Rainer Maria Rilke's *Vorgefühl* as blueprint in composition and emotion, with the idea of "being in a great storm" as the core of the painting. Moreover, I also considered how the meaning of a certain object may transfer in different context. The steel tubes in the painting, for instance, reveal an anthropomorphic distress; they suffer all kinds of storms, dangers and miseries, relentlessly swallowed by their heavy fate.



Karma Blues 佩幽兰兮, 2014
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.

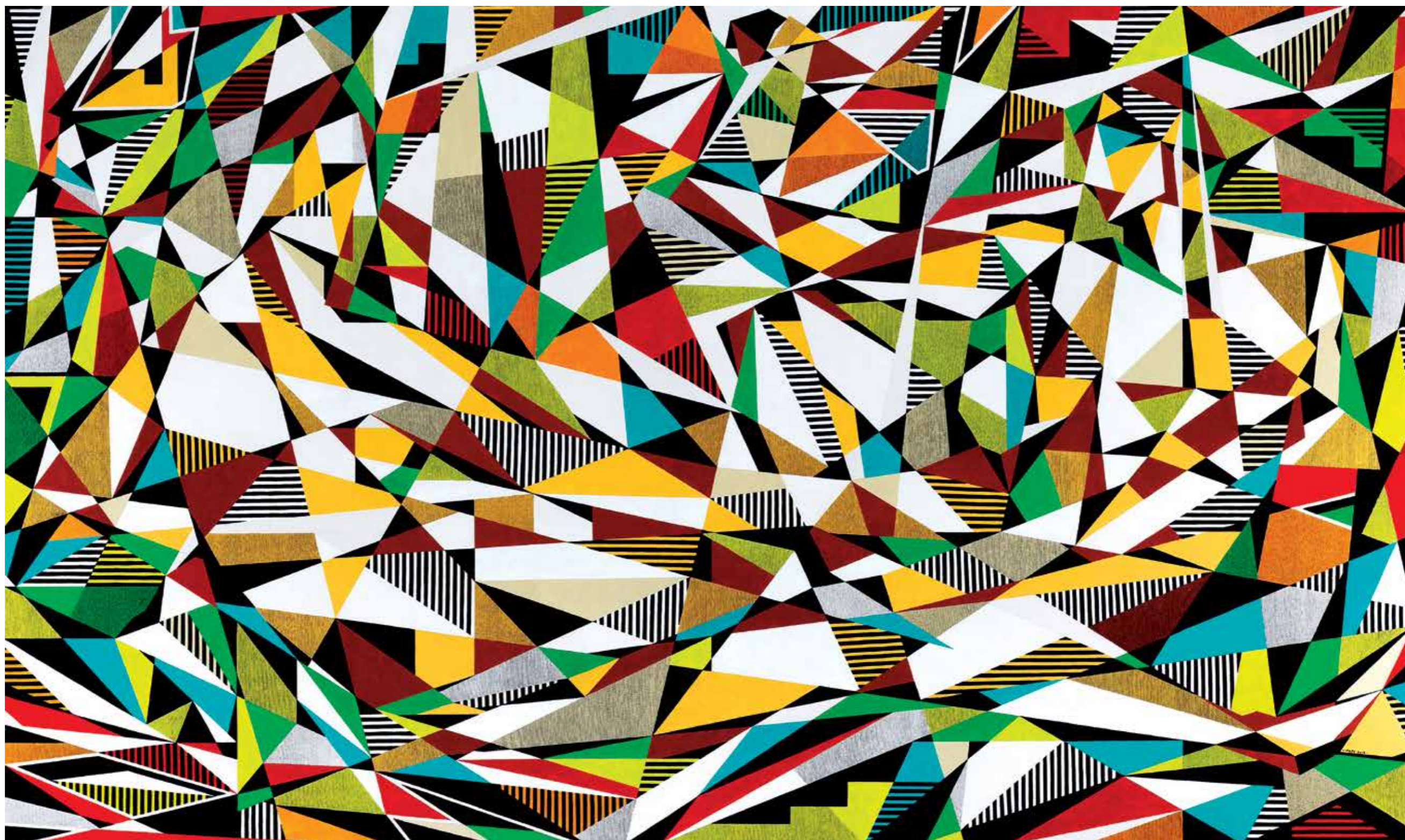
运用各式屏风与画中画手法, 以此搭建了一个充满“围城”意味的纵深空间。画面左侧的一场风浪正逐渐吞噬着眼前的这座园林。园林的毁灭是一件即将发生且无从避免的事实, 而画面右侧的人们却似乎浑然不知, 他们是静静等待与迎接著生命终点的到来还是早已准备开始一段新的宿命的轮回?

Dans *Karma Blues*, j'ai recouru aux procédés employés dans la peinture de paravent et la mise en abyme, pour ainsi construire un espace profond qui donne l'impression d'une « forteresse assiégée ». A gauche de la peinture, une tempête tend à engloutir le jardin présent. Si imminent et inévitable que soit la destruction du jardin, les gens à droite semblent tout à fait inconscients et indifférents. Est-ce qu'ils accueillent sereinement la fin de leur vie ou qu'ils sont depuis longtemps préparés à une nouvelle transmigration ?

Various techniques of screen painting and picture hidden in picture are used to build a deep construction giving the feeling of a circled city. The storm on the left side of the painting is devouring the front garden. Its ruin are an imminent and inevitable fact, yet those people on the right look completely unaware of the coming disaster. Are they accepting their fate quietly or have they already prepared to welcome a new metempsychosis?



Ulysee 尤利西斯, 2014
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.





Behaviorist 行为学家, 2012
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.

对利希滕斯坦、马格利特、契里科、埃舍尔的画进行了用典与再创作，再结合那些不成立的建筑群、平面与立体交错的事物、诡异的投影...组成了一个悬在真实与迷蒙之间的世界。

~~~~~

Cette peinture a été réalisée par citation et récréation à partir des tableaux de LICHTENSTEIN, MAGRITTE, CHIRICO, ESCHER, combine avec des bâtiments bancals, des objets entrelacés par la surface et trois dimensions, des projections rusées...compose ainsi un monde suspendu entre le réel et l'ambiguïté.

~~~~~

This painting was realized from quoting and re-quoting various tropes in Lichtenstein, Magritte, Chirico, and Escher's works. Here twisted buildings, interlaced objects and clever projections, all compose a world that seems suspended between reality and ambiguity.



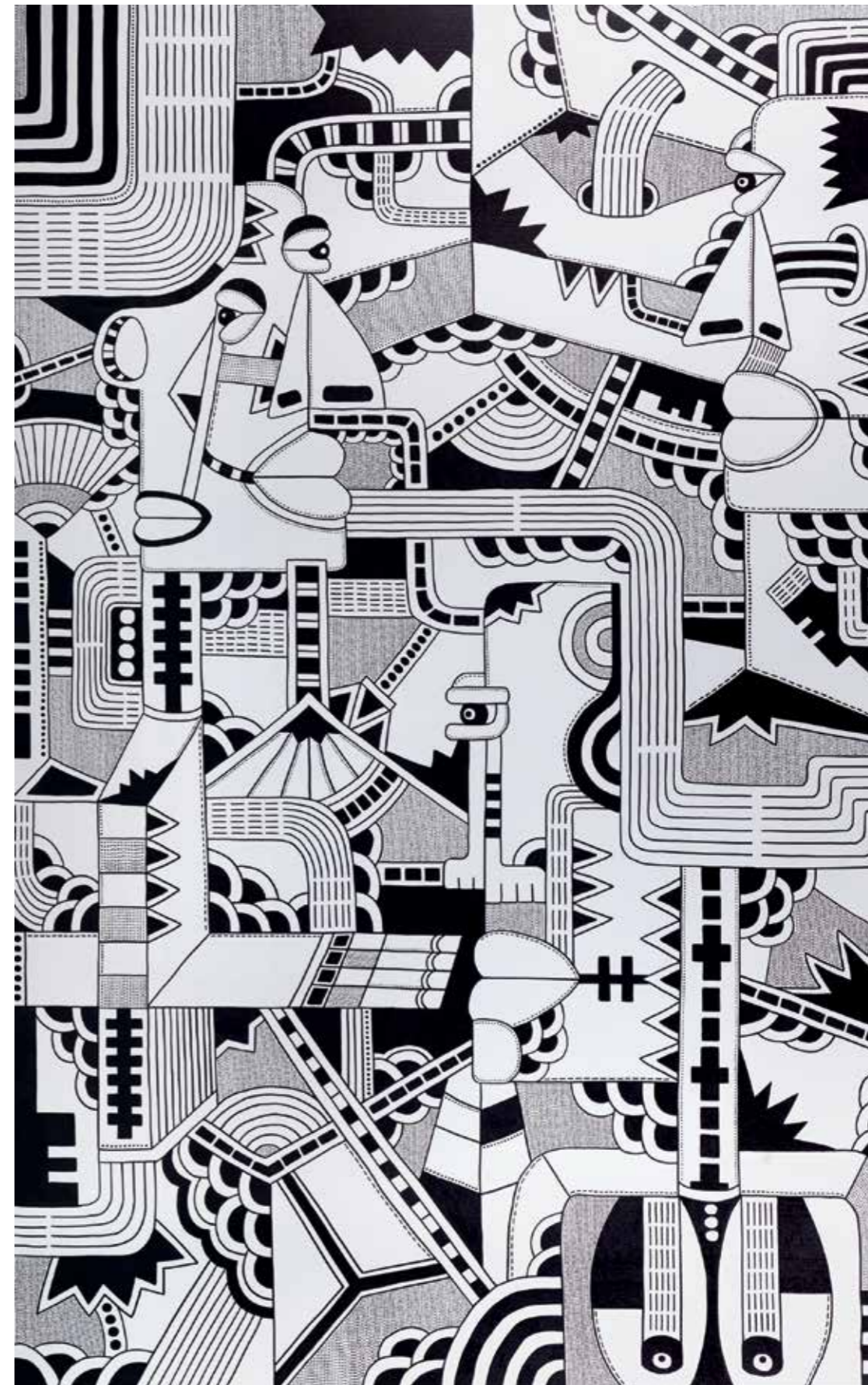
Memory Fugue 帷幕下的七次赋格方程, 2012
 布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
 125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.



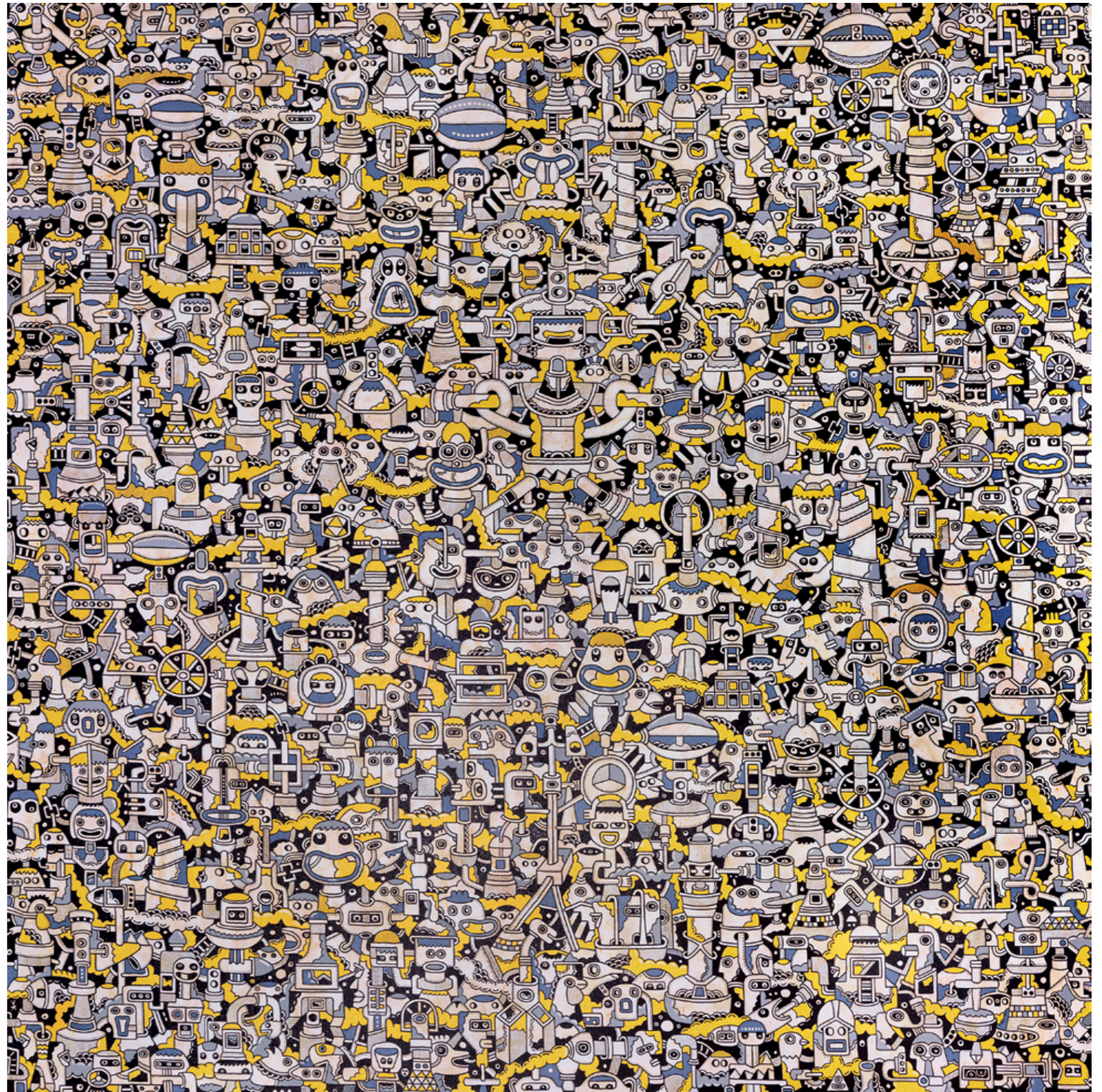
Human Beings 人类, 2012
 布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
 200 x 125 cm - 78.7 x 49 in.



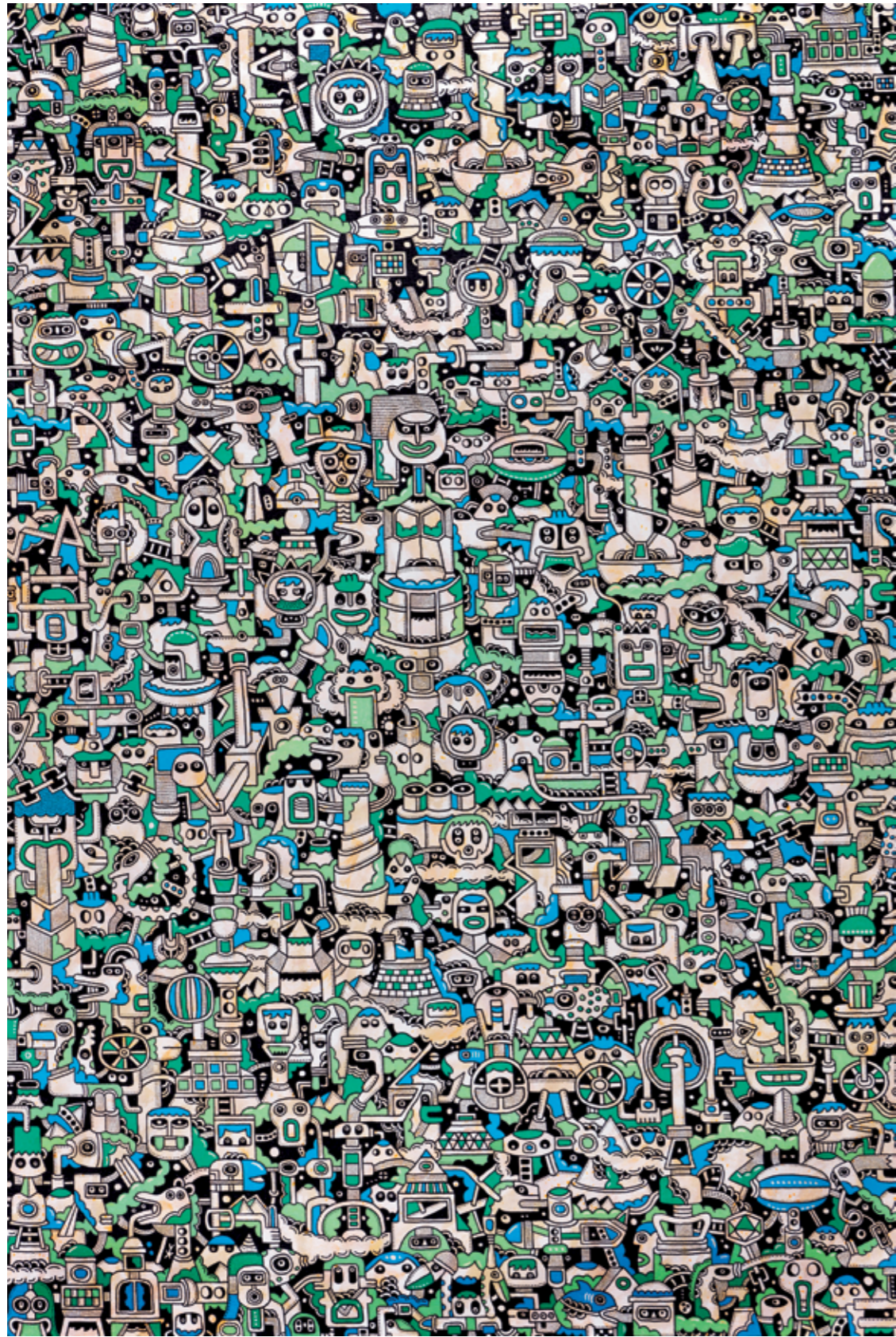
Swing, or Twelve Duets 摇摆乐，或十二重奏，2013
 布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
 200 x 140 cm - 78.7 x 55 in.



Vertigo 眩晕，2012
 布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
 200 x 125 cm - 78.7 x 49 in.



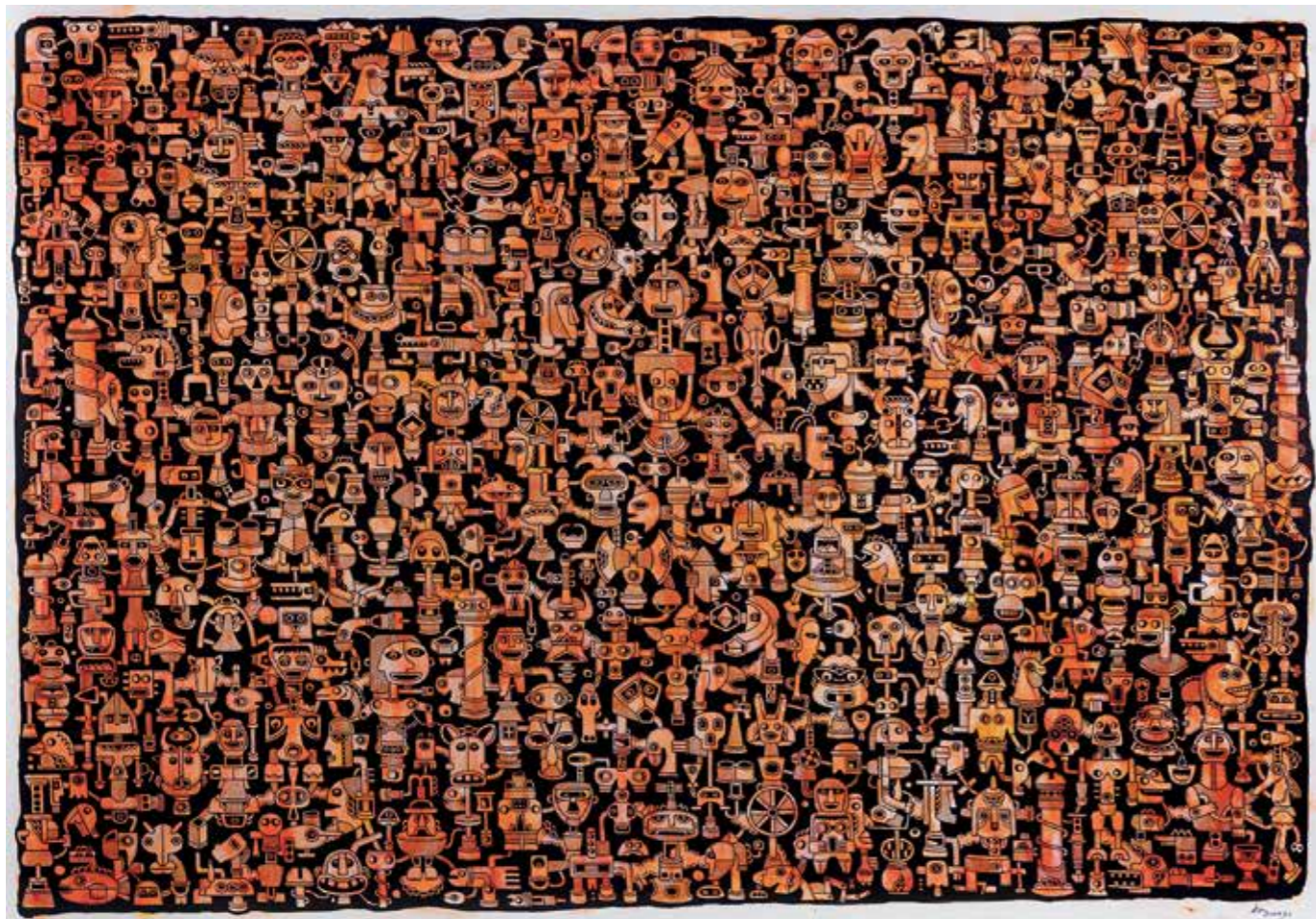
A Dream in Life 生命之梦, 2012
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
180 x 180 cm - 70.8 x 70.8 in.



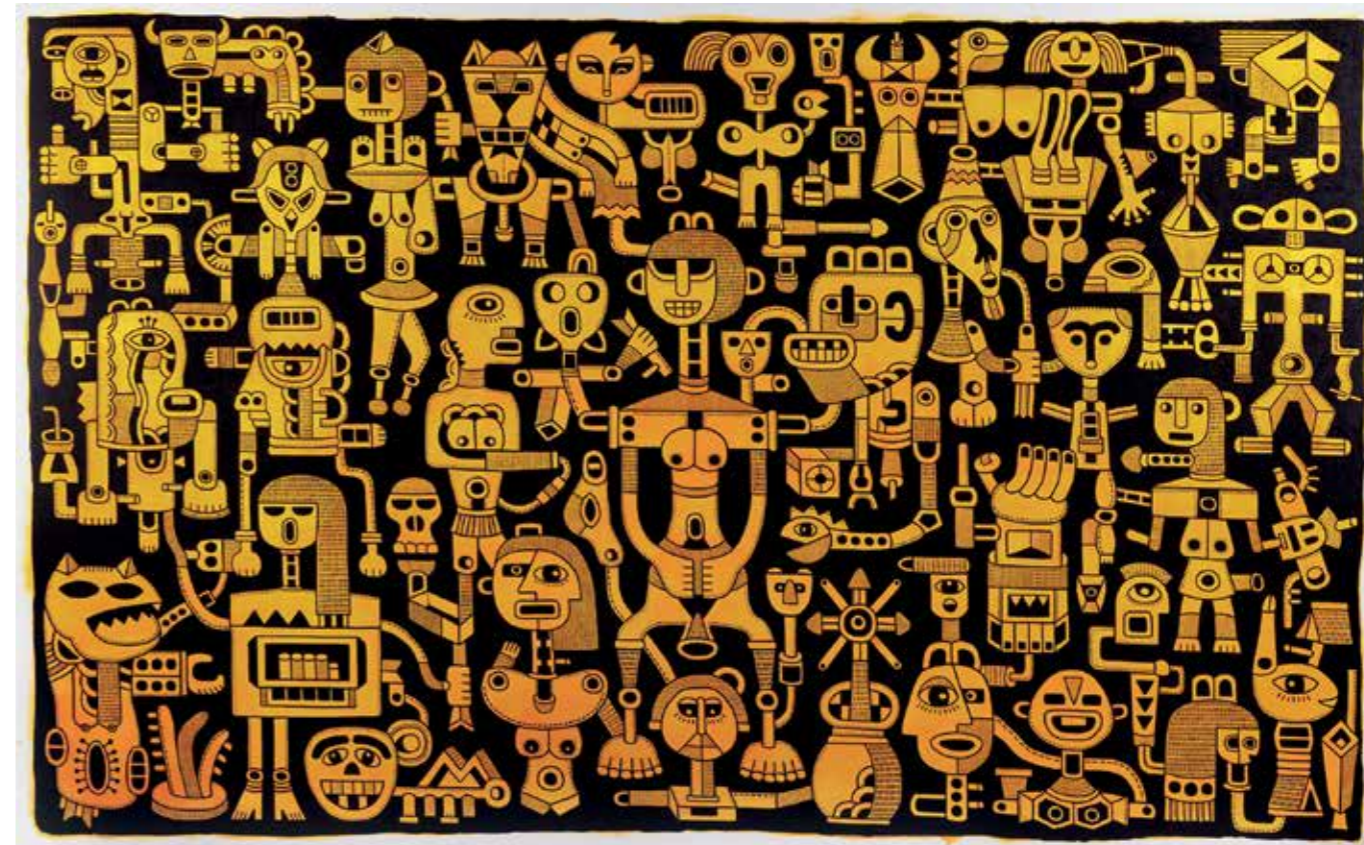
A Night in Life 生命中的一夜, 2012
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
180 x 120 cm - 70.8 x 47 in.



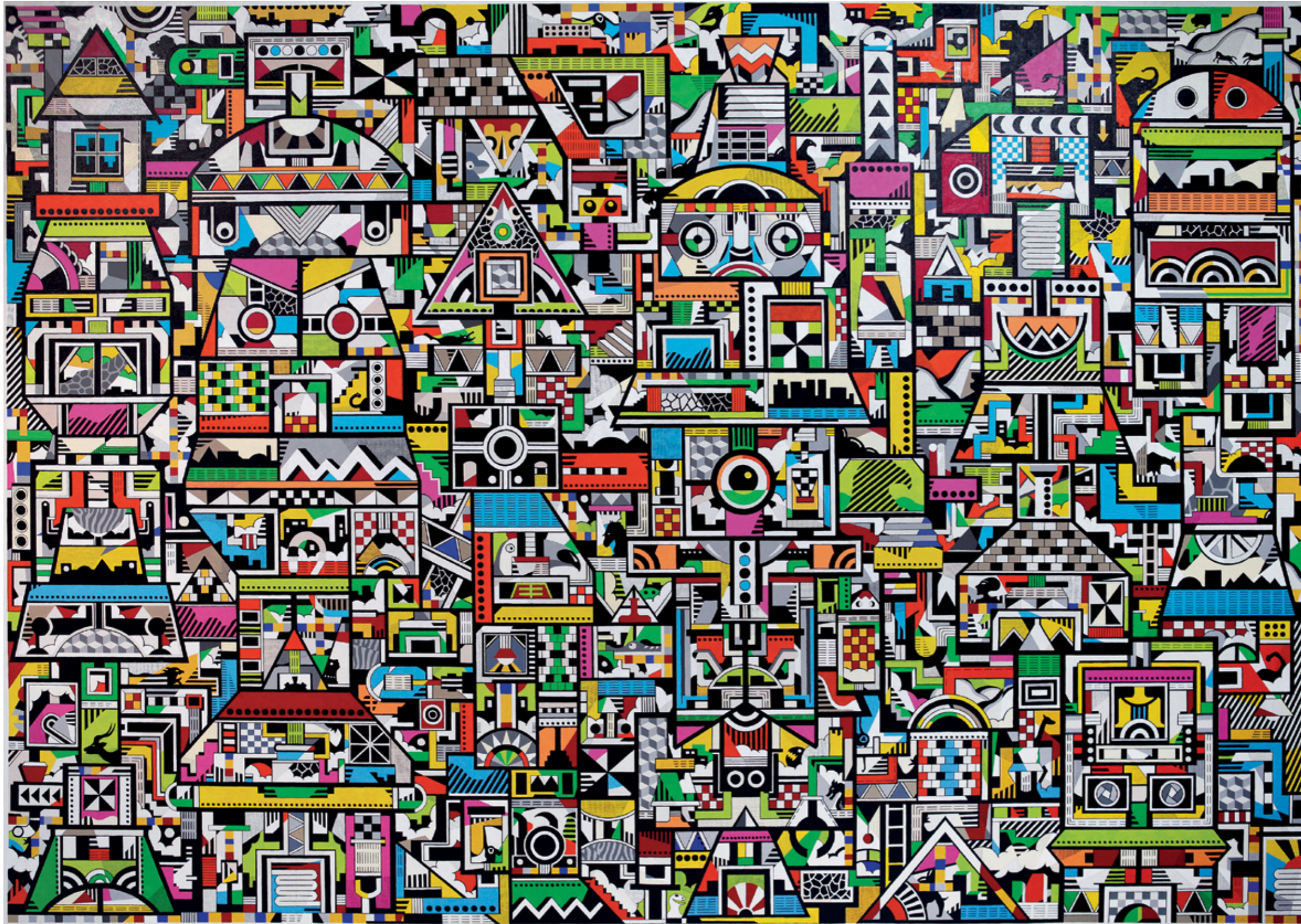
A Day in Life 生命中的一日, 2012
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
180 x 120 cm - 70.8 x 47 in.



Our Ancestors I 我们的祖先 1, 2012
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
140 x 200 cm - 55 x 78.7 in.



Our Ancestors II 我们的祖先 2, 2012
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.



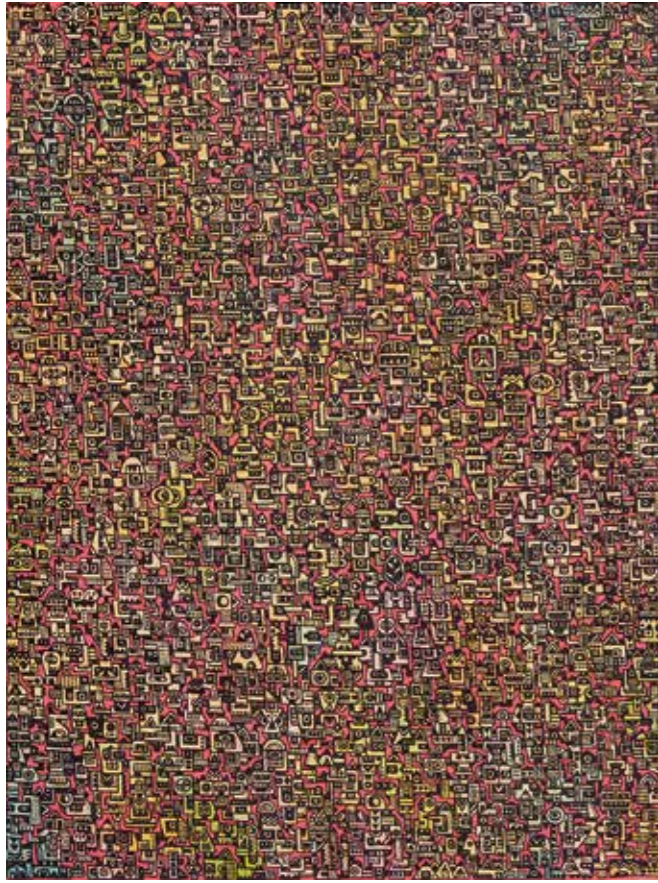
Garden Creation 造园, 2012
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
175 x 250 cm - 68.8 x 98.4 in.

是一个孩子关于空间的许诺，深藏在他内心深处的奇异花园。微型的世界建筑、不同种族的人儿，远去的记忆，在梦中出现的人、物、怪兽、守护神都在这个浓缩的宇宙中复活。

C'est une promesse pour un enfant à propos de l'espace, un jardin fantastique au fond de son cœur. Les bâtiments du monde en miniatures, les gens de différentes races, les souvenirs lointain, ceux qui sont apparus dans le rêve comme les personnes, objets, monstres, et génie protecteur, tous ressuscitent dans cet univers concentrés.

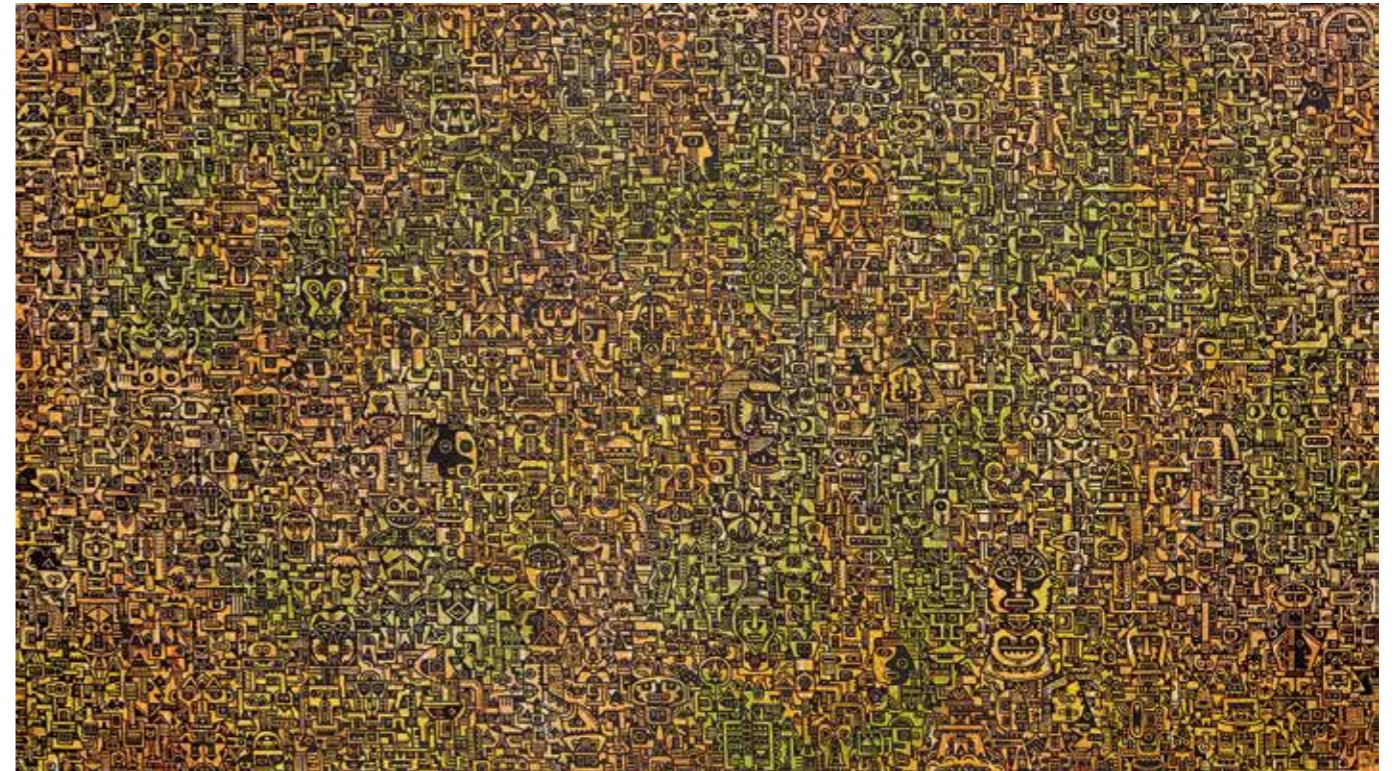
Here is a promise made to a child, about space and a fantastic garden lodged in his heart. All constructions are miniatures, people of different creeds, and distant memories, that all surfaced as though in a dream populated by people, objects, monsters and protective geniuses.





Mechanical City I 机械城市 1, 2011
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
80 x 60 cm - 31.5 x 23.6 in.

Mechanical City II 机械城市 2, 2011
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
80 x 60 cm - 31.5 x 23.6 in.



Mechanical Empire 机械帝国, 2011
布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
90 x 160 cm - 35.4 x 63 in.



Nine 九, 2010

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
90 x 160 cm - 35.4 x 63 in.

作品索引 / LISTE DES ŒUVRES / LIST OF THE WORKS

Nine 九, 2010

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
90 x 160 cm - 35.4 x 63 in.
(p.104)

Mechanical City I 机械城市 1, 2011

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
80 x 60 cm - 31.5 x 23.6 in.
(p.102)

Mechanical City II 机械城市 2, 2011

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
80 x 60 cm - 31.5 x 23.6 in.
(p.102)

Mechanical Empire 机械帝国, 2011

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
90 x 160 cm - 35.4 x 63 in.
(p.103)

The Circular Maze / 环形迷宫 Galerie DUMONTEIL Shanghai 2013

Infinity 无限, 2012

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
180 x 200 cm - 70.8 x 78.7 in.
(p.100)

A Dream in Life 生命之梦, 2012

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
180 x 180 cm - 70.8 x 70.8 in.
(p.92)

A Night in Life 生命中的一夜, 2012

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
180 x 120 cm - 70.8 x 47 in.
(p.94)

A Day in Life 生命中的一日, 2012

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
180 x 120 cm - 70.8 x 47 in.
(p.95)

Garden Creation 造园, 2012

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
175 x 250 cm - 68.8 x 98.4 in.
(p.98)

Memory Fugue 帷幕下的七次赋格方程, 2012

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.88)

Human Beings 人类, 2012

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
200 x 125 cm - 78.7 x 49 in.
(p.89)

Vertigo 眩晕, 2012

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
200 x 125 cm - 78.7 x 49 in.
(p.91)

Our Ancestors I 我们的祖先 1, 2012

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
140 x 200 cm - 55 x 78.7 in.
(p.96)

Our Ancestors II 我们的祖先 2, 2012

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.97)

Roman School 罗曼学派, 2013

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.84)

Behaviorist 行为学家, 2012

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.86)

Swing, or Twelve Duets 摇摆乐, 或十二重奏, 2013

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
200 x 140 cm - 78.7 x 55 in.
(p.90)

The Landscape of Interlacement / 重影之景 Galerie DUMONTEIL New York 2014

Elfin in the Forest 类艾尔芬的乡愁, 2013

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
200 x 125 cm - 78.7 x 49 in.
(p.62)

The Expedition and Fall of De Klles 德考里斯的远征与坠落, 2013

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.63)

Our Ancestors III - Hey! Youngers!

我们的祖先 3 - 径西事变, 2013

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.58)

Our Ancestors IV - Men from Rooyr Island

我们的祖先 4 - 绒岩岛的男人, 2013

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.60)

Our Ancestors V - When Talking about the Terrible Seascape

我们的祖先 5 - 一说起可怖的海景, 2013

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.61)

Wake of Zipehsca Garden 斯比切斯卡园的晨醒, 2013

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.66)

Rock n Roll in the Time of Ignorance 蒙昧时期的摇滚乐, 2013

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.68)

Lonely Girl 朗莉个案, 2013

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.70)

Fade Away 焚影孤往, 2013

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.76)

Leading to all the Darkness 通向所有黑暗的, 2013

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.78)

Back in Icons 拜克因 - 艾尔肯斯, 2014

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.72)

Karma Blues 佩兰兮, 2014

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.80)

Ulyseer 尤利西斯, 2014

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.82)

Phosphenes / 幻视

Galerie DUMONTEIL Paris & Shanghai
2017

Babel Orphan 巴别塔孤儿, 2014

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
162 x 162 cm - 63.7 x 63.7 in.
(p.16)

Rachelsburg 蕾切尔茨堡, 2014

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.18)

Substance Decomposition 物质消解, 2015

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.20)

Cantos of Cologne 科隆诗章, 2015

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
200 x 125 cm - 78.7 x 49 in.
(p.22)

Holy Mountain 圣山, 2015

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.24)

House of the Rising Birds 飞鸟之屋, 2015

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
200 x 125 cm - 78.7 x 49 in.
(p.36)

Urania in Jar 被囚禁的乌拉尼娅, 2015

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
200 x 125 cm - 78.7 x 49 in.
(p.37)

Mobius Express 莫比乌斯特快, 2016

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.38)

To White Romance 白罗曼司, 2016

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.40)

Space Tantalus 空间坦塔罗斯, 2016

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
180 x 125 cm - 70.8 x 49 in.
(p.47)

Passacaglia 帕萨塔利亚, 2016

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
135 x 220 cm - 53 x 86.6 in.
(p.42)

God's Vibration 神的颤音, 2016

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
116.5 x 116.5 cm - 45.8 x 45.8 in.
80 x 116.5 cm - 31.5 x 45.8 in.
(p.44)

Phosphenes 幻视, 2016

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
125 x 80 cm - 49 x 31.4 in.
(p.48)

Resonance Zone 共振带, 2016

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
30 cm diam. - 11.8 in. diam.
(p.50)

Dreamlesscar 失梦狂飙, 2016

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.56)

Miss Flower 密思·弗劳娃, 2016

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
121 x 188 cm - 47.6 x 74 in.
(p.52)

Tomorrow Dressing a Song 明天穿着一首歌, 2017

布面丙烯 / Acrylique sur toile / Acrylic on canvas
125 x 200 cm - 49 x 78.7 in.
(p.54)

主编 | **Direction d'ouvrage** | Chief editors

Pierre DUMONTEIL

艺术总监 | **Conception & artistique direction** | Conception & art direction

Yuxin ZHENG 郑瑜欣

文字整理 | **Documentation** | Documentation

Yun CHEN 陈韵

翻译 | **Traduction** | Translation

David BARTEL

Roxane DUMONTEIL

Régis TRIGANO

Victor ZHENG 郑理

Yun CHEN 陈韵

Anne-Solène MALTERRE

平面设计 | **Conception graphique** | Graphic design

Liana YUAN 袁辛青

Siyu WANG 王思羽

摄影 | **Photographies** | Photographs

Lorraine CREASER

Harald GOTTSCHALK

Yong QIAO 乔湧

Henry SHA 沙浩

Peng WANG 王鹏

Xiaobai 小白

Shengli 胜利

印刷 | **Imprimé par** | Printed by
Shanghai Artron Art Printing Co., Ltd. 上海雅昌艺术印刷有限公司

ISBN: 978-0-9964077-3-1

Copyright © Galerie DUMONTEIL, 2017

Copyright © YU Yang Nisky, 2017

版权所有。

未经书面许可，任何人士不得以任何形式及途径翻印或发放本图录之任何内容或资料。

Tous droits réservés.

Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite ou transmise sous quelque forme ou par quelque moyen, électronique ou mécanique, y compris la photographie, l'enregistrement ou tout système de stockage et de récupération d'informations, sans l'autorisation écrite du détenteur des droits d'auteur.

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage or retrieval system, without the permission in writing from the publisher.

Galerie DUMONTEIL
38 rue de l'Université,
75007 Paris, France
paris@dumonteil.com

WWW.DUMONTEIL.COM



