

DARK MATTER : L'ART DE LIU WEI

Découpe de frigidaires et de machines à laver, ouverture de tranchées dans les planchers de galeries, édification de structures kaléidoscopiques faites de décombres : c'est avec une intensité toute particulière que l'artiste pékinois LIU WEI investit les réalités de notre infrastructure contemporaine. Pour lui, en Chine comme dans le reste du monde, le surplus matériel d'une consommation en plein essor et d'une frénésie de l'urbanisation - épaves d'appareils ménagers, ferraille et bouts de bois - est un véhicule de fracture et de dérèglement, un moyen à la fois de représentation et d'opposition aux violences déstabilisatrices des transformations socio-politiques. Dans ces pages, PAULINE J. YAO, critique d'art et commissaire d'exposition, examine une pratique qui révèle les capacités critiques de la matière elle-même.

À Pékin, les touristes restent toujours bouche bée face à la profusion de véhicules qui encombrant les routes de la ville : bicyclettes, tricycles, vélomoteurs, carrioles et, de toute forme et toute taille, des motocyclettes plaquées d'aluminium, chacune avec un équipement sur mesure. Ce qui surprend avant tout ici, c'est moins l'ampleur que la diversité. Emblématiques de l'ère Mao, les nuées de vélos ont donné naissance, comme les marches emboîtées lors de cérémonies olympiques, au stéréotype d'une Chine contemporaine d'une grande conformité, alors que sous la surface se trouve une formidable pluralité ; il suffit d'un

peu d'entraînement pour l'explorer. On pourrait conceptualiser le travail de Liu Wei comme l'entreprise heuristique destinée à ce type précis d'entraînement, d'autant plus nécessaire qu'en Chine les formes hétérogènes d'inégalité passent régulièrement inaperçues. Difficile d'envisager le fossé qui sépare les lieux de production des sculptures, peintures et gigantesques installations de l'artiste – un ensemble de studios dans la périphérie semi-rurale de Pékin – des musées, galeries et autres centres aisés du monde international de l'art qui, comme l'on sait, présentent les œuvres en question. L'attention que Liu porte à ce décalage est pourtant explicitée quotidiennement, lors de ses aller-retour entre son quartier résidentiel chic et l'agglomération entropique de Shijiacun, nichée à l'extérieur du cinquième périphérique routier.

Techniquement, Shijiacun, ou « Village de pierre », fait partie de Pékin, mais ses rues poussiéreuses bordées d'habitations à taille unique n'évoquent rien de très urbain. Au sens strict, ses habitants ne sont d'ailleurs pas pékinois ; il s'agit de migrants venus des campagnes en quête de travail. Le statut incertain de ces individus – qui à cause de l'archaïsme du système chinois d'enregistrement des ménages ne peuvent être considérés ni citadins ni campagnards puisqu'ils vivent en dehors de leur lieu d'origine sans permis de résidence permanent – est le résultat typique de l'urbanisation rapide du pays et de effets résiduels de son système de classification socialiste qui, même tombé en désuétude, tarde à mourir. À l'instar de chaque institution et de chaque citoyen du pays, les habitants de Shijiacun incarnent donc une désorientation consécutive à la transition économique de l'agrire à

l'industriel et au postindustriel : un saut du matérialisme dialectique marxiste au matérialisme tout court.

Parmi les artistes chinois, Liu Wei excelle à dévoiler et sonder cette toile de contradictions comme l'a démontré l'été dernier son exposition personnelle « Trilogie » au Minsheng Art Museum de Shanghai. On rapproche sa technique d'un processus constant d'accumulation – importance croissante des superpositions, multiplication des matériaux – qui aurait atteint son apothéose dans la frénésie de l'excès. On a beaucoup représenté *Merely a Mistake II* (2009-11), une des œuvres phare de l'artiste ; un amas de chambranles en bois polychromé, de verrous en métal et d'autres détritrus ramassés sur des chantiers de démolition. À la Galerie Long March Space de Pékin, lors de son précédent montage (*Merely a Mistake*, 2010), Liu Wei avait creusé des cavités en forme de tranchées dans le plancher; assemblée dans leurs flancs, l'installation donnait ainsi le sentiment d'une fouille archéologique. Inversement, dans la grande salle du musée de Shanghai, un agencement d'arcades pointues, de formes dilatées à facettes, de contreforts et de flèches rectilignes se dressait tel l'avatar à la fois futuriste et brut de l'architecture gothique. Pour *Golden Section* (2011), l'artiste avait assemblé de manière schématique des meubles banals et fonctionnels à ceux, ornementaux, très appréciés des nouveaux riches chinois, donnant ainsi naissance à de saugrenus hybrides soudés par des panneaux métalliques encombrants. Dans une autre installation (*Power*, 2011), une des peintures de la série cinétique « Purple Air » (2005-11), accrochée au mur, surplombait un banc de vieux moniteurs télé qui, programmés pour s'éteindre et s'allumer à un rythme discontinu, émettaient sporadiquement les pulsations de lignes parasites.

Empruntées à la série « Meditation » (2009), d'autres toiles de Liu donnaient une touche plus contenue à l'ensemble grâce à leurs épaisses couches de peinture en bandes horizontales.

Sorte de couronnement, l'exposition du Minsheng Art Museum témoignait de la myriade d'idées circulant dans l'œuvre de Liu Wei depuis 2006. Tout d'abord, la figuration et l'emploi d'architectures urbaines ainsi que d'objets de consommation ou industriels abandonnés (implicitement urbains, eux-aussi) y sont décryptés. De nombreuses « villes » tentaculaires avaient précédé celle de *Merely a Misatke*. L'une des plus connues, *Love It, Bite It* (2006-2008), le modèle d'une énorme métropole en cuir brut, rassemble dans un mélange impossible la cathédrale St. Peter, le Pentagone et d'autres monuments universels. En 2007, l'installation *Outcast* montrait un gigantesque édifice complètement délabré, évocateur des mégastructures dystopiques. Rempli d'arbres desséchés, de chaises et de bureaux disposés en cercle, il fait penser à un lieu de réunion délaissé, peut-être celui d'une assemblée villageoise dissoute. Les peintures de la série « Purple Air » suggèrent quant à elles autant des lignes d'horizon qu'une tentative de cartographier l'immense verticalité infrastructurelle d'une mégalopole : eaux, débris, électricité, circulation et autres substrats et pré-conditions matérielles à l'existence urbaine.

Avant tout, c'est une cité anhistorique que présente Liu Wei. Une cité de pourritures, de démolitions et de constructions, parcourue par des flux inutiles de matériaux. En Chine, la destruction répétitive des structures par l'essor du bâtiment a fini par raser l'environnement artificiel, désormais une interminable tabula rasa. Ainsi, dans une ville dépourvue d'histoire,

nous nous retrouvons complètement soumis au poids d'un présent perpétuel. Il ne reste alors plus aucune perspective historique à laquelle se rattacher ; rien qu'un passé immédiat et le chaos de l'ici-maintenant.

Selon Liu Wei, « la réalité est si prenante que nous nous retrouvons le plus souvent groggy ». Si l'on se fie aux œuvres du type de celles présentées au Minsheng Art Museum, il estime qu'un affrontement brutal s'impose afin de contrecarrer cet étourdissement, stimuler nos sens et nous forcer à une réinterprétation de notre compréhension du monde. Toutefois, sa démarche va au-delà d'un simple retour aux stratégies de défamiliarisation et autres célèbres renouveaux de perception qu'a cherché l'avant-garde occidentale la majeure partie du siècle dernier. Car ce recommencement, cette expérience de flux et de collision, est déjà symptomatique d'une Chine en perpétuel renversement ; le rejet catégorique de l'histoire qui en résulte ne laisse que peu de place à une vision utopique du futur. Il ne faut pas voir dans les tactiques de Liu Wei une volonté donquichottesque de rétablir un simulacre de continuum temporel ou historique – encore moins positiviste, loin de là – mais plutôt de trouver un paradigme artistique capable d'endurer, peut-être même d'illuminer, les chambardements infinis du présent.

Né en 1972, Liu Wei est le premier de sa génération d'artistes à se voir remettre les clés du caverneux Minsheng Art Museum pour une exposition personnelle. Vu sous ce jour, son début de carrière au sein du pseudo-mouvement subversif Post-Sense Sensibility peut prêter à rire. Pourtant, il serait bien malaisé de s'étendre sur les nombreuses facettes et la nature

polymorphe de son art sans réfléchir d'abord en détail à cette dénomination, tout aussi polyvalente d'ailleurs puisqu'elle désigne simultanément une exposition cruciale présentée à Pékin en 1999, celles qui, dans une série de lieux improvisés de la capitale, y firent suite entre 1999 et 2003, ou encore le groupe d'artistes associés, unis par un dégoût commun de l'idéalisme politique et des tendances rationnelles de leurs prédécesseurs. Avides d'expériences extrêmes, les artistes du Post-Sense Sensibility se jetaient à corps perdu dans l'irrationnel, l'improvisation et l'intuitif. Si on les a souvent rapprochés des Actionnistes Viennois ou des YBA (comme leurs membres, beaucoup d'entre eux, notamment Sun Yuan et Peng Yu, Yang Fudong et Qiu Zhijie devinrent par la suite influents), c'est surtout aux revendications anti-art et anti-idéologie de Fluxus que le groupe est redevable. À l'exception de l'exposition homonyme de 1999, leurs présentations impliquaient des règles auto-imposées auxquelles chaque artiste réagissait individuellement une fois sur place. La vraie singularité du Post-Sense Sensibility siégeait dans cette tentative de bâtir un modèle indépendant de travail autosuffisant, fondé sur des réactions spontanées à un contexte précis et non dans la théâtralité grand-guignolesque de beaucoup de leurs œuvres.

Pour l'exposition « Post-Sense Sensibility » de 1999, la participation de Liu Wei prit la forme d'une vidéo à canaux multiples (*Hard to Restrain*, 1998) dans laquelle, semblables à une masse d'insectes, des silhouettes humaines courraient nues sous un projecteur. Son premier essai vidéo avait été montré deux mois plus tôt à l'occasion d'une autre présentation underground. Trois années auparavant, après l'obtention à la China Academy of Art

d'Hangzhou de son diplôme de peinture, il était rentré dans sa ville natale où il commença rapidement à aborder d'autres médias. Durant cette période, en parallèle d'un travail alimentaire en tant que rédacteur pour le *Beijing Youth Daily*, il prit part à plusieurs expositions autoproduites. En 2003, Hou Hanru l'invita à se joindre à la cinquième édition de l'exposition d'art public de Shenzhen intitulée « The Fifth System : Public Art in the Age of Post-planning ». Habitué à des collaborations au sein d'un cercle d'amis soudés, l'artiste vit se présenter à lui la chance de monter un projet personnel sous l'égide d'un curateur mondialement célèbre, dans le cadre d'une exposition publique « officielle » (comprenez : sponsorisée par le gouvernement) qui plus est. Sa proposition initiale posa un problème logistique de taille : comment obtenir le pont d'embarquement d'un avion et le transporter dans un site accessible à tous ? Après acceptation du projet, l'idée, finalement jugée trop chère et trop ambitieuse, avorta. (À la place, l'artiste présenta trois grandes balançoires d'extérieur.) Alors que d'autres artistes, en particulier ceux qui travaillent dans la sphère publique, auraient prévu cette déception, Liu Wei la vécut comme une calamité. Pour la première fois, il fut témoin de la capacité du « système » à contrecarrer ses projets et se rendit compte de ses insuffisances en matière de négociations budgétaires et autres concessions politiques nécessaires à la production artistique sous ce régime. Il raconte que l'incident mit en marche une évolution de son travail, de l'esprit subjectif et dogmatiquement expérimental, mais dans le fond par trop idéaliste du Post-Sense Sensibility, à une approche plus pragmatique.

Après ce contretemps, Liu Wei entra dans une nouvelle phase. À cette époque « je ne pouvais plus maintenir cette distance avec la réalité. J'ai alors changé mon regard sur toutes

ces choses qui nous entourent pour me concentrer sur leurs histoires et leur vocation» explique-t-il. Dès 2006, la coupure semble décisive : durant la décennie à venir, ses pièces démontreront une préoccupation des objets ordinaires et, par extension, des systèmes qui gouvernent l'existence quotidienne.

La série « Anti-Matter » (2006) marqua un point fort de cette évolution ; elle consiste en un ensemble de sculptures dans lesquelles des machines à laver, des hottes aspirantes et autres objets de cet acabit ont visiblement été éclatés, coupés en deux ou tordus par une force indescriptible. Des bouts de métal bicornus s'évasent en formes étoilées tandis que, déchirée, la protection plastique de télévisions et d'objets ménagers laisse apercevoir leurs entrailles en fils de fer. Sur chaque pièce est blasonné PROPERTY OF L.W. Dans le cas présent, le ready-made remplit donc son rôle de longue date puisqu'il articule la réponse de l'artiste aux productions de masse et au consumérisme, même s'il s'éloigne aussi, et de façon drastique, de ses origines, à savoir la déclaration d'insurrection contre l'autonomie bourgeoise de l'art. Avec l'impression de mots, Liu Wei reconnaît sa dette post-duchampienne : il transforme cependant le trope de la signature en un signe de propriété privée (à la place de la simple revendication de paternité), un acte qui résonne bien sûr différemment dans son pays et en Occident. En Chine, où l'autonomie bourgeoise est elle-même devenue la manifestation du renversement antagoniste des concepts d'objets, de réseaux et de propriété, le ready-made garde toujours sur lui le cryptogramme de la perte et de l'échec. La formulation exagérément solennelle du pochoir, que Liu Wei a depuis répétée sur des bouts de béton ramassés au hasard dans la rue, va tout-à-fait à l'encontre de l'objet, tombé en désuétude. Ils apparaissent

moins comme la déclaration du « pouvoir de sélection » de l'artiste conceptuel que comme un commentaire pressant sur le clivage dangereux entre propriété publique et propriété privée.

Flouer la distinction déjà ténue et en perpétuel changement entre l'objet d'art et le réseau de marchandises consiste à reprendre le rôle de l'Etat. L'œuvre critique de la sorte le capitalisme en Chine contemporaine, vu par Liu comme un mythe: on vend et on achète librement certes, mais au final tout appartient à l'Etat. L'estampille de ses initiales le représente lui, Liu Wei, mais également un pouvoir officiel indéfini. Parallèlement, l'application de peinture en spray nécessaire au procédé du pochoir met catégoriquement l'épigraphe à l'index puisqu'elle souligne subtilement la matérialité des pièces au détriment de l'opération conceptuelle à la base du ready-made.

Dans une autre série de 2006, « As Long as I See It », Liu Wei a mis cette tension en relief par un système de découpe. Il a commencé par prendre, sans soin particulier, des polaroids de meubles et d'appareils ménagés de son studio. S'en est suivi le morcellement de chacun de ces objets afin de rendre concret les « coupes » optiques et autres occlusions, nées de la perspective et du cadrage des photos. Par exemple, si l'angle d'une table de billard n'apparaissait pas sur l'une des images, l'artiste aurait alors scié ce meuble pour en supprimer l'angle en question. Les tables de billard écornées, les frigidaires fracturés et autres sofas vivisectés étaient ensuite disposés à côté des photographies correspondantes. Ces objets dénaturés développaient l'axiome littéraliste de Frank Stella, « What you see is what you see », jusqu'à l'absurde. Une leçon sarcastique sur la contingence radicale de la connaissance, les vicissitudes de la représentation et son caractère intrinsèquement distordant.

Bien au-delà d'un simple intérêt de Liu Wei pour le ready-made, c'est donc vers un recyclage approfondi des matériaux et vers l'étude renouvelée de l'expérience littérale et de la matière que pointent « Anti-Matter » et « As Long as I See It ». Ces pièces attendent de nous la reconnaissance de ces domaines d'état et de forme qui demeurent les nôtres alors même que des technologies émergentes et des modes sociaux concomitants produisent de nouveaux types, plus éphémères, de vision et de connaissance. En cet aspect précisément très terre-à-terre tient la particularité du plasticien, à l'écart de nombreux artistes de la scène chinoise. Le contraste est particulièrement frappant avec la pratique de Ai Weiwei, par exemple, qui diffuse ses pièces au sein de circuits de reproduction et publicitaires sans cesse en expansion.

Sa focalisation sur le matérialisme mène Liu Wei à l'abstraction ; présentée en 2008 à la China Academy of Art d'Hangzhou, l'exposition « Dark Matter » (2008) en reste la démonstration la plus flagrante. Nichée dans l'angle inoccupé d'un bâtiment universitaire, l'installation, très conventionnelle, montrait sculptures à même le sol et images au mur : toutefois, recouvertes de velours noir par l'artiste, chaque pièce s'était vue transformée en une masse abstraite. Dehors, érigés partout sur le campus, des rectangles de velours noir apparaissaient tels des trous obscurs dans le paysage. Cela ne faisait que trois ans que, après une longue pause, il s'était remis à la peinture, un retour marqué par des œuvres abstraites avec la série « Carat » (2005) dans laquelle des formes diamantaires cristallines flottent sur un fond noir telles les étoiles surdimensionnées d'un ciel obscurci. C'est à cette époque qu'il commença « Purple Air ». En parallèle, mais de façon irrégulière, il poursuivit d'autres ensembles de peintures. Ces derniers consistaient en monochromes gris de vagues ou de cascades exécutées à la manière d'un Numéro d'Art, accompagnés d'autres toiles

figuratives dans lesquelles point cependant la suprématie d'une abstraction austère, semblable à celle de la série « Mediation ». Ces tableaux furent présentées en 2009 à la Galerie Boers-Li de Pékin lors de l'exposition personnelle « Yes, That's All ! ». Analogues à celle d'un écran d'ordinateur en panne, leur surface rayée de bandes horizontales polychromes fait penser à des paysages voilés. Au moyen d'un système d'échos formels, l'exposition thématise la relation entre les peintures de Liu Wei et ses formes sculpturales tridimensionnelles : des sculptures rectilignes pseudo-topiaires aux feuillages partiellement entourés de néons et des peintures géométriques noir et blanc avaient été ingénieusement appariées, tandis que les lignes statiques d'écrans de télévision empilés rappelaient, elles, les toiles abstraites.

Dans l'œuvre de Liu Wei, le langage brille par son absence et le pochoir revendicateur – plus proche de l'icône que du texte – semble presque mettre en relief cette lassitude des mots. Chez lui, la parole ne vaut plus grand-chose. Il m'a expliqué une fois qu'à son avis la plupart des artistes chinois passe 90 pourcents de leur temps à parler et 10 à travailler, une proportion qui, affirme-t-il, s'inverse dans son cas.

Le plasticien met un point d'honneur à éviter l'Internet, une distance supplémentaire prise avec la clique du milieu de l'art chinois qui se repaît d'incessants bavardages sur des sites communautaires aux allures de blog, par exemple Weibo, la version nationale de Twitter. Son regard sur la production artistique ne se rapproche pas pour autant de celle d'un Luddite : loin de lui la vision romantique de l'artiste héros en bleu de travail éblouissant de peinture. Le labeur physique va bon train à l'intérieur de son studio, mais Liu Wei n'y prend que rarement part. Dès 2006, il s'est mis à engager certains villageois des alentours pour de menus travaux ;

depuis, leur nombre n'a pas cessé de croître. À l'heure actuelle, l'entier de ses peintures et sculptures est produit par des équipes d'assistants et de façonniers. Par exemple, pour ses tableaux figuratifs, Liu crée numériquement arbres, paysages montagneux et cascades avant de les transférer sur la toile que remplissent ainsi aisément à la main ses équipes d'assistants. L'automatisme du procédé échappe à la mécanisation. En effet, Liu Wei préfère garder les petites imperfections, les anomalies et les déviations qu'amène le toucher humain. Les assistants, que l'artiste dirige pas à pas, produisent également ses peintures de couches horizontalement superposées, bien qu'elles ne proviennent pas de modèles numériques. Une place est donc faite à l'improvisation : les aides appliquent une rayure, l'artiste la regarde et décide de la prochaine étape. Ni les uns ni les autres ne savent à quoi ressemblera le produit fini. Liu Wei renonce plus encore à maîtriser pleinement l'édification de ses sculptures. Des installations comme *Outcast* ou *Merely a Mistake* sont montées à la va-vite par des ouvriers au grès d'instructions verbales improvisées par l'artiste, généralement sans croquis et sans jamais avoir recouru aux dessins techniques. Ni Liu Wei ni son équipe n'ont une idée précise du résultat final.

Ainsi, rarement en contact physique avec ses matières premières, Liu Wei se concentre à synthétiser, animer et manipuler signes et objets. À notre époque où l'emploi de main d'œuvre spécialisée fait place à une création artistique froide et « post-expressive », son rejet de la compétence artisanale n'a rien d'exceptionnel : en fait, ce choix le met au même rang que de nombreux artistes chinois (et pas seulement Ai, mais aussi MadeIn Company/Xu Zhen, Yan Lei et Zhang Huan pour ne citer qu'eux). Ses méthodes de production ne viennent néanmoins pas de l'ambition de saper l'authentique à force de pondre en série un même

« produit ». Il n'essaie pas de rapprocher, par l'apparence ou la fonction, l'art de l'artéfact (c'est déjà le cas) et ses techniques ne servent pas non plus à mener plus rapidement ses projets à terme. Montées sans plan, ses installations sont le fruit du bricolage d'ouvriers qui, dans une forme théâtrale d'improvisation, y insèrent des modèles. Dans ce type d'œuvre, la subjectivité de l'artiste repose ouvertement au sein de l'utilisation et de la direction d'employés « remplaçants ». Demandez à Liu Wei le pourquoi et le comment d'une forme ou d'un genre précis, il vous répondra d'un haussement d'épaule et s'en remettra à ses travailleurs, comme si tout cela ne le concernait d'aucune manière. De plus, peut-être mû par l'idée que ses sculptures, dans un état de perpétuel changement, ne sont en fait qu'un type de matière parmi d'autres, il a l'habitude de reprendre d'anciennes pièces « terminées » pour y apporter des modifications fondamentales. Il s'agit là d'une réinvention du procédé d'assemblage qui dans sa manifestation moderniste présupposait un passé historique, l'exploitation possible d'une poubelle. Avec l'édification de ses sculptures sur la plaine lisse et instable d'un présent perpétuel, Liu Wei donne vie à une sorte de non-narration qui n'appelle pas tant à l'histoire qu'au symbole sa perte.

Tout ceci est à voir sous l'éclairage de l'union, de plus en plus alarmante en Chine, du monde de l'art à celui des affaires. Les ramifications très concrètes de cette imbrication – par exemple, les musées privés et les centres d'art qui subsistent grâce à la location d'expositions aux entreprises, ou les institutions publiques qui, par manque de financement, suivent le même chemin – soulèvent des questions de fond sur le potentiel de l'art au-delà de son marché et, plus important encore, sur le rôle que son acteur principal peut ou devrait jouer au sein de ce système. Vu sous cet angle, et dans le cadre de la production artistique chinoise, le

rejet d'une main d'œuvre spécialisée a surtout eu pour effet la transformation de son propre statut et, par là même, du rôle de l'artiste. Cette modification ne revient pas uniquement le destituer de son génie; elle constitue une reconnaissance du fait qu'il est presque devenu un entrepreneur à part entière, un simulateur, un travailleur indépendant de la cognition. Pourtant, à l'intérieur du réseau économique de l'art chinois (l'un des plus totalisant) Liu Wei nous rappelle que les formes de procédés et de labours les plus physiques s'entêtent à persister, et ceci malgré leur éventuel déplacement. Il présente l'idée que les artistes ont la capacité et la responsabilité d'impliquer ces sphères de productivité; action et travail, matérialité et représentation. Ceci n'équivaut pas à une régression, mais bien à rendre plus complexe et à développer un modèle émergent pour le rôle de l'artiste.

Lorsque l'on se rend compte que le premier venu peut prétendre à ce statut, il devient impératif de réfléchir, ontologiquement, à sa véritable signification. En effet, le travail des artistes doit à jamais être défini de façon évasive, conditionnelle et situationnelle, particulièrement en Chine où de telles catégorisations demeurent floues et que l'art contemporain n'a qu'un public très peu au courant, et encore. J'ai récemment demandé à Liu Wei comment ses assistants pourraient vouloir le décrire : c'est-à-dire s'ils le voyaient comme un patron, un professeur, un instructeur, un maître ou quelque chose dans ces lignes. Il semblait naturel de présupposer qu'une de ces désignations seraient adéquates. Pourtant, la réponse en forme de blague de Liu Wei (« un capitaliste ») ouvrit un nouveau gouffre, pas entre Shijiacun et les célébrités du monde de l'art cette fois, mais entre différentes approches ; ses actions apparaissent soit comme l'effort discursif de repousser les frontières de la création contemporaine, ou alors comme le plein embrassement de l'esprit entrepreneurial. Il y a du

vrai dans les deux. Peut-être que son occupation consciente de divers registres de la production artistique annonce à nouveau l'effacement de la mémoire historique et le potentiel du savoir matériel. Mais, pour Liu Wei, la vérité est dans l'action.

Pauline J. Yao est écrivaine et curatrice indépendante. Elle a cofondé de l'Arrow Factory de Pékin.