

Bai Ming

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Bai Ming". The signature is fluid and cursive, with a long horizontal stroke extending to the right.

Bai Ming
Vibrations de la Terre
Vibrations of the Earth



Dans la même collection/
in the same collection

1. Frank Steyaert, *Memorabilia*
2. Gisèle Buthod-Garçon. *La terre, simplement/The clay, simply*

Remerciements

Thanks

4-5

Keramis remercie particulièrement Bai Ming et sa commissaire, Christine Shimizu, les auteurs des textes Mael Bellec, Antoinette Faÿ-Hallé, Jean-François Fouilhoux, Catherine Noppe, Ludovic Recchia, Christine Shimizu, les prêteurs privés et institutionnels, Picc – People's Insurance Company of China, le groupe Wilhelm & Co, Amplo, les Amis de Keramis en la personne de Michel De Visscher leur président, ainsi que les 160 donateurs qui se sont mobilisés pour financer l'exposition.

Keramis would particularly like to thank Bai Ming and his curator, Christine Shimizu, the contributing authors Mael Bellec, Antoinette Faÿ-Hallé, Jean-François Fouilhoux, Catherine Noppe, Ludovic Recchia, Christine Shimizu, Shimizu, and those private individuals and institutions who have kindly loaned works, Picc – People's Insurance Company of China, the Wilhelm & Co group, Amplo, les Amis de Keramis (Friends of Keramis) represented by Michel De Visscher their president, as well as the 160 donors who came together to finance the exhibition.

- 9 Préface
Preface
Ludovic Recchia
- 14 Bai Ming, d'une tradition
réinterprétée à une modernité inventée
*Bai Ming, from reinvented
tradition to invented modernity*
Christine Shimizu
- 24 Vers une pratique unifiée?
Interview de l'artiste Bai Ming
Towards a unified practice?
Interview with artist Bai Ming
Mael Bellec
- 34 Bai Ming, artiste peintre
Bai Ming, artist painter
Catherine Noppe
- 38 Bai Ming, un artiste
rare dont le génie relève
de l'évidence
*Bai Ming, a rare artist
whose genius is obvious*
Antoinette Faÿ-Hallé
- 42 Regard d'un céramiste
A ceramist's view
Jean-François Fouilhoux
- 46 Mémoires d'Histoire
Historical Memories
- 76 Dialogues avec la Nature
Dialogues with Nature
- 100 Poétique du Paysage
Poetry of Landscape
- 124 Vibrations de la Terre
Vibrations of the Earth
- 153 Biographie, bibliographie,
publications et expositions
*Biography, bibliography,
publications and exhibitions*

1. Pierre Staudenmeyer (*La Céramique française des années 50*, Paris: Éditions Norma, 2001), cité par Chloé Braunstein-Kriegel, *Think, but think out of the box, baby: Essai (très personnel)* à propos de Pierre Staudenmeyer, in: *Les années Staudenmeyer: 25 ans de design en France*, Paris: Editions Norma, 2009, p. 19.
2. On se souviendra de ce même rapport au sacré caractéristique de l'œuvre du céramiste belge Antoine de Vinck (1924-1992) exposé à Keramis.

Préface

Preface

8-9

Ludovic Recchia
Administrateur délégué, programmateur
Managing director, programmer

LA LEÇON DE BAI MING

Avec cette exposition, l'histoire de la faïence à La Louvière résonne aux confins de l'histoire de la céramique. Une histoire dont je ne connais pas de meilleure définition que celle proposée par Pierre Staudenmeyer et qui convient à l'œuvre de Bai Ming : « La céramique, de par son histoire et les leviers émotionnels qu'elle met en jeu, comme les formes, les émaux, les matières, est [...] un moyen exceptionnel de permettre à un individu de se réapproprier son désir dans un objet ni artificiel ni industriel. L'universalité de ces émotions, le rattachement à une très longue histoire couvrant le primitivisme le plus ancien comme le raffinement le plus savant, réunissant l'Orient millénaire à l'Occident qui nous modèle tous aujourd'hui, font de la céramique un vecteur privilégié d'une réappropriation culturelle dans un monde toujours plus globalisé ».

Les premiers voyageurs européens en Chine furent stupéfaits de découvrir la PORCELAINE. Ce produit céramique était alors inconnu et sa nature était un mystère. Le terme *porcelaine* apparut en 1218 (Marco Polo) en raison de l'analogie avec certains coquillages univalves (*porcellana*). La porcelaine chinoise suscita une telle fascination dans les cours européennes que des expérimentations furent menées dès le XVI^e siècle en Italie puis en France où, à la fin du XVII^e siècle, à Rouen puis à Saint-Cloud, des arcanistes mirent au point un ersatz baptisé « porcelaine tendre ». Cette recette connaîtra un grand succès et de nombreuses adaptations. Elle sera utilisée en Belgique à Tournai de 1750 à 1890 dans une entreprise qui appartiendra, quatre décennies durant, aux Boch installés à La Louvière. La recette de la « vraie » porcelaine, telle que les Chinois la fabriquaient, fut comprise en 1708 par Johann Friedrich Böttger à Meissen en Allemagne. Pour la fabriquer, il fallait une argile très pure et

réfractaire appelée le kaolin en référence à Gaoling shan, collines d'où elle était extraite non loin de Jingdezhen dans la province chinoise du Jiangxi. Par les recherches qu'elle suscita et l'industrie qui en découla, la porcelaine est une composante majeure de l'histoire culturelle mondiale. Dès le XVIII^e siècle, on découvrit des gisements de kaolin aux quatre coins de l'Europe et on se mit à en produire. Le kaolin est indispensable à la fabrication de la recette de faïence fine qui fut inventée en Angleterre et qui fut produite partout en Europe, notamment à La Louvière, de nouveau par les frères Boch. La porcelaine qui nous conduit aux quatre coins du monde, nous ramène à La Louvière et à Bai Ming dont c'est la matière de prédilection.

Si la porcelaine peut être un fil conducteur de cette exposition, Bai Ming nous livre un enseignement bien plus important. Comme le montre Christine Shimizu, par son action artistique, Bai Ming déplace les enjeux d'un artisanat millénaire chinois sur l'échiquier de la création contemporaine. Pourtant, comme il l'explique à Mael Bellec, Bai Ming, jeune artiste, se sentait aussi éloigné dans le temps des traditions chinoises de la céramique (deux mille ans) qu'il ne l'était dans l'espace (plusieurs milliers de kilomètres), des origines de la peinture moderne occidentale qui l'attrait. Bai Ming s'est artistiquement construit sans négliger l'une et l'autre de ces sources, donnant à son travail une dimension universaliste.

En Europe où l'onde de choc des avant-gardes du début du XX^e siècle a laissé des traces indélébiles, l'art contemporain entretient de nos jours un rapport à la fois opportuniste et conflictuel avec son histoire. Le fait que la céramique soit de nouveau plébiscitée par le monde de l'art contemporain occidental trahit selon moi une quête d'identité propre au monde artistique et à l'ensemble de nos sociétés dans un contexte de mondialisation. S'il faut parfois pouvoir faire le deuil des traditions qui s'éteignent comme des combats qui cessent faute de combattants, il ne faut pas négliger le sac et le ressac des phénomènes culturels ancrés au plus profond de nous. C'est précisément sur ce point que se situe l'enseignement de Bai Ming valant autant pour les artistes chinois que pour nous-mêmes occidentaux.

Avec l'art de Bai Ming, artiste chinois au faîte du monde, on est confronté à nos propres racines, celles millénaires et universelles, vénérables et jeunes à la fois.

On pourrait se contenter d'interpréter l'œuvre de Bai Ming, ses porcelaines sculpturales et ses motifs d'où souffle un puissant idéal de nature, sous le seul angle de la virtuosité. Cependant, l'envergure de son œuvre est bien plus grande, elle touche aux valeurs qui nous réunissent. Elle produit non seulement des objets d'art, mais aussi les supports d'une transcendance et d'un certain rapport au sacré². Cette transcendance, appuyée par le taoïsme, se remarque aussi dans un rapport au temps, à la tradition et à l'altérité. C'est en étudiant en profondeur les techniques traditionnelles que Bai Ming a pu, non seulement comprendre la valeur et la nature du travail des artistes contemporains, mais aussi discerner la nécessité intérieure d'identifier les véritables pôles entre lesquels évoluer : l'idée et la technique, l'Occident et l'Orient, le contemporain et l'ancien (interview de Bai Ming par Mael Bellec). À une époque où les préoccupations environnementales sont si pressantes et le monde de l'art si bruyant et confus, le regard de Bai Ming apparaît comme une quête de vérité particulièrement oxygénante. Cette donnée est fondamentale pour la création céramique occidentale actuelle si elle veut se libérer de carcans ou scories du passé comme les dichotomies classiques entre arts majeurs et arts mineurs, art contemporain et arts décoratifs.

Par un art pourtant accessible, Bai Ming nous trace la voie de ce que peut être la création céramique contemporaine lorsqu'elle est désaliénée des diktats du marché et des préjugés liés à ses origines.

WHAT WE LEARN FROM BAI MING

With this exhibition, the history of earthenware in La Louvière echoes to the very limits of the history of ceramics. I know of no better definition of this history than that proposed by Pierre Staudenmeyer, which is relevant to the work of Bai Ming: "Ceramics, by its history and the emotional levers on which it plays, such as forms, enamels and materials, is [...] an exceptional means to allow an individual to reclaim his desire in an object that is neither artificial nor industrial. The universality of these emotions, the attachment to a very long history ranging from the earliest primitivism to the most scholarly refinement, uniting the millennial East with the West, which shapes us all today, make ceramics a preferred medium of cultural reappropriation in an ever more globalised world¹".

The first European travellers to China were amazed when they discovered PORCELAIN. This ceramic product was then unknown and its nature was a mystery. The term *porcelain* appeared in 1218 (Marco Polo) because of the analogy with some univalve shells (*porcellana*). Chinese porcelain aroused such fascination in European courts that experiments were conducted in the sixteenth century in Italy and later in France where, at the end of the seventeenth century, in Rouen and Saint-Cloud, arcanists developed an ersatz called "soft porcelain". This recipe was highly successful and underwent many adaptations. It was used in Belgium in Tournai from 1750 to 1890 in a company that later belonged, for four decades, to the Boch brothers based in La Louvière. The recipe for "real" porcelain, as made by the Chinese, was discovered in 1708 by Johann Friedrich Böttger in Meissen, Germany. To make it, one needed a very pure refractory clay called kaolin in reference to Gaoling shan, the hills from which it was extracted not far from Jingdezhen in the Chinese province of Jiangxi. Through the research it provoked and the resulting industry, porcelain became a major component of world cultural history. As early as the 18th century, kaolin deposits were discovered in every corner of Europe, and porcelain began to be

1. Pierre Staudenmeyer (*La Céramique française des années 50*) [French ceramics in the nineteen-fifties], Paris: Éditions Norma, 2001), quoted by Chloé Braunstein-Kriegel, *Think, but think out of the box, baby: Essai (très personnel) à propos de Pierre*

Staudenmeyer [A (very personal) essay about Pierre Staudenmeyer], in: *Les années Staudenmeyer: 25 ans de design en France* [The Staudenmeyer years: 25 years of design in France], Paris: Editions Norma, 2009, p. 19.

2. This is reminiscent of the same relationship to the sacred that is characteristic of the works by the Belgian ceramist Antoine de Vinck (1924-1992) exhibited at Keramis.

produced. Kaolin is indispensable for making the fine earthenware recipe that was invented in England and produced all over Europe, especially in La Louvière, again by the Boch brothers. The porcelain that leads us to the four corners of the world brings us back to La Louvière and to Bai Ming, whose favourite material it is.

Porcelain may be seen as the salient feature of this exhibition, but Bai Ming gives us a much more important lesson. As Christine Shimizu shows, by his artistic action Bai Ming moves the challenges of a thousand-year-old Chinese form of craftsmanship on to the chessboard of contemporary creation. Yet, as he explains to Mael Bellec, the young artist Bai Ming felt as distant in time from the Chinese traditions of ceramics (two thousand years) as he was in space (several thousand kilometres) from the origins of modern Western painting that attracted him. Bai Ming has artistically constructed himself without neglecting either of these sources, thereby giving his work a universalist dimension.

In Europe, where the shockwave of the avant-gardes of the early twentieth century has left indelible traces, today's contemporary art maintains a relationship that is both opportunistic and conflictual with its history. The fact that ceramics is again popular with the world of Western contemporary art betrays, in my opinion, a quest for identity peculiar to the artistic world and to all of our societies in a context of globalisation. Although it is sometimes necessary to turn one's back on traditions that are extinguished like battles that cease for lack of combatants, we must not neglect the ebb and flow of cultural phenomena anchored deep within us. It is precisely on this point that lies the teaching of Bai Ming as much for Chinese artists as for ourselves in the West.

With the art of Bai Ming, a Chinese artist at the height of his powers, we are confronted with our own roots, both millennial and universal, at once venerable and young.

One could be content with interpreting Bai Ming's work, his sculptural porcelains and his motifs whence blows a powerful ideal of nature, solely from the viewpoint of virtuosity. However, the scope of his work is much greater, it touches the values that bring us together. It produces not only works of art, but also the bases of a transcendence and a certain relationship to the sacred². This transcendence,

underpinned by Taoism, is also evident in a particular relation to time, tradition, and otherness. By studying in depth the traditional techniques, Bai Ming was able not only to understand the value and the nature of the work of contemporary artists, but also to discern the inner necessity to identify the true poles between which to evolve: the idea and the technique, the West and the East, the contemporary and the old (interview of Bai Ming by Mael Bellec). At a time when environmental concerns are so pressing and the world of art is so noisy and confusing, Bai Ming's approach seems like a quest for oxygenating truth. This is fundamental for present-day Western ceramic creation if it wants to free itself from the shackles or dead weight of the past such as the classical dichotomies between major and minor arts, contemporary art and decorative arts.

Through an accessible art, Bai Ming shows us what contemporary ceramic creation can be when it is freed from the alienation of market dictates and prejudices related to its origins.





Bai Ming, d'une tradition réinterprétée à une modernité inventée from reinvented tradition to invented modernity

Christine Shimizu,
Conservateur général honoraire du Patrimoine
Directeur honoraire du Musée Cernuschi
Honorary General Heritage Curator
Honorary Director of Musée Cernuschi

En recherche constante de nouveaux modes d'expression, Bai Ming explore divers matériaux et met au point des techniques originales : son travail inclut l'huile, les *mixed media*, l'encre combinée au thé, la porcelaine, et tout récemment la laque.

L'artiste a initié en Chine un langage esthétique inédit et, dans le domaine de la céramique, il est devenu le fer de lance d'un mouvement qui inscrit incontestablement la porcelaine de son pays dans un courant artistique contemporain. En libérant d'un carcan désuet la porcelaine, les émaux et le pinceau encore largement confinés à la répétition de formes et de décors anciens, il joue un rôle majeur dans leur évolution. Formant une nouvelle génération d'étudiants à l'université Qinghua de Beijing et dans des workshops, il ouvre de nouvelles perspectives à une matière qui demeure d'une qualité toujours remarquable.

UNE NOUVELLE VISION DE LA CÉRAMIQUE

Chez Bai Ming, cette transformation de la porcelaine s'appuie toutefois sur une conscience profonde des enseignements fondamentaux de la culture chinoise. Selon l'artiste, « aucun art ne bouleverse la tradition. Toute innovation naît dans un contexte de tradition, car nous sommes tous issus de celle-ci¹ ».

Imprégné de principes philosophiques et artistiques millénaires, Bai Ming est loin de rompre totalement avec les arts majeurs traditionnels chinois : peinture et calligraphie, toutes deux exécutées au pinceau. Héritier de la longue tradition porcelainière de Jingdezhen, il bénéficie de sa parfaite connaissance des ateliers de cette ville, réputée pour avoir mis au point au début du XIV^e siècle, sous la dynastie des Yuan (1279-1368), deux techniques décoratives révolutionnaires : le bleu de cobalt et le rouge de cuivre sous couverte sur porcelaine. Mais il en bouscule les motifs et en renouvelle les formes.

Lors de la préparation de son livre sur les pratiques porcelainières de Jingdezhen², Bai Ming a eu la possibilité de suivre et d'étudier au plus près les nombreux processus de fabrication des manufactures de cette ville. Comme dans les temps anciens, les artisans continuent à avoir un travail et un savoir-faire très spécialisés : Bai Ming a dénombré pas moins de soixante-douze étapes pour réaliser une pièce traditionnelle, partant du malaxage de la pâte jusqu'à la dernière cuisson. Du fait de ce grand nombre d'intervenants, peu de gens arrivent à maîtriser l'ensemble de la chaîne de production.

En décidant de sortir la porcelaine chinoise de ces manufactures traditionnelles, il conçoit l'œuvre en artiste polyvalent et la fait entrer dans un cadre international. Le potier devient maître de toutes les phases de production et réalise des pièces uniques, s'écartant définitivement de la conception ancienne.

Par ailleurs, la production de Jingdezhen est encore majoritairement une production utilitaire et un artisanat de la reproduction. Bai Ming, délaissant l'objet utilitaire, a donc engagé la porcelaine sur la voie de l'abstraction et affirme que « la matière est l'interprète de [ses] émotions³ ». Maître du savoir-faire technique, il modernise non seulement l'apparence extérieure de la céramique, mais aussi

1. « No art upends tradition. All innovation comes within the context of tradition, as we all came from tradition »,

Bai Ming, in *Bai, the New Language of Porcelain in China*, 2018.

2. Voir bibliographie en fin d'ouvrage.

3. Conférence donnée le 4 novembre 2018 à la Galerie Livinec, Paris.

4. Catalogue, p. 88.

son essence. Il rompt ainsi avec des coutumes établies depuis des centaines d'années et représente les transformations radicales qui bouleversent les codes de la céramique chinoise : le passage d'une tradition de l'objet-contenant à la contemporanéité de l'objet-sculptural.

Dépassant le seul savoir technique et la maîtrise de la matière, il s'interroge sur l'essence de celle-ci et avoue la laisser de plus en plus souvent « s'exprimer par elle-même », comme l'attestent ses récentes réalisations.

DES ŒUVRES MONUMENTALES

Les œuvres fréquemment surdimensionnées – il n'est pas rare de trouver des exemplaires dépassant un mètre de hauteur – témoignent du rapport de l'artiste à l'espace. Ce faisant, elles imposent des contraintes techniques particulières. Leur tournage nécessite une grande force physique, obligeant parfois Bai Ming à être aidé d'un assistant pour le portage. Toutes les conditions de séchage, d'émaillage et de cuisson doivent être impérativement uniformes. Le taux de rétraction de la pâte atteignant 18%, une bonne connaissance des réactions au feu est indispensable. La plupart des pièces sont cuites à 1328°C dans un four à gaz, mais pour certaines, Bai Ming n'hésite pas à se tourner vers le four à bois traditionnel.

Si les formes des récipients sont de lointaines évocations de modèles utilitaires anciens, leur taille monumentale les convertit en sculptures. Ainsi, Bai Ming invente-t-il un nouveau *meiping* (« récipient pour fleur de prunus »). Cette bouteille, en réalité utilisée à l'origine pour contenir des alcools, mesure habituellement une trentaine de centimètres de hauteur : le col et la lèvre autrefois distincts disparaissent maintenant pour se fondre dans le corps, ce qui permet à l'artiste de prolonger le motif pictural sans discontinuité.

Le *bitong*, là encore originellement un pot à pinceaux cylindrique posé sur le bureau du lettré chinois, dépasse désormais les quatre-vingts centimètres de hauteur. C'est aussi le cas du *wenjun ping*, bouteille à liqueur, qui se dresse fièrement du haut de ses quatre-vingts centimètres, couverte de motifs nerveux et paysagers.

Bien que l'artiste utilise les matériaux traditionnels de Jingdezhen, comme les décors au pinceau posés sous couverte, en oxydes de fer (brun ou vert céladon),

de cobalt (bleu) et de cuivre (rouge ou vert), les compositions se déroulent librement sur l'intégralité des récipients, sans compartimentage : ceci implique une parfaite dextérité et maîtrise du pinceau qu'il appose d'un seul mouvement tout en faisant tourner simultanément le récipient sur une tournette.

Les peintures sur porcelaine sont exécutées avec le poignet levé, la force venant de l'épaule. Le geste est calligraphique et implique un effort physique, musculaire, de l'intégralité du bras et non seulement des doigts. Il nécessite une grande concentration mentale afin de traduire les pensées les plus intimes.

La surface ainsi décorée devient une mélodie au rythme subtil : feuilages, pampres, herbes, vagues, enveloppent de leurs sinuosités et de leur turbulence la forme tournée, stable, régulière de l'objet. Les fonds blancs mettent en valeur le motif, et rappellent les procédés picturaux de la peinture chinoise : ils sont un espace de projection de l'esprit.

Ils sont traversés par la circulation du vent qui s'infiltre entre les plantes et ploie les herbes, ou suggèrent un ciel parfois voilé de nuages et recouvrant la mer. Ou bien servent à figurer en réserve la neige, comme dans *Winter*⁴. Cette juxtaposition d'espace blanc et d'espace animé crée un équilibre identique à celui né de la complémentarité du *yin* et du *yang*. Ce dualisme primordial – calme versus action, ici forme régulière versus décor mouvementé – renvoie indubitablement aux fondements du taoïsme. Il se matérialise dans la succession des saisons, des jours et des nuits : au *yin*, froid, passif, reposant de l'hiver succède le *yang* chaud, actif, stimulant de l'été ce que nous donnent à voir les diverses représentations picturales des vases de Bai Ming.

UNE ŒUVRE MARQUÉE PAR LE TAOÏSME

Le travail du poète et philosophe qu'est Bai Ming révèle un profond attachement à la Nature. Il la magnifie en sélectionnant quelques éléments simples (herbes, nuages, vagues) qu'il fait vivre avec élégance sous son pinceau. La stylisation des formes naturelles, les harmonies délicates de couleurs leur confèrent calme et distinction.

Ces figurations réalistes ou symboliques sont parties intégrantes du vocabulaire esthétique qu'il a mis en place. Elles témoignent de l'importance qu'il donne à la relation entre l'Homme et son environnement. Ce sont des notions essentielles

de la philosophie chinoise, qu'elle soit liée au taoïsme ou au bouddhisme Chan (connu sous le nom japonais de Zen). En effet, le taoïsme (« l'Enseignement de la Voie ») définit la place de l'Homme dans l'univers, la compréhension de ses manifestations et établit la symbiose avec la Nature et le cosmos. Pour le taoïste, la beauté est présente dans toutes les formes de la Nature.

Mais la représentation de la Nature est aussi, en Asie, le reflet de l'esprit de l'artiste : elle est l'expression de sa spiritualité. Bai Ming nous donne à contempler un moment de la vie. Cette contemplation qui nous procure tant de plaisir est aussi un instant d'expérience. Les éléments naturels figurés par Bai Ming sont le microcosme d'une Nature enchanteresse, mais imprévisible et indomptable. Tout comme l'arbre nain ou la branche fleurie qui s'échappe du vase dans un arrangement floral, les quelques feuilles ou nuages de Bai Ming sont ici pour nous inviter à une promenade spirituelle dans l'univers.

Le taoïsme est encore de nos jours profondément ancré dans l'esprit et la vie quotidienne des Chinois. Bai Ming tisse habilement des liens entre cette philosophie et ses peintures et sculptures-céramiques. Nombre de titres de ses œuvres renvoient régulièrement à ces notions.

Par exemple, le titre d'une série (*Great Achievements like Incomplete Series*) est une citation du *Livre de la Voie et de la Vertu*, le texte taoïste de référence attribué au philosophe Laozi⁵ et son illustration. Celle-ci (*Dacheng Ruoque*) est ainsi traduite : « Le (Saint) est grandement parfait et il paraît plein d'imperfections⁶ ». Le commentaire de S. Julien en apporte une interprétation : « La perfection se détruit promptement, la plénitude s'épuise rapidement parce que l'homme se glorifie de sa perfection et de sa plénitude et ne sait pas les maintenir par le Tao⁷ ».

CAPTURER L'ESSENCE DE LA VIE

« Capturer l'essence de la vie » est aussi une expression empruntée au taoïsme. Elle implique de savoir atteindre l'âme des éléments visibles, non pas en les recopiant de manière réaliste, mais à l'aide de suggestions et de reconstructions de l'esprit. C'est ce que fait Bai Ming, maniant son pinceau sans hésitation. Il capte le *qi*, souffle vital de chaque chose, dépassant les simples apparences, comme y fait allusion l'œuvre *Wenjun liquor bottle, Yunqi qingshan*⁸ (« Comme le Qi des montagnes bleues »). Ce souffle traverse aussi les modestes herbes, les gouttes de pluie, les entrelacs de lotus peints sur les porcelaines et nous transporte dans une atmosphère, une saison ou un moment particuliers : printemps, été, chaleur, vent, neige. *A Leaf Opens in the Warm Sun*⁹, *Autumn Lotus-Warm Wind Series*¹⁰ ou *Welcome the Snow and Explore the Garden*¹¹ en sont des exemples.

Outre les mouvements qui animent la Nature, sa musicalité et la poésie qu'elle éveille sont des sources infinies d'inspiration pour Bai Ming. Elles génèrent une émotion et une vision intérieure qui se traduisent au travers de tracés rythmés et qu'évoquent des titres qui résonnent comme des poèmes : *Red Reed Song*¹², *Song of Reeds and Wind*¹³, *An Ode to Soft Lines*.

Certains titres (*Poetic Lines*¹⁴, *An old Dream of Song Poetry*) semblent de lointaines réminiscences de la littérature chinoise dont Bai Ming possède une grande connaissance. Parfois ses compositions nous remémorent quelques vers, comme ceux du peintre et poète Wang Wei (701-761) :

*Du vallon broussailleux, des rochers blancs émergent;
Épars dans le ciel froid, quelques feuillages rouges...
Sur le sentier de la montagne, il n'a pas plu;
Mais l'azur de l'espace inonde mes habits*¹⁵.

5. Laozi (570-490 av. notre ère).
6. *Tao-te-king*, *Le Livre de la Voie et de la Vertu* (*Daodejing*), traduit par Stanislas Julien, Imprimerie nationale, Paris, 1842, chapitre XLV.
7. cf. op. cit.
8. Catalogue p. 114.
9. Catalogue p. 95.
10. Catalogue p. 97.
11. Catalogue p. 109.
12. Catalogue p. 84.
13. Catalogue p. 91.
14. Catalogue p. 110.
15. « En Montagne », traduit par Tch'eng Ki-hien, in P. Demiéville, *Anthologie de la poésie chinoise*, Gallimard, 1962.
16. Catalogue pp. 118-119.
17. Catalogue p. 115.
18. Catalogue p. 48.
19. L'idéogramme *qi* – souffle – dans le titre (*Yunqi qingshan*) doit être compris dans une acceptation taoïste, l'âme des montagnes. Catalogue p. 114.
20. « En passant le lac de l'ouest à l'aube » par Fanki (Fan-k'i) (époque Ming), traduit par Guillermaz, in Demiéville, op. cit.
21. Catalogue pp. 62-63.
22. Catalogue pp. 54-55.
23. Catalogue p. 51.
24. Catalogue pp. 56-57.
25. Conférence donnée le 4 novembre 2018 à la galerie Livinec, Paris.
26. *Le Livre de la Voie et de la Vertu* (*Tao-te-king*) op. cit., chapitre VIII.
27. Porcelaine à décor bleu et brun, 2011, H. 85 cm, non exposée.
28. Catalogue p. 93.
29. Catalogue p. 112.
30. Titre original chinois *Shengsheng puyi* (« Toujours produire sans repos »), catalogue p. 89.

DES LIEUX SACRÉS ET DES PAYSAGES DE MÉMOIRE

NOMBREUSES SONT LES ŒUVRES DE BAI MING QUI METTENT EN SCÈNE DES MONTAGNES, QU'ELLES SOIENT INDIVIDUALISÉES ET SPÉCIFIQUEMENT NOMMÉES COMME LES *Tian shan*¹⁶ D'ASIE CENTRALE OU FIGURÉES SOUS UNE FORME GÉNÉRIQUE (*Vibrant and Compassionate Mountains*¹⁷, *Memories of the Mountains*¹⁸).

Leurs tracés curvilignes instables, dégradés de bleu sur porcelaine, transposent les soubresauts de l'écorce terrestre. Nés de l'imagination de l'artiste, ils ont été créés par un subconscient riche de connaissances accumulées. Ainsi, *Wenjun Liquor Bottle, Yunqi qingshan*¹⁹ semble-t-il être une visualisation d'un poème chinois :

*L'image des montagnes bleues se renverse dans l'eau qui baigne la ville
Les lotus blancs en fleur embaument le lac tout entier*²⁰

La Nature que figure Bai Ming est dénuée de toute présence animale et humaine. Elle est celle des peintures de paysage des lettrés chinois des temps anciens. Le terme *shanshui* (mot à mot « montagne et eau ») désigne en Extrême-Orient une peinture de paysage.

Comme sa dénomination le souligne, il doit impérativement figurer de l'eau, des montagnes, mais aussi de la végétation. L'homme en est absent ou n'y occupe guère qu'une place secondaire et une taille réduite. Ces pics et monts jouent, dans l'histoire de la peinture chinoise, un rôle central dominant toute une composition, en particulier au cours de l'époque des Song (960-1279). Bai Ming se réfère souvent dans ses propos et dans ses œuvres (*Water Reflection in Tang and Song Dynasties*²¹) à cet âge d'or de l'esthétique chinoise : une époque charnière au cours de laquelle les montagnes sont au centre des compositions et où la peinture devient monochromatique.

Mais la montagne est aussi une aire sacrée dans le taoïsme. Selon ces croyances, les Immortels résident au sommet de trois îles. C'est notamment pour se rappeler cette situation que les monastères sont construits dans des sites élevés, des lieux reculés où règne le calme propice à la méditation et à la contemplation. Il en est de même pour les grottes auxquelles Bai Ming consacre une importante série (*Ancient City Grottoes*²²).

Également associées au lieu de séjour des Immortels, elles sont des lieux magiques où l'adepte est initié aux pratiques et aux mystères de la doctrine. Comme les montagnes, elles sont un lieu de retraite tant pour les taoïstes que pour les bouddhistes : ces derniers sont évoqués dans les peintures intitulées *Annals of Mogao*²³, allégorie des célèbres grottes peintes de Mogao à Dunhuang, sur la Route de la Soie. Mais ces lieux de mémoire ont souvent subi les aléas du temps et les bouleversements de l'Histoire que nous conte la série *Landscape and Time*²⁴.

Selon les principes de la peinture chinoise, la montagne ne peut être évoquée sans la présence de l'eau. « Pour les Chinois l'eau est symbole de sagesse » nous dit Bai Ming²⁵. En effet, le *Livre de la Voie et de la Vertu* rapporte que « l'homme d'une vertu supérieure est comme l'eau. L'eau excelle à faire du bien aux êtres et ne lutte point. Elle habite les lieux que déteste la foule. C'est pourquoi le Sage approche du Tao²⁶ ». Cette eau prend vie sur les porcelaines de Bai Ming, dans des transpositions réalistes (*Wenjun Liquor bottle-Thousand Island Lake*²⁷/Qiandao hu, province du Zhejiang), symboliques (*Lines of Water*²⁸), ou dans des recompositions imaginaires (*The Red Sea*²⁹). À la différence des peintures anciennes qui suggèrent l'eau en laissant à la surface des porcelaines des espaces en réserve blanche ou quelques rares lignes tourbillonnant autour d'un rocher, Bai Ming en fait un thème central, s'attachant à sa mobilité et à sa vastitude : une ligne sinuuse ininterrompue, réalisée à main levée sans reprise, vibre du mouvement perpétuel des vagues. Plus qu'une figuration, c'est l'esprit même de l'eau qu'il saisit.

Il reprend ce tracé continu pour aborder d'autres thématiques : les porcelaines sont alors parcourues d'un fin réseau ininterrompu de lignes feuillues (*Endlessness II*³⁰).

DU CIEL À LA TERRE

Bai Ming déclare être inspiré tout autant par le Ciel que par la Terre. Ses peintures nous restituent une vision intérieure qui superpose ses propres hallucinations à sa perception du cosmos. Il nous offre alors une vision panoramique des galaxies et des explosions cosmiques. Dans la Chine antique, la Terre et la voûte céleste étaient considérées comme complémentaires et indissociables. Les cultes qui

leur étaient rendus y jouaient un rôle central.

Aux déflagrations cosmiques répondent dans l'imaginaire de Bai Ming les déflagrations terrestres. Les forces de la Nature ont, durant des millions d'années, malmené notre planète et ont généré de nouveaux volumes (*Energy Coalescing to Form Mountain*³¹). Elles ont encore créé des formes étranges, rochers érodés aux formes contournées et à l'exubérance baroque.

Ce sont ces dernières que Bai Ming, animé de la passion toute chinoise pour ces matières, transposent en peinture sur porcelaine ou en trois dimensions, les revêtant de couvertures translucides ou céladon. Il les appelle *Pierres de fengshui*. Dans la tradition, ces pierres sont destinées à générer la sérénité et la bonté. Le *fengshui* (mot à mot « le vent et l'eau³² »), est une notion taoïque qui vise à l'adéquation de l'Homme avec son environnement afin de lui apporter le bien-être. Il jouait, par exemple, un rôle considérable dans l'orientation optimale lors de la construction d'une maison ou la fondation d'une ville. Il reste encore de nos jours un élément central de la vie quotidienne chinoise.

Bai Ming choisit dans ces séries de représenter des pierres immédiatement identifiables comme les rochers provenant du lac Tai (province du Jiangsu), dans la ville de Suzhou. Archives formelles de la Terre, ils sont chargés d'énergie et représentent un microcosme du monde. Les Chinois accordent aux pierres, comme à d'autres productions naturelles, des propriétés médicinales³³. Elles étaient considérées comme porteuses d'un pouvoir magique. Collectionnées avec amour par les lettrés, elles étaient placées au centre de leur jardin. Il n'est pas de jardin digne de ce nom qui n'en dispose.

Ces pierres fantastiques étaient répertoriées, cataloguées, classées selon leurs formes insolites. Acquises pour des sommes exorbitantes, elles évoquaient des montagnes célèbres ou des lieux magiques, comme bien sûr les montagnes des Immortels taoïstes. Leurs reliefs, leurs aspérités offraient pour l'esprit un parcours mystique dans un paysage en réduction, car une petite pierre peut à elle seule transmettre la puissance de la Nature. C'est ce que rappelle le sinologue Rolf Stein³⁴:

« Plus la reproduction de l'objet naturel s'éloigne par ses dimensions de la réalité et plus il revêt un caractère magique ou mythique³⁵ ». Les céramiques sculpturales de Bai Ming ne sont-elles pas aussi une invitation à explorer des mondes féériques ?

Tout comme le vent ou le gel modifient la roche, le feu façonne la structure de l'argile et peut provoquer fentes, fissures, déformations. Ce sont ces réactions que Bai Ming explore, étudiant comment l'argile se comporte à différentes températures et à des taux d'humidité variés. L'argile a été prélevée sous nos pieds, puis elle a été malaxée, purifiée : aux yeux de Bai Ming, toutes ces préparations l'ont fragilisée et l'ont rendue vulnérable. Elle est devenue alors moins résistante aux dangers du feu. Sa structure éclate, se casse, témoignant de la lutte acharnée qu'elle mène. La beauté de ces imperfections naturelles fait écho à la beauté des roches transformées par les déflagrations de millions d'années. Tout comme les roches du lac Tai résultant des tourments aléatoires de la Nature, ces accidents sont imprévisibles. En voulant laisser à l'argile une chance de pouvoir s'exprimer librement, Bai Ming ne cherche-t-il pas à créer des parallèles avec les aspirations de tout homme ?

Ce travail non planifié de Bai Ming s'inscrit dans une démarche totalement originale dans la production de céramique chinoise. Tout en lui ouvrant de nouvelles perspectives, il sait trouver un juste équilibre entre la tradition et la modernité, intégrant le riche patrimoine philosophique de son pays à ces nouvelles formes d'expressions artistiques.

31. Catalogue p. 141.

32. Improprement traduit en français par « géomancie ».

33. Le traité de botanique et de pharmacopée *Bencaogangmu*, de Li Shizhen (1518-1593) donne les origines, les qualités

gustatives et les diverses propriétés médicinales des plantes et des roches.

34. Rolf Stein, *Les Jardins en miniature d'Extrême-Orient*, Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient (BEFEO), Hanoi, 1943, XLII, réédition

Flammarion, 2001.

35. Kaopen Yushi 考槃餘事, ouvrage d'esthétique écrit par le lettré Tu Long 屠隆 (1542-1605), à l'époque Ming.

Constantly searching for new ways of expression, Bai Ming explores various materials and develops original techniques: his work includes oil, mixed media, ink combined with tea, porcelain and, most recently, lacquer.

In China, the artist initiated a new aesthetic language and, in the field of ceramics, he became the spearhead of a movement that unquestionably places the porcelain of his country within a contemporary artistic trend. By freeing porcelain, enamels and paintbrush from the outdated constraints still largely confining them to the repetition of ancient forms and decorations, he is playing a major role in their evolution. Training a new generation of students at Qinghua University in Beijing and in workshops, he is opening up new perspectives to an artistic dimension that remains of consistently outstanding quality.

A NEW VISION OF CERAMICS

For Bai Ming, however, this transformation of porcelain is based on a deep awareness of the fundamental teachings of Chinese culture. According to the artist, "No art upends tradition. All innovation comes within the context of tradition, as we all came from tradition".

Steeped in centuries-old philosophical and artistic principles, Bai Ming is far from breaking completely with the traditional major Chinese arts: painting and calligraphy, both executed with a brush. Heir to the long-standing porcelain tradition of Jingdezhen, he enjoys a thorough knowledge of the workshops of this city, known for having developed two revolutionary decorative techniques in the early fourteenth century under the Yuan Dynasty (1279-1368): underglazed cobalt blue and copper red on porcelain. However, he shakes up the motifs and renews the forms.

During the preparation of his book on porcelain practices in Jingdezhen², Bai Ming had the opportunity to follow and study as closely as possible the many manufacturing processes at the workshops in this city. As in ancient times, craftsmen continue to have very specialised work and know-how: Bai Ming has counted no less than seventy-two steps to producing a traditional piece, from the mixing of the paste until the final firing. Because of this large number of craftsmen involved in the process, few people manage to master the entire production chain.

By deciding to take Chinese porcelain out of these traditional manufactures, he conceived his work as a versatile artist and brought it into an international context. The potter becomes master of all phases of production and produces unique pieces, deviating definitively from the ancient method.

In addition, production at Jingdezhen is still mainly a utilitarian production and craftsmanship in reproduction. By abandoning the utilitarian purpose, Bai Ming thus set porcelain on the path of abstraction, affirming that "matter is the interpreter of [his] emotions³". A master of technical know-how, he modernises not only the exterior appearance of ceramics, but also its essence. In this way, he is breaking with customs established over hundreds of years and represents the radical transformations that are overturning the codes of Chinese ceramics: the passage from a tradition of the object-container to the contemporaneity of the sculptural object.

Going beyond mere technical knowledge and mastery of the matter, he questions the essence of it and admits that more and more often he lets it "express itself", as can be seen from his recent work.

MONUMENTAL WORKS

His frequently outsize works – it is not uncommon to find ones that are over a metre high – bear witness to the artist's relationship to space. In doing so, they impose particular technical constraints. Throwing them requires great physical strength, sometimes forcing Bai Ming to be helped by an assistant to carry them. All drying, enamelling and firing conditions must be uniform. The shrinkage rate of the paste can reach 18%, so good knowledge of reactions to fire is essential. Most of the pieces are fired at 1,328°C in a gas fire kiln but, for some, Bai Ming does not hesitate to turn to the traditional wood fire kiln.

Whereas the shapes of the containers are distant evocations of old utilitarian models, their monumental size converts them into sculptures. Thus, Bai Ming has invented a new *meiping* ("container for prunus flower"). This bottle, actually originally used to contain alcohol, is usually about 30 cm high: the once-distinct neck and lip now disappear to blend into the body, allowing the artist to extend the pictorial motif without discontinuity.

The *bitong*, again originally a cylindrical brush-pot on the desk of a Chinese scholar, is now over eighty

centimetres tall. This is also the case of the *wenjun ping*, a liqueur bottle, proudly standing at its height of eighty centimetres, covered with decisive lines and landscape motifs.

Although the artist uses the traditional materials of Jingdezhen, such as underglaze decoration, with iron oxides (brown or celadon green), cobalt (blue) and copper (red or green), the compositions flow freely across the containers without subdivision: this involves perfect dexterity and mastery of the brush that is applied in a single movement while simultaneously rotating the container on a turntable.

The paintings are executed on the porcelain with the wrist raised, whereby the force comes from the shoulder. The gesture is calligraphic and involves a physical, muscular effort from the entire arm and not just the fingers. It requires great mental concentration in order to translate the most intimate thoughts.

The surface decorated in this way becomes a melody with a subtle rhythm: foliage, vines, grass and waves envelop with their sinuous movements and their turbulence the turned, stable, regular form of the object. The white backgrounds highlight the motif, and recall the pictorial processes of Chinese painting: they are a space in which the mind is projected. They are crossed by the circulating wind which filters in between the plants and bends the grass, or suggests a sky sometimes veiled by clouds, covering the sea. Or else, they serve to represent the snow in reserve, as in *Winter*⁴. This juxtaposition of white space and animated space creates a balance identical to that born of the complementarity of *yin* and *yang*. This primordial dualism – calm versus action, here a regular form versus an agitated decoration – undoubtedly refers to the foundations of Taoism. It is materialised in the succession of seasons, days and nights: the cold, passive, relaxing *yin*

of winter is followed by the hot, active, stimulating *yang* of the summer, as shown to us by the various pictorial representations of Bai Ming's vases.

WORKS STRONGLY INFLUENCED BY TAOISM

The work of the poet and philosopher Bai Ming reveals a deep attachment to Nature. He magnifies it by selecting a few simple elements (grass, clouds, waves) and bringing them alive with his elegant brush. The stylisation of natural forms and the delicate harmonies of colours give them calm and distinction.

These realistic or symbolic figurations are an integral part of the aesthetic vocabulary he has established. They testify to the importance he gives to the relationship between Man and his environment. These are essential notions of Chinese philosophy, whether related to Taoism or Chan Buddhism (known by its Japanese name, Zen). Indeed, Taoism ("Teaching the Way") defines the place of man in the universe and the understanding of its manifestations, establishing symbiosis with Nature and the cosmos. For Taoists, beauty is present in all forms of Nature.

In Asia, however, the representation of Nature is also the reflection of the artist's spirit: it is the expression of his spirituality. Bai Ming offers us a moment of life for our contemplation. This contemplation that gives us so much pleasure is also a moment of experience. The natural elements represented by Bai Ming are the microcosm of a Nature that is enchanted, but unpredictable and indomitable. Just like the dwarf tree or flowering branch that escapes from the vase in a floral arrangement, Bai Ming's few leaves or clouds are here to invite us to take a spiritual stroll through the universe.

1. Bai Ming, in *Bai, the New Language of Porcelain in China*, 2018.
2. See the bibliography at the end of the book.
3. Speech given on 4 November 2018 at the Galerie Livinec, Paris.
4. Cat. p. 88.
5. Laozi (570-490 B.C.).
6. Tao-te-king, *Le Livre de la Voie et de la Vertu* (Daodejing), French translation by Stanislas Julien, Imprimerie nationale, Paris, 1842, chapter XLV.
7. Cf. op. cit.
8. Cat. p. 114.
9. Cat. p. 95.
10. Cat. p. 97.
11. Cat. p. 109.
12. Cat. p. 84.
13. Cat. p. 91.
14. Cat. p. 110.
15. "On the Mountain", translated into French by Tch'eng Ki-hien, in P. Demiéville, *Anthologie de la poésie chinoise* (Anthology of Chinese Poetry), Gallimard, 1962.
16. Cat. pp. 118-119.
17. Cat. p. 115.
18. Cat. p. 48.
19. The ideogram *qi* – breath – in the title (*Yunqi qingshan*) must be understood in the Taoist sense, the soul of the mountains. Cat. p. 114.
20. "Passing the lake from the west at dawn" by Fanki (Fan-k'i) (Ming period), French translation by Guillermaz, in Demiéville, op. cit.
21. Cat. pp. 62-63.

Taoism is still deeply rooted in the minds and daily life of the Chinese. Bai Ming skilfully weaves links between this philosophy and his paintings and sculpture-ceramics. Many titles of his works regularly refer to these ideas.

For example, a series (*Great Achievements like Incomplete Series*) reflects and illustrates a quote from the *Book of the Way and of Virtue*, the Taoist reference text attributed to the philosopher Laozi⁵. This (*Dacheng Ruoque*) has been translated thus: "The (Saint) is greatly perfect and he appears full of imperfections⁶". S. Julien's commentary gives an interpretation: "Perfection is quickly destroyed; plenitude is quickly exhausted because man prides himself on his perfection and plenitude and does not know how to maintain them by the Tao⁷".

CAPTURING THE ESSENCE OF LIFE

"Capturing the essence of life" is also an expression taken from Taoism. It implies knowing how to reach the soul of visible elements, not by copying them in a realistic way, but by means of suggestions and reconstructions of the mind. Bai Ming does this, wielding his brush without hesitation. He captures the *qi*, the life breath of each thing, going beyond mere appearances, as alluded to by the work *Wenjun liquor bottle, Yunqi qingshan*⁸. This breath also crosses the modest grasses, the drops of rain and the interlaced lotus blooms painted on porcelain, and it transports us into a particular atmosphere, season or moment: spring, summer, heat, wind or snow. *A Leaf Opens in the Warm Sun*⁹, *Autumn Lotus-Warm Wind Series*¹⁰, or *Welcome the Snow and Explore the Garden*¹¹ are some examples of this.

In addition to the movements that animate Nature, her musicality and the poetry she awakens are endless sources of inspiration for Bai Ming. They generate an emotion and an inner vision that are translated through rhythmic tracings and evoked by titles that resonate like poems: *Red Reed Song*¹², *Song of Reeds and Wind*¹³, *An Ode to Soft Lines*.

Certain titles (*Poetic Lines*¹⁴, *An old Dream of Song Poetry*) seem distant reminiscences of Chinese literature of which Bai Ming has a great knowledge. Sometimes his compositions remind us of some verses, like those of the painter and poet Wang Wei (701-761):

*From the undergrowth of the valley, white rocks emerge;
Scattered in the cold sky, some red leaves...
On the path of the mountain, it did not rain;
But the azure of space floods my clothes.*¹⁵

SACRED SITES AND LANDSCAPES OF MEMORY

Many of Bai Ming's works depict mountains, whether individualised and specifically named such as the Central Asian *Celestial Mountain* (*Tian shan*¹⁶), or represented in a generic form (*Vibrant and Compassionate Mountains*¹⁷, *Memories of the Mountains*¹⁸).

Their unstable curved lines, in shades of blue on porcelain, transpose the jolts of the earth's crust. Born from the imagination of the artist, they were created by a subconscious rich in accumulated knowledge. Thus, *Wenjun Liquor Bottle, Like the Qi of the Blue Mountains*¹⁹ seems to be a visualisation of a Chinese poem:

*The image of the blue mountains is reversed
in the water that bathes the city
White lotus blooms embalm the entire lake*²⁰.

Nature as represented by Bai Ming is devoid of any animal and human presence. It is that of the landscape paintings of Chinese scholars of ancient times. In the Far East, the term *shanshui* (literally "mountain and water") means a landscape painting.

As its name emphasises, it must imperatively include water and mountains, but also vegetation. Man is absent or occupies only a secondary place and a small size. In the history of Chinese painting, these peaks and mountains play a central role, dominating a whole composition, especially during the Song period (960-1279). Bai Ming often refers in his words and his works (*Water Reflection in Tang and Song Dynasties*²¹) to this golden age of Chinese aesthetics: a pivotal period during which mountains are at the centre of the compositions and where painting becomes monochromatic.

However, mountains are also sacred areas in Taoism. According to these beliefs, the Immortals reside on the summit of three islands. It is primarily to recall this situation that monasteries were built in high sites, remote places where there is calm conducive to meditation and contemplation.

The same is true of the caves to which Bai Ming devotes the important series (*Ancient City Grottoes*²²).

Also associated with the Immortals' sojourn, they are magical places where adepts are initiated in the practices and mysteries of the teachings. Like the mountains, they are a place of retreat for both Taoists and Buddhists: the latter are evoked in the paintings entitled *Annals of Mogao*²³, an allegory of the famous painted caves of Mogao at Dunhuang, on the Silk Road. However, these places of memory have often suffered the vagaries of time and the upheavals of History, as recounted to us in the series *Landscape and Time*²⁴.

According to the principles of Chinese painting, mountains cannot be evoked without the presence of water. "For the Chinese, water is a symbol of wisdom", Bai Ming tells us²⁵. Indeed, the *Book of the Way and of Virtue* states that "a man of superior virtue is like water. Water excels in doing good to beings and does not struggle. It lives in places that the crowd hates. This is why the Sage approaches the Tao"²⁶. This water comes to life on Bai Ming's porcelains, in realistic transpositions (*Wenjun Liquor bottle – Thousand Island Lake*²⁷/Qiandao hu, in Zhejiang Province), symbolic transpositions (*Lines of Water*²⁸), or in imaginary reinterpretations (*The Red Sea*²⁹). Unlike ancient paintings that suggest water by leaving space in white reserve on the surface of the porcelain or just a few lines swirling around a rock, Bai Ming makes it a central theme, focussing on its mobility and its vastness: a sinuous, uninterrupted line, executed freehand without retouching, vibrates with the perpetual motion of the waves. More than a figuration, it is the very spirit of the water that he grasps.

He takes up this continuous line again to address other themes: here, his porcelains are traversed by a fine network of uninterrupted leafy lines (*Endlessness II*³⁰).

FROM HEAVEN TO EARTH

Bai Ming claims to be inspired as much by Heaven as by Earth. His paintings give us an inner vision that superimposes his own hallucinations on his perception of the cosmos. He then offers us a panoramic vision of galaxies and cosmic explosions. In ancient China, the Earth and the heavenly dome were considered complementary and inseparable. The cults that were rendered to them played a central role.

In Bai Ming's imagination, cosmic deflagrations respond to earthly explosions. For millions of years, the forces of Nature have battered our planet and generated new volumes (*Energy Coalescing to Form Mountain*³¹). They also created strange shapes, eroding rocks with contorted shapes and baroque exuberance.

These are what Bai Ming, animated by the truly Chinese passion for these materials, transposes into painting on porcelain or in three-dimensions, clothing them with translucent or celadon glazes. He calls them *Fengshui Stones*. In the tradition, these stones are intended to generate serenity and bliss. *Fengshui* (literally, "wind and water"³²), is a Taoist notion that aims to adapt Man to his environment and bring him well-being. It plays, for example, an important role in determining optimal orientation during the construction of a house or the foundation of a city. It remains today a central element of everyday Chinese life.

In these series, Bai Ming chooses to represent immediately identifiable stones such as rocks from Tai Lake (Jiangsu Province), in Suzhou city. Formal archives of the Earth, they are charged with energy and represent a microcosm of the world. The Chinese attribute medicinal properties to stones, as to other natural products³³. They were considered to carry magical power, and were collected lovingly by scholars, who placed them in the centre of their gardens. There is no garden worthy of the name that does not have them.

22. Cat. pp. 54–55.

23. Cat. p. 51.

24. Cat. pp. 56–57.

25. Speech given on 4 November 2018 at the Galerie Livinec, Paris.

26. *The Book of the Way and of Virtue (Tao-te-king)*, op. cit., chapter VIII.

27. Porcelain with blue and brown decoration, 2011, H 85 cm, not exhibited.

28. Cat. p. 93.

29. Cat. p. 112.

30. Original Chinese title *Shengsheng puyi* ("Always produce without rest") cat. p. 89.

31. Cat. p. 141.

32. Sometimes wrongly rendered in English as "geomancy".

33. *Bencao Gangmu (Compendium of Materia Medica)* by Li Shizhen (1518–1593) lists the origins, tastes and various medicinal properties of plants and rocks.

34. Rolf Stein, *Les Jardins en miniature d'Extrême-Orient* (The miniature gardens of the Far East), Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient (BEFEO), Hanoi, 1943, XLII, republished Flammarion, 2001.

35. Kaopan Yushi 考槃餘事, work on aesthetics by the scholar Tu Long 傅隆 (1542–1605), during the Ming period.

These fantastic stones were listed, catalogued and classified according to their unusual forms. Acquired for exorbitant sums, they evoked famous mountains or magical places like, of course, the Taoist Mountains of the Immortals. Their reliefs and asperities offered for the mind a mystical course in a reduced landscape, because a small stone can on its own transmit the power of Nature. This is what the sinologist Rolf Stein recalls³⁴: "The more the reproduction of the natural object moves away from reality by its dimensions, the more it takes on a magical or mythical character³⁵". Indeed, it is as if Bai Ming's sculptural ceramics invite us to explore fantastical landscapes.

Just as wind or frost modify rock, fire shapes the structure of clay and can cause cracks, fissures and deformations. These are the reactions that Bai Ming explores, studying how clay behaves at different temperatures and levels of humidity. The clay was taken from under our feet, then it was kneaded and purified: in the eyes of Bai Ming, all these preparations made it fragile and vulnerable. It became less resistant to the dangers of fire. Its structure bursts and breaks, testifying to its fierce struggle. The beauty of these natural imperfections echoes the beauty of the rocks transformed by explosions over millions of years. Just like the Tai Lake rocks resulting from the random torments of nature, these accidents are unpredictable. By wanting to give clay a chance to express itself freely, does not Bai Ming seek to create parallels with the aspirations of every human being?

This unplanned work of Bai Ming is part of a totally original approach in the production of Chinese ceramics. While opening up new perspectives, he knows how to find the right balance between tradition and modernity, integrating his country's rich philosophical heritage with these new forms of artistic expression.

Vers une pratique unifiée ? Interview de l'artiste Bai Ming

Towards a unified practice? Interview with artist Bai Ming

Mael Bellec

Conservateur en chef au musée Cernuschi-Musée des arts de l'Asie de la Ville de Paris

Chief curator at the Musée Cernuschi-Musée des arts de l'Asie de Paris [Museum of the Asian arts of Paris]

Mael Bellec: Qu'est-ce qui vous a poussé à devenir artiste ?

Bai Ming: Pendant mon enfance, ma famille habitait dans un village qui s'appelle Yugan, dans le Jiangxi. Mon père travaillait dans le service culturel de la municipalité comme rédacteur et chargé de communication, ce qui m'a naturellement influencé. De plus, mon frère aîné et moi étudions alors le dessin de style soviétique. Toutefois, lorsqu'il a fallu envisager mon avenir, mes parents ont souhaité que je m'oriente vers des études littéraires, pour lesquelles je semblais doué, ou vers une discipline autre que l'art. Il faut dire que mon frère aîné, plus vieux que moi d'un an, étudiait déjà sérieusement la peinture et son destin d'artiste apparaissait suffisamment évident pour qu'il fût préférable de me faire suivre une autre voie. Mais ce que contient le cœur d'un homme ou d'une femme ne peut être décidé par une autre personne.

C'est pendant mon service militaire, entre 16 et 18 ans, que j'ai consciencieusement commencé à étudier la peinture en autodidacte. Même si c'était un apprentissage en réalité assez tardif dans un pays tel que la Chine, l'éducation familiale reçue dès ma plus tendre jeunesse a sans doute joué un grand rôle dans cet attrait pour l'art. Peut-être aussi que le

souhait de mes parents de me voir faire autre chose a constitué une incitation supplémentaire à m'engager dans cette voie.

MB: Vous vouliez donc devenir artiste et avez commencé à étudier la peinture à cette fin. Pourtant, c'est dans le département de céramique de l'université de Qinghua à Beijing que vous avez décidé de mener vos études à partir de 1990.

BM: À Beijing, il y avait alors deux institutions très importantes dans le domaine de l'enseignement des arts : l'Académie centrale des beaux-arts [中央美术学院] et l'Académie centrale des beaux-arts et de l'artisanat [中央工艺美术学院], intégrée aujourd'hui au sein de l'université Qinghua [清华大学]. Ces institutions ont joué un rôle essentiel dans les années 1980 et beaucoup de professeurs qui y exerçaient ont eu une influence majeure sur l'art chinois contemporain, notamment grâce à la réalisation des fresques de l'aéroport de la capitale¹.

Je me suis inscrit aux examens d'entrée de ces deux institutions. J'ai réussi celui de l'Académie centrale des beaux-arts et de l'artisanat, mais pas celui de l'Académie centrale des arts. Au moment de choisir le département pour lequel je concourrais, j'ai opté dans la première université pour la peinture à l'huile et dans l'autre pour la céramique. Si tu sélectionnais la peinture à l'huile, tu devais produire une peinture à l'huile. Si tu choisissais la peinture à l'encre, tu devais créer une peinture à l'encre. Mais, si tu prenais la céramique, il n'était pas nécessaire de réaliser une céramique. Un dessin préparatoire suffisait.

Au moment où j'ai passé cet examen, j'ai également passé l'examen de l'Institut de céramique de Jingdezhen [景德镇陶瓷学院] et celui de l'Académie de cinéma de Beijing [北京电影学院]. Ces trois universités avaient en commun un intérêt pour le design et pour les bases techniques de l'art. Postuler dans ces trois institutions, dont les examens étaient similaires, était une manière d'augmenter mes chances d'être recruté.

De plus, Yugan est proche de Jingdezhen². Mes oncles et mes tantes paternels vivaient dans cette ville et j'ai donc acquis, dès mon enfance, des

1 NDLR: En 1979 sont inaugurés dans l'aéroport international de Pékin près de cinq cents mètres carrés de peintures murales peintes par

plusieurs professeurs de ces deux établissements.

2 NDLR: lieu d'installation des fours impériaux de porcelaine depuis les

Yuan (1279-1368). Le site est resté un important centre de production jusqu'à aujourd'hui.

connaissances sur la céramique qui y était produite. Cet environnement extérieur a aussi contribué à mon choix d'orientation.

MB: Malgré le choix d'une spécialisation en céramique, avez-vous reçu un enseignement pictural à l'université?

BM: Il y avait un cours de peinture, oui. Les artistes nés dans les années 1960, quelle que soit leur spécialité, ont tous dû faire face pendant leur formation académique à un niveau d'exigence très élevé dans le domaine pictural, d'autant plus élevé qu'il y avait beaucoup de gens qui étudiaient l'art, mais que les admissions à l'université étaient alors rares.

MB: En quoi consistait l'enseignement délivré par vos professeurs?

BM: Nos professeurs étaient tous très expérimentés, consciencieux, cultivés et exigeants. Ils se tenaient informés des productions, ainsi que des enseignements occidentaux et nous ont délivré une excellente formation.

Ils nous enseignaient les bases techniques, nous apprenaient la peinture à l'huile, la pratique de l'encre, la réalisation de céramiques. Une telle éducation stricte et concentrée sur les fondamentaux était alors habituelle. Il y avait aussi de très bons cours relatifs à l'imagination et à la composition.

L'imagination fournit un thème. Il faut ensuite employer des matériaux très divers pour parvenir à l'exprimer au mieux. Ce travail ne relève pas de la simple description du sujet. Par exemple, comment exprimer la souffrance? Beaucoup de gens pourraient y parvenir d'une manière ou d'une autre, mais, par leur formation, les artistes doivent utiliser des couleurs et des matières pour générer un ressenti qui évoque la souffrance. Ces cours étaient d'un haut niveau. Grâce à eux, nous avons pu éprouver que ni ce monde, ni l'art n'étaient arrivés à leur terme, que nous pouvions encore les enrichir par notre travail, que nous devions comprendre les spécificités de chaque matériau pour parvenir à exprimer des choses diverses.

Toutefois, cet enseignement n'était pas très concret et je ne pourrais pas dire quels sont les cours qui ont eu un effet sur moi. C'étaient les liens avec les élèves et les professeurs, c'était l'atmosphère qui comptait. Quand je suis entré à l'université, j'étais déjà âgé car j'ai travaillé après l'armée. J'avais donc déjà beaucoup lu et longuement réfléchi. Je

me connaissais déjà bien. Cet enseignement pouvait m'enrichir, mais pas totalement me changer.

MB: Pendant vos études, aviez-vous une bonne connaissance de l'art européen et américain?

BM: À partir des années 1980, de nouvelles informations sur l'art occidental ont commencé à pénétrer en Chine, si bien que je connaissais déjà un peu l'impressionnisme et les mouvements artistiques ultérieurs avant d'entrer à l'université.

Pendant mon cursus, j'ai étudié en autodidacte, m'intéressant à tel ou tel artiste selon des critères subjectifs et lisant avec avidité des magazines d'art du monde entier. Nous avions aussi à disposition de nombreux livres, mais ceux-ci étaient grossiers, ressemblaient à nos journaux d'aujourd'hui. Ils ne pouvaient pas reproduire correctement les œuvres. En 2001, j'ai passé un semestre aux Etats-Unis. J'ai alors vu des œuvres originales de nombreux artistes réputés. Ce voyage a ainsi été l'occasion d'une révision importante de mes connaissances. Notre première éducation a été effectuée sur la base d'images. Ce n'est qu'après l'ouverture de la Chine que nous avons pu voir des originaux et nous apercevoir de leur différence avec les images que nous connaissions.

Toujours est-il que nous commençons à négliger l'art chinois. Nous pensions alors que la Chine avait besoin de l'art occidental. Nous apprécions ce dernier et il nous semblait pouvoir susciter un véritable enthousiasme. En comparaison, l'art chinois, malgré son histoire brillante et la qualité de ses réalisations, nous apparaissait ancien et obsolète. Pendant nos études, nos recherches consistaient essentiellement à nous tourner vers l'Occident. Cela se voit d'ailleurs dans ma propre production.

Il y a quelques artistes occidentaux qui m'ont beaucoup influencé, au premier chef les représentants des avant-gardes depuis l'impressionnisme. J'étais par exemple intéressé par Vincent Van Gogh et Paul Cézanne, par leur manière de modeler les objets ou d'exprimer chaleureusement l'espace. J'étais surtout très influencé par des artistes comme Lucio Fontana, Marcel Duchamp et Pablo Picasso. Après mon diplôme en 1994, nous avons commencé à mieux connaître d'autres artistes plus importants encore: d'abord Joseph Beuys, Anselm Kiefer et Gerhard Richter, puis des artistes américains comme

Robert Rauschenberg. C'étaient des modèles dont nous essayions de nous rapprocher.

MB: Pourquoi étiez-vous particulièrement intéressé par ces artistes ?

BM: Leur style était proche de ce que je voulais exprimer. En ce qui concerne Fontana, ce qui m'intéressait était sa conception de l'espace, pas ses formes ou l'aspect de ses trous. Quand on reproduit sur une toile une image ou une forme, la peinture constitue un espace à part, autonome, n'est qu'une simple surface. Je crois que Fontana a un jour saisi une œuvre déjà achevée et l'a percée de part en part, permettant au public de ressentir que, derrière la couche de tissu, il y avait encore un espace. C'est ce ressenti qui a commencé à changer mon monde pictural.

Duchamp était quant à lui capable de prendre un objet et de le transformer en œuvre d'art en modifiant son environnement. C'est ce qui m'a permis de réaliser que ce dernier conditionne le point de vue des gens et de m'interroger sur la manière dont nous percevons les objets à nos côtés. C'est similaire à la manière dont on traite un parent. On peut souvent négliger les sentiments d'un parent parce qu'il est avec vous au quotidien, comme on néglige des objets et des matières usuelles. Cela m'a beaucoup ému.

Il est inutile de parler de Picasso. Il n'a cessé de se trahir formellement. Dès que son style atteignait une forme de maturité, il commençait à peindre autre chose. Je pense que c'est le devoir d'un artiste et la conséquence d'un type de caractère similaire au mien. Dès que je pense avoir réussi à faire quelque chose d'abouti esthétiquement, je ne peux plus le refaire. Je m'en lasse et veux employer une autre méthode.

L'artiste que j'appréciais le plus était toutefois Antoni Tàpies. Si son influence sur mon travail s'est affaiblie aujourd'hui, elle était alors très forte. Je crois que c'est lié à ma pratique de la céramique. La création de reliefs sur toile, l'emploi de matière me touchent. C'est un type de style qui permet de jeter un pont entre le travail de la terre et la surface de la toile, entre la céramique et la peinture. Je peignais donc beaucoup d'œuvres matériales, en introduisant dans la peinture des vêtements, des pions de jeu de go, des baguettes, du fil, ou en y mêlant du kaolin ou du sable. Tàpies et Fontana sont deux artistes qui m'ont permis de comprendre que beaucoup de matériaux quotidiens, habituellement négligés, peuvent avoir une forme

d'expressivité, peuvent constituer un langage. Il suffit de les placer dans un endroit approprié pour qu'ils génèrent une grande force.

On découvrait les caractéristiques de chacun de ces artistes petit à petit. Toutefois, un artiste qui copie un style n'a rien, perd tout. Son rôle est de faire attention à la nature, puis de l'exprimer, ce qui donne naissance à un style propre. Je cheminais déjà à cette époque vers une expression personnelle.

MB: Au-delà du goût pour les matières développé par votre activité de céramiste, comment articulez-vous votre production de céramiques et de peintures ?

BM: Je n'ai jamais considéré qu'il fallait consacrer toute sa vie à un seul domaine et que la céramique était mon unique spécialité. Toutes les spécialités requièrent un grande expérience construite sur des compétences esthétiques et picturales. Tu dois non seulement pouvoir peindre, mais tu dois en plus apprendre à t'exprimer. Dans notre monde contemporain, je crois qu'il est difficile pour un artiste d'atteindre un haut niveau s'il évolue au sein d'une seule spécialité. En réalité, les artistes ont tous une pratique unitaire. Ils peignent de l'huile, des encres, réalisent des céramiques, mais procèdent ensuite à une synthèse. Cette manière complète de concevoir l'art aide à le pratiquer, élargit la pensée, voire amène à fusionner plusieurs manières de penser. De plus, la céramique nécessite des bases complètes. Il faut savoir peindre et créer une forme en trois dimensions. En ce qui concerne le modelage, seuls les techniques de mise en forme, le rapport au vide et la philosophie diffèrent entre sculpture et céramique.

Par ailleurs, si je réalisais des céramiques à l'université, cela restait une pratique très difficile, soumise à de nombreuses contraintes. Il faut modeler la forme, attendre qu'elle sèche, puis la cuire. Quand j'achève une céramique, je ne peux pas savoir si elle est réussie car la cuisson peut générer de très nombreuses modifications. Pour un artiste, c'est un grand défi. Cela peut engendrer un sentiment de défaite, de la dépression, de la souffrance et de la déception, mais aussi de nombreuses bonnes surprises. C'est la raison pour laquelle j'adore la céramique. Toutefois, je n'ai pas la satisfaction de pouvoir regarder immédiatement mon œuvre achevée. Je ne peux obtenir ce sentiment qu'avec la peinture. J'utilise la peinture pour m'exprimer de manière directe. Quand j'ai fini de travailler sur

une huile ou une encre, c'est une œuvre achevée. Ce n'est pas le cas de la céramique.

Ainsi, ces deux types d'art, d'une part l'expression de ma vision sur une surface plane, d'autre part l'expression dans l'espace de mes sensations, sont vraiment différents et m'apportent tous deux des satisfactions. Quand on cuisine, les ingrédients ne se remplacent pas les uns les autres. La céramique est ainsi un ingrédient parmi d'autres.

MB: En un certain sens, la peinture sur toile est aussi en chine plus explicitement contemporaine, tandis que la céramique reste, elle, plus ancrée dans l'histoire de l'art locale.

BM: C'est une question importante. Comprendre l'art de la céramique par une exploration technique incessante procure des sensations esthétiques infinies. En Chine, l'histoire de la céramique est très ancienne. De plus, chaque four a ses spécificités et a apporté sa contribution au monde par ses créations et ses inventions. Les céramiques sont de beaux objets, mais je crois que cette beauté et ce haut niveau esthétique déjà atteints dans le passé sont des obstacles à surmonter.

Quand nous étudions les réalisations de la Chine traditionnelle, nous en étions séparés par un ou deux millénaires. Nous étions à distance de cette histoire, comme nous étions à distance des artistes occidentaux. Dans cette situation, l'influence des artistes occidentaux dont nous parlions plus tôt a produit une collision très favorable, a enrichi mes recherches. J'ai étudié les techniques artisanales de Jingdezhen pendant sept ans et ai réuni plus de deux mille photographies. Or, c'est précisément parce que j'ai étudié les techniques traditionnelles que j'ai pu comprendre la valeur et la nature du travail des artistes contemporains et que j'ai découvert que j'avais besoin en fait de ces deux pôles : l'idée et la technique, l'Occident et l'Extrême-Orient, le contemporain et l'ancien. Ces deux pôles sont comme une balance. Ils se succèdent souvent dans mon esprit. Ils alternent, me maintiennent dans un entre-deux.

La convergence de ces deux pôles, la rencontre entre l'influence de ces artistes et notre propre culture, a provoqué un changement fondamental dans ma pratique artistique. Au cours de mon travail, mes œuvres, qui regardaient au début vers l'Ouest, se sont tournées vers mon intérriorité. Je crois que

ce processus est le résultat inévitable de l'arrivée à la maturité. Je suis donc très heureux de vivre pendant cette période qui offre à mes regards un monde richement coloré et extrêmement complexe. Cette complexité permet de trouver chaque jour miraculeux.

MB: En 2003, vous ajoutez à cette complexité, visible dans votre travail, en commençant à réaliser des peintures à l'encre. Pourquoi, près de dix ans après votre diplôme, vouloir explorer une nouvelle technique ?

BM: En fait, en Chine, tout le monde a pratiqué à un moment ou un autre la peinture à l'encre. J'en ai fait à l'université car il y avait un cours dédié à cette technique. J'avais par ailleurs dans l'idée que je devrais un jour peindre des encres, quand j'aurais passé soixante ans, car c'est une technique qui demande moins d'efforts physiques.

En 2003, j'ai participé à une exposition collective à Fukuoka. Je disposais d'une cimaise entière pour exposer mes peintures à l'huile. Mais je ne pouvais pas emporter ces dernières au Japon. Les matériaux employés ne permettaient pas de les rouler sans les détériorer et je n'avais ni le temps de préparer un container, ni l'envie de faire les formalités douanières, car il était en fait assez difficile à cette époque de sortir des œuvres de Chine. Dans un premier temps, j'ai voulu renoncer à cette exposition. Ma famille m'a convaincu du contraire, mais je ne savais pas comment résoudre ce problème. L'artiste qui organisait l'exposition pratiquait la peinture à l'encre. Il m'a dit : « J'ai du papier et des pinceaux. Peins des encres et vas-y ». C'était mieux que de ne pas participer.

MB: Avez-vous donc improvisé la réalisation de vos premières encres sans avoir réellement préparé ou réfléchi auparavant à ce que vous pouviez faire en ce domaine ?

BM: J'ai réalisé ces encres avec mon expérience de créateur de peintures à l'huile et de bleus-et-blancs. Peindre des porcelaines et peindre des encres sont deux activités entretenant un rapport extrêmement profond. Le contraste entre le bleu de cobalt et le corps de la céramique est étonnamment similaire à celui entre l'encre et le papier. De plus, dans les deux cas, l'esthétique passe par un contrôle poussé de la technique. Même si tu es capable de peindre

correctement, tu as besoin d'une compétence approfondie pour parvenir à réaliser de bons bleus-et-blancs. Les encres réalisées en 2003 semblent ainsi avoir coulé naturellement sous ma main. À l'exposition de Fukuoka, elles ont reçu beaucoup de bonnes critiques. Elles ont aussi été collectionnées par des amis. J'ai donc eu le sentiment d'avoir peut-être trouvé une nouvelle méthode, entre la peinture à l'huile et la peinture sur porcelaine, pour interroger le passé.

MB: Et depuis, vous n'avez cessé de pratiquer cette technique.

BM: La peinture à l'encre est une tradition ancienne en Chine. Il est naturel que je puisse y trouver le moyen de stimuler un désir peut-être caché en mon for intérieur. Depuis 2003, mes peintures à l'encre sont devenues un aspect important de mon cheminement artistique et ont acquis progressivement des caractéristiques spécifiques. Quand je peins des encres, mon esprit est très relaxé et je ne ressens pas la pression qui s'exerce quand je fais de la porcelaine. La céramique est ma spécialité. Si je produis de mauvaises pièces, je pourrais être critiqué durement. Si je rate une encre, on ne peut pas vraiment se moquer de moi car je n'ai pas étudié ce domaine. Je suis donc très détendu. Cela me permet de me laisser aller, de produire des effets picturaux de manière inconsciente. Je ne fais probablement pas très attention à la tradition et peux donc utiliser très directement le style que je crois bon pour m'exprimer.

MB: Considérez-vous que vos pratiques artistiques variées sont aujourd'hui unifiées, que vous en avez fait la synthèse ?

BM: Pratiquer l'art avec des matériaux divers a amélioré mes connaissances sur la matière-même de la céramique. Je respecte dans chaque matériau des qualités expressives et des modes de mise en œuvre différents. Je crois que je mets fondamentalement en œuvre dans chacune des disciplines que je pratique la même esthétique. Ce qui m'intéresse à chaque fois, c'est le sens du temps et les relations spatiales, ce qui conditionne ma perception de ma propre existence.

Ces propos ont été recueillis lors d'un entretien effectué en chinois en 2015. Traduits et remis en forme, ils ont été complétés lors d'échanges écrits en 2019, puis validés par l'artiste.

Mael Bellec: What prompted you to become an artist?

Bai Ming: During my childhood, my family lived in a place called Yugan in the Jiangxi region. My father worked in the cultural department of the municipality as editor and communication officer, which naturally influenced me. In addition, my older brother and I were studying Soviet-style drawing. However, when it came to considering my future, my parents wanted me to follow literary studies, for which I seemed talented, or a discipline other than art. It must be said that my brother, who is one year older than me, was already seriously studying painting and his artistic destiny seemed obvious enough, so that it seemed better for me to follow another path. But what the heart of a man or woman contains cannot be decided by anyone else...

It was during my military service, between the ages of 16 and 18, that I started to study painting conscientiously on my own. Even though it was a relatively late apprenticeship in a country like China, the family education that I received from my earliest youth probably played a big role in this attraction to art. Perhaps also my parents' wish to see me do something else gave me an additional incentive to go down this road.

MB: So you wanted to become an artist and started to study painting for this purpose. However, it was in the ceramics department of Qinghua University in Beijing that you decided to study from 1990 onwards.

BM: In Peking, there were two very important institutions in the field of arts education: the Central Academy of Fine Arts [中央美术学院] and the Central Academy of Fine Arts and Crafts [中央工艺美术学院], now part of Qinghua University [清华大学]. These institutions played a vital role in the 1980s, and many of the teachers there exerted a major influence on contemporary Chinese art, notably thanks to the frescoes that were painted at the airport of the capital¹.

1. Editor's note: In 1979, five hundred square metres of mural paintings by several professors of these two institutions were inaugurated in Beijing International Airport.
2. Editor's note: location of imperial porcelain kilns since the Yuan period (1279-1368). The site has remained an important production centre until the present day.

I enrolled for the entrance examinations of these two institutions. I passed that of the Central Academy of Fine Arts and Crafts, but not that of the Central Academy of Fine Arts. When choosing the department for which I was competing, I chose oil painting in the latter university and ceramics in the former. If you selected oil painting, you had to produce an oil painting. If you chose ink painting, you had to create an ink painting. But, if you took ceramics, it was not necessary to make a ceramic. A preparatory drawing was enough.

When taking this examination, I also took that of the Jingdezhen Ceramic Institute [景德镇陶瓷学院] and of the Beijing Film Academy [北京电影学院]. These three universities shared an interest in design and the technical foundations of art. Applying to these three institutions, which had similar entrance examinations, was a way to increase my chances of being accepted.

On top of that, Yugan is close to Jingdezhen². My paternal uncles and aunts lived there, so during my childhood I learned about the ceramics that were produced there. This external environment also contributed to my choice.

MB: Despite the choice of a specialisation in ceramics, did you receive any teaching in painting at the university?

BM: Yes, there was a painting class. Artists born in the 1960s, whatever their speciality, all had to face a very high level of standards in the field of painting during their academic training, all the more so since there were many people who studied art, but admissions to university were rare.

MB: What did your professors teach you?

BM: Our teachers were all very experienced, conscientious, cultured and demanding. They kept themselves informed about Western art and theories, and gave us excellent training.

They taught us the basics of technique, oil painting, the use of ink and creation of ceramics. A strict and fundamentally focussed education of this kind was then customary. There were also some very good classes on imagination and composition. The imagination provides a theme. Then you have to use a wide variety of materials in order to express it in the best possible way. This work is not a mere description of the subject.

For example, how can the artist express suffering? Many people could do it one way or another but, through their training, artists must use colours and materials to create a feeling of suffering. These courses were of a high standard. Thanks to them, we were able to feel that neither this world or art had come to an end, that we could still enrich them with our work, and that we had to understand the specific properties of each material to express various things.

However, this teaching was not very concrete and I could not say which courses had an effect on me. It was my relationship with the students and the teachers, and the atmosphere that counted. When I entered university, I was already comparatively old because I had worked after the army, so I had already read a lot and thought for a long time. I already knew myself well. This teaching could enrich me, but not totally change me.

MB: During your studies, were you well acquainted with European and American art?

BM: In the 1980s, new information on Western art began to filter through to China, so I already knew a bit about Impressionism and later artistic movements before entering university.

During my studies, I studied on my own. I was interested in this or that artist according to subjective criteria and eagerly read art magazines from around the world. There were also many books available, but they were of poor quality, like our newspapers today. They could not reproduce the works correctly. In 2001, I spent a semester in the United States. I then saw original works by many famous artists. This trip gave me the opportunity to revise my knowledge thoroughly. Our first education was done on the basis of reproductions. It was only after China opened up that we could see originals and realise their difference with the reproductions with which we were familiar.

Anyway, we began to neglect Chinese art. We thought then that China needed Western art. We appreciated Western art and it seemed to us that it could generate real enthusiasm. In comparison, despite its brilliant history and the quality of its achievements, Chinese art appeared old and obsolete to us. During our studies, our research consisted essentially of turning to the West. Indeed, this can be seen in my own production.

There are some Western artists who influenced me a lot, first and foremost the representatives of the avant-garde movements after Impressionism. For example, I was interested in Vincent Van Gogh and Paul Cézanne, in their way of modelling objects or expressing space warmly. I was especially influenced by artists like Lucio Fontana, Marcel Duchamp and Pablo Picasso. After graduating in 1994, we started to get to know other, even more important artists: Joseph Beuys, Anselm Kiefer and Gerhard Richter, and American artists like Robert Rauschenberg. They were models we were trying to get closer to.

MB: Why were you particularly interested in these artists?

BM: Their style was close to what I wanted to express. As far as Fontana is concerned, what interested me was his conception of space, not its forms or the appearance of its holes. When one reproduces an image or a form on a canvas, the painting constitutes an autonomous space apart. It is just a simple surface. I believe that Fontana once seized an already completed work and pierced it from side to side, allowing the public to feel that behind the layer of fabric there was still a space. It is this feeling that began to change my pictorial world.

As for Duchamp, he was able to take an object and transform it into a work of art by modifying its environment. This allowed me to realise that the environment of a work of art conditions people's point of view and to ask myself questions about how we perceive the objects around us. This is similar to the way we treat a relative. We can often neglect the feelings of a close relative because they are with you every day, just as we neglect objects and common materials. That moved me a lot.

It is pointless to speak of Picasso. He never stopped betraying himself formally. As soon as his style reached a form of maturity, he began to paint something else. I think it is the duty of an artist and the consequence of a type of character similar to mine. As soon as I think I have managed to do something aesthetically successful, I cannot do it again. I get tired of it and want to use another method.

The artist I liked the most, however, was Antoni Tàpies. If his influence on my work has weakened now, it was very strong. I think it is related to my practice of ceramics. I feel affected by the creation of reliefs on canvas and his use of material. It is a type of style that makes it possible to bridge the gap

between work with earth and the surface of the canvas, between ceramics and painting. So I painted a lot of materialist works, introducing clothes, stones for the game of go, chopsticks or wire, or mixing kaolin or sand into the paint. Tàpies and Fontana are two artists who allowed me to understand that many everyday materials that are usually neglected can have a form of expressiveness, and can represent a language. It is enough to situate them in a suitable place for them to generate great strength.

The characteristics of each of these artists were discovered little by little. However, an artist who copies a style has nothing and loses everything. His role is to pay attention to nature and then to express it, and this gives birth to a style of his own. At this time, I was already advancing towards a personal expression.

MB: Beyond the taste for materials developed by your work as a ceramist, how did you articulate your production of ceramics and paintings?

BM: I never considered that it was necessary to devote all one's life to a single field and that ceramics was my only speciality. All specialities require a great deal of experience built on aesthetic and pictorial skills. You must not only be able to paint, but you must also learn to express yourself. In our contemporary world, I believe it is difficult for an artist to reach a high level if he evolves only within a single speciality. In reality, artists all have a unitary practice. They paint oil and inks, they create ceramics, but then they proceed to a synthesis. This complete way of conceiving art helps you to practice it, expands your thought, and even leads to the fusion of several ways of thinking. In addition, ceramics require complete bases. You have to know how to paint and create a shape in three dimensions. With regard to modelling, only the techniques of actually creating the shape, the relation to emptiness and philosophy differ between sculpture and ceramics.

Moreover, although I created ceramics when I was at university, it remained a very difficult practice, subject to many constraints. You have to model the shape, wait for it to dry and then fire it. When I finish a ceramic piece, I cannot know if it is going to be successful because firing can generate very many changes. For an artist, it is a big challenge. It can lead to feelings of defeat, depression, suffering and disappointment, but also many good surprises. That is why I love ceramics. However, I do not have the

30-31

satisfaction of being able to look at my finished work immediately. I can get that feeling only with painting. I use painting to express myself directly. When I finish working on an oil or ink, it is a finished work. This is not the case for ceramics.

Thus these two types of art, on the one hand the expression of my vision on a flat surface, on the other hand the expression of my feelings in space, are really different and both give me satisfaction. During the firing process, ingredients do not replace each other. Ceramics is thus one ingredient among others.

MB: In a sense, painting on canvas is also more explicitly contemporary in China, whereas ceramics remains more anchored in local art history.

BM: This is an important question. Understanding the art of ceramics through ceaseless technical exploration provides endless aesthetic feelings.

In China, the history of ceramics reaches far back in time. In addition, each kiln has its own specific features and has made its contribution to the world through its creations and inventions. Ceramics are beautiful objects, but I believe that the beauty and high aesthetic level already achieved in the past are obstacles that have to be overcome.

When we studied the achievements of traditional China, we were separated from them by one or two millennia. We were at a distance from this history, just as we were at a distance from Western artists. In this situation, the influence of the Western artists we discussed earlier produced a very favourable collision, enriching my research. I studied the techniques of Jingdezhen craftsmen for seven years and collected more than two thousand photographs. It is precisely because I have studied traditional techniques that I have been able to understand the value and the nature of the work of contemporary artists and that I have discovered that I actually need these two poles: idea and technique, the West and the Far East, the contemporary and the old. These two poles are like a balance. They often follow each other in my mind. They alternate, keeping me in an in-between situation.

The convergence of these two poles, the encounter between the influence of these artists and our own culture, has brought about a fundamental change in my artistic practice. In the course of my career, my works, which at the beginning looked towards the West, turned inward. I believe this process

is the inevitable result of reaching maturity. I am therefore very happy to live during this period which offers to my eyes a richly coloured and extremely complex world. This complexity makes it possible to find each day miraculous.

MB: In 2003, you add to this complexity, which is visible in your work, by starting to create ink paintings. Why, almost ten years after graduation, did you want to explore a new technique?

BM: Actually, everyone in China has practiced ink painting at one time or another. I did it at university because there was a course dedicated to this technique. I also had the idea that one day I would have to paint inks, when I was over sixty years old, because it is a technique that requires less physical effort.

In 2003, I participated in a collective exhibition in Fukuoka. I had an entire wall to exhibit my oil paintings. But I could not take them to Japan. Because of the materials used I could not roll them without damaging them and I had neither the time to prepare a container nor the desire to go through the customs formalities, because it was actually quite difficult at that time to take works out of China. At first, I wanted to pull out of this exhibition. My family convinced me otherwise, but I did not know how to solve this problem. The artist who organised the exhibition practiced ink painting. He said to me, "I have paper and brushes. Paint inks and go for it." It was better than not participating.

MB: Do you mean to say that you improvised the creation of your first inks without having really prepared or thought beforehand what you could do in this area?

BM: I created these inks with my experience as a creator of oil paintings and blue-and-white works. Painting porcelains and painting inks are two activities that have an extremely deep relationship with one another. The contrast between cobalt blue and the body of the ceramic is strikingly similar to that between ink and paper. Moreover, in both cases, the aesthetic dimension depends on a thorough control of the technique. Even if you are able to paint properly, you need considerable skill to achieve good blue-and-white work. The inks made in 2003 seem to have flowed naturally under

my hand. At the Fukuoka exhibition, they received a lot of good reviews. They were also collected by friends. Consequently, I felt I might have found a new method, between oil painting and porcelain painting, to question the past.

MB: And you have been practising this technique ever since.

BM: Ink painting is an ancient tradition in China. It is natural that I can find in it a way to stimulate a desire that may be hidden in my heart. Since 2003, my ink paintings have become an important part of my artistic journey and have gradually acquired specific characteristics. When I paint inks, my mind is very relaxed and I do not feel the pressure I experience when I make porcelain. Ceramics is my speciality. If I produce bad pieces, I could come in for harsh criticism. If I produce an unsuccessful ink, I cannot really be made fun of, since I have not studied this area, so I am very relaxed. It allows me to let myself go, to produce pictorial effects unconsciously. I probably do not pay much attention to tradition and can therefore use very directly the style that I think is right in order to express myself.

MB: Do you believe your various artistic practices are unified today, that you have worked them into a synthesis?

BM: Practicing art with various materials has improved my knowledge of the very material of ceramics. I respect each material's different expressive qualities and modes of implementation. I believe that I basically implement the same aesthetics in each of the disciplines that I practice. What interests me each time is the sense of time and the spatial relationships, and which has conditioned my perception of my own existence.

These remarks were collected during an interview conducted in Chinese in 2015. Translated and reformatted, they were completed during written exchanges in 2019 and proofread by the artist.



Bai Ming, Artiste peintre Artist painter

Catherine Noppe

Conseillère honoraire des collections
d'Extrême-Orient du Musée royal de Mariemont
**Honorary Curator of the Far East collections
of the Musée royal de Mariemont (Royal Museum
of Mariemont)**

La peinture fut le premier mode d'expression artistique de Bai Ming. Issu d'une famille cultivée, il entreprit ses études universitaires à une époque où la Chine émergeait enfin de la décennie de la Révolution culturelle qui avait posé sur le monde artistique une chape de plomb. Contrairement aux artistes de la génération précédente, il eut ainsi l'occasion de découvrir la peinture occidentale du XX^e siècle, celle des artistes de Taïwan et, comme il s'en explique dans l'interview accordée à Mael Bellec¹, un séjour aux États-Unis acheva de lui ouvrir les yeux sur la peinture contemporaine et l'abstraction dont il suivit la voie, utilisant divers supports, toile ou papier; différentes techniques, huile ou *mixed media*, travaillant la matière au couteau, y insérant divers matériaux, le tout sans renier la tradition picturale chinoise.

En effet, les formats de ses œuvres rappellent ceux utilisés par les peintres chinois d'autrefois : longs rouleaux horizontaux, conçus pour être déroulés sur une table par celui qui s'apprête à

les contempler, hauts rouleaux verticaux, destinés à être suspendus au mur en des occasions festives particulières. Ces formats issus de la tradition sont cependant retravaillés à la manière occidentale, leur montage a perdu sa souplesse première, ils sont conçus pour un accrochage permanent.

Certaines peintures sur porcelaine de l'artiste font aussi clairement référence au format horizontal traditionnel (*Wind and Thunderstorm*, 2001; *Water Reflection in Tang and Song Dynasties*, 2007) tout comme à celui de l'éventail rond ou pliant (*Elegance within the Fan*, 2002; *Vast Snowland*, 2008), l'un des supports favoris des peintres à partir des Song (960-1279).

Dans ses premières peintures (*Mogao Sûtra*, 1996 et *Annals of Mogao*, 1999), Bai Ming revendique un lien avec l'œuvre d'Antoni Tàpies (1923-2012). S'il a pu aisément reconnaître ses propres interrogations dans l'œuvre du grand maître catalan, c'est sans doute que Tàpies lui-même s'était longuement intéressé à la philosophie orientale ainsi qu'à la calligraphie et que sa démarche picturale possédait également une véritable dimension spirituelle.

Au fil des années, le papier et l'encre – moyens d'expression consacrés des lettrés chinois – retiennent davantage l'attention de Bai Ming. L'artiste utilise le papier *xuan*, papier traditionnel fabriqué manuellement depuis plus d'un millénaire dans le district de Jing de la province d'Anhui. Fait à base d'écorce de *qingtan* ou santal bleu (*Pteroceltis tatarinowii*), de paille de riz et d'eau pure des sources de montagne, ce papier blanc et lisse, à la fois souple et extrêmement résistant, est inscrit depuis 2009 sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO. En plus de l'encre de Chine, l'artiste utilise des colorants inhabituels tels que la liqueur de thé ou la poudre d'encens consumé. Ce recours à des matériaux typiquement chinois, sans lien direct avec l'art pictural, mais témoignant d'une quête identitaire, caractérise également certaines installations de l'artiste plasticien Cai Guoqiang (né en 1957) qui, pour la fresque de 32 mètres de long de *Travels in the Mediterranean*², utilisa la poudre à canon noire, invention chinoise également destinée aux feux d'artifice.

1 Voir page 20

2 Exposition au MAMAC de Nice en 2010.

3 Cf. page 96 le texte de Christine Shimizu à propos du paysage.

4 Le terme sanskrit *sûtra* (« fil ») désigne les enseignements du Bouddha Shâkyamuni qui furent tout d'abord transmis oralement avant d'être

consignés par écrit, plusieurs centaines d'années après la disparition du maître.

Dans la série *Cultural Wormholes*, la trace du paysage, semblable à celle que le ver laisse dans le papier qu'il a dévoré, paraît être l'enjeu de la peinture³. Dans *Lines of an Icy River* (2010), les traits courts formant un réseau compact possèdent différentes densités d'encre. En revanche, dans *The Waterfalls* (2013), *Voyage of Line in River and Sea* (2014) ou *New Image of Spring Travels* (2016), les lignes se multiplient et s'étirent, sinueuses, ponctuées de lavis clairs, leur encre noire dévorée de zones blanches nées d'un passage rapide du pinceau sur la surface, selon une technique ancienne nommée « blanc-volant » (*feibai*), affectionnée par les peintres lettrés de la Chine ancienne.

Parmi les thèmes longuement traités par Bai Ming depuis la fin des années 1990, figure une série consacrée à Mogao (*Mogao Sûtra*, 1999 ; *Annals of Mogao*, 2001). Mogao est le nom du site des sanctuaires rupestres bouddhiques de Dunhuang, dans la province de Gansu, sur le tracé des Routes de la Soie. Entre le IV^e et le XIV^e siècle, soit durant près de mille ans, moines, pèlerins et puissants de ce monde firent creuser dans une falaise des grottes artificielles dont les murs s'ornèrent de peintures polychromes que le climat quasi désertique de la région protégea de la dégradation. Leur style puissant et coloré témoigne des contacts permanents de la Chine avec le monde indien, tibétain, ainsi qu'avec les cultures d'Asie centrale. Tombé dans l'oubli, le site de Mogao fut redécouvert au début du XX^e siècle par quelques explorateurs et scientifiques occidentaux, qui acquirent à fort bas prix une quantité considérable de rouleaux de sûtra⁴ et de peintures sacrées découvertes dans une petite chapelle scellée vers la fin du X^e siècle. Plus tard, la Chine regretta vivement le départ de ces trésors vers l'étranger. Les Chinois eux-mêmes ne découvrirent les peintures murales que grâce aux copies qu'en réalisèrent le grand maître Zhang Daqian (1899-1983) et ses assistants dans les années 1940. Leur exposition à Chongqing fit grand bruit dans le monde artistique chinois de cette époque troublée. À plus d'un titre, le destin des grottes de Mogao, aujourd'hui inscrites sur la liste du patrimoine culturel de l'humanité de l'UNESCO, souligne un épisode sensible de l'histoire culturelle chinoise.

Dans le parcours de Bai Ming, le peintre dialogue avec le céramiste : aux peintures consacrées à Mogao répondent plusieurs œuvres en porcelaine

dont la forme est celle des rouleaux de peintures ou de sûtra (*The Secret Language of Spigots*, 2011 ; *Relics: Walls of Scrolls*, 2018-2019).

Livres et littérature ancienne sont également des sujets qui interpellent l'artiste dans son rapport avec la tradition. L'un de ses tableaux réalisés en *mixed media* (*Classic of Tea – Perception of Black*, 1996) est consacré au « Livre du Thé » (*Chajing*) de Lu Yu, ouvrage rédigé au VIII^e siècle et fondement des règles de préparation et de dégustation. Lu Yu instaura une véritable esthétique du thé, aujourd'hui considéré en Chine comme la boisson nationale. Long rouleau horizontal à l'encre sur papier, *The Hues of Heaven and Earth. The Classic of Mountain and Sea* (2018) fait allusion à un ouvrage célèbre de l'antiquité, le *Shanhajing*, compilé sous les Han (206 BC-220 AD), qui contient à la fois des descriptions de géographie physique et des légendes se rapportant à divers lieux choisis. Enfin, *Straw Mat Veins like Book Shadows* (2017) évoque les étagères sur lesquelles sont empilés des ouvrages reliés.

En perpétuelle recherche, tant sur le plan philosophique que sur le plan technique, Bai Ming se confronte dans certaines de ses dernières créations à un autre matériau typiquement chinois : la laque, sève d'un arbre (*Rhus verniciflua*) poussant en Chine méridionale. Les premières traces de son emploi remontent à l'époque néolithique, au IV^e millénaire avant notre ère, au sud de la baie de Hangzhou : de la laque rouge, colorée au cinabre, recouvrant des poteries, leur conférant ainsi un aspect esthétique remarquable tout en les imperméabilisant. Dans sa série *Magnetic Field and Wave Field*, ainsi que dans *Under the Shadow of Metaphysic Light*, datant de 2018, la laque, dont l'emploi exige un long apprentissage et plusieurs étapes séparées par de longs temps de séchage, forçant l'artiste à une forme de méditation devant l'œuvre en devenir, est, de façon inhabituelle et novatrice, travaillée de manière puissante et dynamique, tout en épaisseurs, parcourue de griffures semblables à des signes et ce, dans une palette de couleurs restreinte que l'artiste affectionne. Sans doute ce travail étonnant ne représente-t-il qu'une nouvelle étape dans le parcours de Bai Ming, dans l'attente de nouveaux défis, de nouvelles découvertes entre tradition et modernité, entre Chine et Occident.

Painting was Bai Ming's first form of artistic expression. Coming from a cultured family, he began his university studies at a time when China was finally emerging from the Cultural Revolution which for ten years had put a lid on the artistic world. Thus, unlike the artists of the previous generation, he had the opportunity of discovering Western painting of the twentieth century, that of artists from Taiwan, and, as he explains in the interview with Mael Bellec¹, a stay in the United States finally opened his eyes to contemporary painting and abstraction which he followed, using various media, canvas or paper, and different techniques, oil or mixed media, working the material with a knife, inserting various materials, all without rejecting the Chinese tradition of painting.

Indeed, the formats of his works are reminiscent of those used by Chinese painters of old: long horizontal scrolls, designed to be unfolded on a table by the one who is about to contemplate them, and high vertical scrolls, intended to be hung on the wall on special festive occasions. However, these traditional formats are reworked in the Western way, their mounting has lost its former flexibility: they are designed for permanent hanging. Some of the artist's paintings on porcelain also clearly refer to the traditional horizontal format (*Wind and Thunderstorm*, 2001; *Water Reflection in Tang and Song Dynasty*, 2007) as well as that of the round or folding fan (*Elegance within the Fan*, 2002; *Vast Snowland*, 2008), one of the favourite media for painters beginning during the Song dynasty (960-1279).

In his first paintings (*Mogao Sūtra*, 1996, and *Annals of Mogao*, 1999), Bai Ming claims a link with the work of Antoni Tàpies (1923-2012). No doubt the reason for which he could easily recognise his own questionings in the work of the great Catalan master was that Tàpies himself had long been interested in oriental philosophy as well as in calligraphy, and that his approach in painting also possessed a true spiritual dimension.

Over the years, Bai Ming gradually focussed more on paper and ink – the classical means of expression employed by Chinese scholars. The artist uses *xuan* paper, a traditional paper made by hand for over a thousand years in the Jing District of Anhui

Province. Made from *qingtán* bark or blue sandalwood (*Pteroceltis tatarinowii*), rice straw and pure water from mountain springs, this white, smooth paper, which is both flexible and extremely durable, has been included since 2009 on the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. In addition to Indian ink, the artist uses unusual dyes such as tea liquor or burnt incense powder. This use of typical Chinese materials, without any direct link to pictorial art but testifying to a quest for identity, also characterises certain installations by the visual artist Cai Guoqiang (born in 1957) who, for the 32-metre-long fresco *Travels in the Mediterranean*², used black gunpowder, a Chinese invention also intended for fireworks.

In the series *Cultural Wormholes*, the trace of the landscape, resembling that left by a worm in the paper it has devoured, seems to be what the painting is about³. In *Lines of an Icy River* (2010), the short lines forming a compact network have different densities of ink. By contrast, in *The Waterfalls* (2013), *Voyage of Line in River and Sea* (2014) or *New Image of Spring Travels* (2016), the lines are numerous and extend sinuously, punctuated by clear washes, with their black ink devoured by white areas born of a rapid passage of the brush on the surface, according to an ancient technique called "flying white" (*feibai*), dear to the scholarly painters of ancient China.

Among the themes dealt with extensively by Bai Ming since the late 1990s, there is a series on Mogao (*Mogao Sūtra* 1999, *Annals of Mogao* 2001). Mogao is the name of the site with Buddhist rock sanctuaries in Dunhuang, Gansu Province, along the Silk Roads. Between the fourth and fourteenth centuries, for nearly a thousand years, monks, pilgrims and powerful persons had artificial caves dug into a cliff, the walls of which are adorned with polychrome paintings that the almost desert climate of the region protected from degradation. Their powerful and colourful style testifies to the ongoing contacts that China had with the Indian, Tibetan and Central Asian cultures. The forgotten site of Mogao was rediscovered in the early twentieth century by some Western explorers and scientists, who acquired at a very low price

1. See page 24

2. Exhibition at the MAMAC of Nice in 2010.

3. Cf. page 96 of the text by Christine

Shimizu on landscapes.

4. The Sanscrit term *sūtra* ("thread") indicates the teachings of the Buddha Shākyamuni which were first

transmitted orally and only later written down, several centuries after the death of the master.

a considerable amount of *sūtra* scrolls⁴ and sacred paintings discovered in a small chapel that had been sealed around the end of the tenth century. Later on, China deeply regretted the departure of these treasures abroad. The Chinese themselves discovered the murals only thanks to the copies made by the great master Zhang Daqian (1899-1983) and his assistants in the 1940s. Their exhibition in Chongqing had a major impact on the Chinese art world during those troubled times. In more ways than one, the fate of the Mogao caves, which are now included on the UNESCO World Heritage List, highlights a sensitive episode in Chinese cultural history.

Throughout the production of Bai Ming, the painter dialogues with the ceramist: the paintings dedicated to Mogao respond to several works in porcelain that have the form of scroll paintings or *sūtra* (*The Secret Language of Spigots*, 2011; *Relics: Walls of Scrolls*, 2018-2019).

Books and ancient literature are also subjects that challenge the artist in his relationship with tradition. One of his paintings in mixed media (*Classic of Tea – Perception of Black*, 1996) is devoted to Lu Yu's *Book of Tea* (*Chajing*), a work written in the 8th century and the foundation of the rules of preparation and tasting. Lu Yu introduced a true aesthetic of tea, which today is considered as the national drink in China. A long horizontal scroll with ink on paper, *The Hues of Heaven and Earth*. *The Classic of Mountain and Sea* (2018) refers to a well-known work of antiquity, the *Shanhaijing*, compiled during the Han dynasty (206 BC – 220 AD), which contains descriptions of physical geography as well as legends related to various selected locations. Finally, *Straw Mat Veins like Book Shadows* (2017) evokes the shelves on which bound books are stacked.

As part of his constant research, both philosophically and technically, Bai Ming confronts some of his latest creations with another typically Chinese material: lacquer, the sap of a tree (*Rhus verniciflua*) growing in southern China. The first traces of its use date back to the Neolithic period, in the fourth millennium BC, south of Hangzhou Bay: red lacquer coloured with cinnabar, covering pottery items, giving them a remarkable aesthetic appearance while also waterproofing them. In his series *Magnetic Field and Wave Field*, as well as

in the 2018 work *Under the Shadow of Metaphysic Light*, lacquer, the use of which requires a long apprenticeship and several stages separated by long drying times, forcing the artist to a form of meditation before the work in progress, is, in an unusual and innovative way, worked in a powerful and dynamic manner, in thicknesses, traversed with scratches similar to signs using a limited palette of colours favoured by the artist. No doubt this amazing work is just another step in the journey of Bai Ming, awaiting new challenges, new discoveries between tradition and modernity, between China and the West.

Bai Ming un artiste rare dont le génie relève de l'évidence

A rare artist whose genius is obvious

Antoinette Faÿ-Hallé
Conservateur général du patrimoine
directeur honoraire du Musée National
de Céramique, Sèvres
General Heritage Curator
Honorary Director of the Musée National
de Céramique, Sèvres

Au XVII^e siècle en France, les auteurs du théâtre classique étaient soumis à la « règle des trois unités ». On considérait qu'une pièce de théâtre ne devait traiter que d'une seule histoire, dans un seul espace, à un seul moment. Sans doute tous les arts sont-ils plus ou moins soumis à des « règles » de ce genre, quand ils visent à une certaine perfection traditionnelle (évidemment le surréalisme contemporain les en a libérés). L'objet en céramique ne peut pas s'en affranchir. Il est nécessairement fait avec un matériau qui a été doté d'une forme, celle-ci à son tour ayant fait l'objet d'un traitement de surface. Pour qu'une céramique soit réussie, il faut aux yeux d'un critique d'art traditionnel que le matériau céramique soit beau, que la forme de la pièce soit réussie, que sinon son décor (beaucoup en sont dépourvus), du moins sa surface, soit en harmonie avec le matériau et la forme. Pour s'inspirer de l'anarchie contemporaine, bien des artistes voudraient s'affranchir de cette règle des trois unités de la céramique, mais la terre résiste, quand le matériau est mal réalisé, l'objet se fend, se casse, les couvertures s'écaillent, etc. La terre ne se laisse pas malmener sans protestation.

Bai Ming ne joue pas à l'anarchiste, au contraire. Il est évidemment conscient de l'apport considérable que constitue pour lui son enracinement dans la tradition de la porcelaine chinoise. Il utilise sans rechigner, et même en la sublimant, cette magnifique céramique blanche, qui fascine les Occidentaux depuis des siècles, et qui n'a pas fini de les fasciner : il n'est que de me regarder la regardant, encore une fois estomaquée par sa perfection. Mes ancêtres en remarquaient surtout la translucidité, parce qu'ils étaient incapables de l'obtenir avec les terres européennes connues à cette époque. En fait, je crois qu'ils étaient, plus ou moins consciemment, fascinés surtout parce que la porcelaine – en ces temps où l'on s'éclairait à la bougie – renvoie la lumière au lieu de l'absorber, comme le fait la faïence dont l'émail est opacifié par de l'oxyde d'étain. D'ailleurs à la fin du XVII^e siècle, lorsque les importations de porcelaine de Chine sont devenues massives, ils les ont utilisées non pas pour le service de la table, mais en ont couvert des murs entiers, les déposant sur de petites tablettes pour créer, toujours en respectant une parfaite symétrie, des volutes, des rinceaux, de façon tout à fait étonnante. Hélas, aucun de ces ensembles n'a été conservé, si bien qu'en 1965, le salon des porcelaines du château de Charlottenburg à Berlin a été reconstitué. À sa manière Bai Ming les ressuscite aussi, lorsqu'il crée des ensembles de bols ou des bouteilles carrées soigneusement alignés, les uns au-dessus des autres ; leurs formes sont identiques, leurs décors tous différents.

Bref, en un mot comme en cent, la porcelaine de Chine connaît un nouvel apogée entre les mains de cet artiste, et malgré la longue habitude que nous avons de cette matière fabuleuse, entre ses mains elle atteint droit au cœur tous les amateurs de porcelaine, quels qu'ils soient, forcément.

Il en fait des vases, mais pourquoi ne pas les qualifier de ce vieux mot démodé qui leur va si bien ? Ce sont des « potiches », autrement dit de gros pots venus d'Extrême-Orient. Pour une bonne part de ses œuvres, il s'incline devant cette tradition des formes aux panses généreuses qui ne trichent pas avec la loi du genre. Elles respirent la solidité, la puissance. Tout espace qui reçoit l'un de ces vases est habité. Tout aussi classiques sont les formes chinoises plus élancées. Quand il crée une boule ou un cylindre, pas de fioriture, tout détail serait malvenu et il l'évite. Il n'a pas la tentation de la variation fantaisiste qui casserait tout le système.

Ses décors ont eux aussi la beauté de la simplicité. Ses réseaux de craquelures sont naturellement

réguliers, ses lignes bleues courent sur le blanc, ses feuillages rouges se distribuent avec régularité... Trace-t-il des bâtons noirs verticaux? Ils sont rangés serrés drus, comme des épis dans un champ de blé. Les trace-t-il à l'horizontale, ils sont tout aussi réguliers, juste moins serrés. Le plus souvent, les décors n'occupent qu'une partie de la pièce, basse, parfois haute: toujours ce louable souci de magnifier la blancheur de la porcelaine.

Parce qu'il est enraciné dans le passé, il peut donc aborder sans problème notre époque, mais il ne le fait pas d'une manière nihiliste. Quand il fabrique des boîtes ou des vases qu'il transperce de mille manières, qu'il déforme ou écrase, le plus souvent il s'inspire des éventuels accidents de cuisson; un col qui penche, quoi de plus fréquent? Certes, la récupération des rebuts n'est pas une idée ancienne, mais qu'elle se soit imposée en Chine est bien naturel: les tessons retrouvés dans les bateaux coulés au fond des mers, il y a des

siècles, ont connu un tel succès commercial que s'en inspirer est une évidence. Les décors qui agrémentent ces pièces sont aussi différents que possible, par la couleur, par leur emplacement... Un sentiment d'unité se dégage pourtant de l'ensemble que forment ces pièces: elles sont toutes de même format, et je les ai vues sagement rangées sur des étagères, aucune ne fait de concurrence à l'autre.

Enfin, parfois, il se libère de toutes les conventions et traite – ou maltraite? – la pâte de porcelaine comme d'aucuns le font avec des argiles rustiques et brunes, en la pliant à ses caprices, puis en l'émaillant – ou pas. Le geste, l'action, fait valoir encore une fois la qualité folle du kaolin chinois.

Parce que Bai Ming sait d'où il vient, il sait aussi où il va. Peu d'artistes de notre époque sont capables d'un tel sentiment de plénitude. Il m'a comblée.



In the seventeenth century in France, authors of classical drama were subject to the "rule of three unities". It was considered that a play should deal with only one story, in one space, in one day. No doubt all the arts are more or less subject to "rules" of this kind when they aim at a certain traditional perfection (obviously contemporary surrealism has liberated them). A ceramic object cannot free itself from these rules. It is necessarily made of a material that has been given shape, which in turn has had its surface treated. For a ceramic to be successful, it is necessary in the eyes of a traditional art critic that the ceramic material be beautiful, that the shape of the piece be successful, and that, if not its decoration (many have none), at least its surface, be in harmony with the material and the shape. To draw inspiration from contemporary anarchy, many artists would wish to get rid of this rule of the three unities for ceramics, but the earth resists; when the material is poorly made, the object splits, breaks, the covers flake etc.

The earth will not let itself be ill-treated without protest.

Bai Ming is no anarchist, quite the contrary. He is, of course, aware of the considerable contribution that his roots in the tradition of Chinese porcelain represent for him. He uses without complaint, even

sublimating, this magnificent white ceramic, which has fascinated Westerners for centuries, and which continues to fascinate them: I only have to look at myself when looking at it, shocked once again by its perfection. My ancestors especially noticed its translucency, because they were unable to obtain it with the European earths known at that time. In fact, I think they were, more or less consciously, especially fascinated because porcelain – in those candle-lit times – returns the light instead of absorbing it, as does faience with its enamel rendered opaque by tin oxide. Indeed, by the end of the 17th century, when Chinese porcelain was being massively imported, it was used not for tableware but to cover entire walls: they used to place them on small shelves, always respecting perfect symmetry, to create scrolls, foliage, in a quite amazing fashion. Alas, none of these displays have been preserved, so in 1965 the porcelain room of Charlottenburg Castle in Berlin had to be recreated. In his own way, Bai Ming also resurrects them when he creates sets of bowls or square bottles carefully lined up, one above the other; their shapes are identical, their decorations all different.

To cut a long story short, Chinese porcelain has reached new heights in the hands of this artist and, despite the long familiarity we have with this fabulous material, in his hands it unfailingly reaches right to the heart of all lovers of porcelain whoever they may be.

He makes vases from it, but why not call them by their old-fashioned name that suits them so well? These are "pots", big pots from the Far East. In much of his work, he bows to this tradition of forms with generous bellies that do not cheat the law of the genre. They breathe strength and power. Any space that receives one of these vases is inhabited. Equally classic are the slimmer Chinese forms. When he creates a ball or a cylinder, he adds no frills: every detail would be out of place and he avoids it. He is not tempted by fanciful variation that would break the whole system.

His decorations also have the beauty of simplicity. His crackles are naturally regular, his blue lines run on the white, his red foliage is distributed regularly. If he traces black vertical sticks, they are arranged tightly, like ears in a field of wheat. He draws them horizontally, they are all just as regular, just as tight. Most of the time, the decorations occupy only part of the piece, near the bottom, sometimes near the top: always this laudable concern to magnify the whiteness of the porcelain.

Because he is rooted in the past, he can approach our era without any problem, but he does not do it in a nihilistic way. When he makes boxes or vases which he pierces in a thousand ways, which he deforms or crushes, he is most often inspired by firing accidents that may occur; a leaning neck – what could be more commonplace? While the recovery of waste is not an old idea, it is nevertheless very natural that it should have imposed itself in China: shards found in boats sunk to the bottom of the sea, centuries ago, have been so successful commercially that taking inspiration from it is an obvious step. The decorations that embellish these pieces are as different as possible, by their colour, by their location etc. However, a sense of unity emerges from these pieces viewed as a whole: they all have the same format, and I have seen them standing politely in rows on shelves: none of them compete with each other.

Finally, sometimes, he frees himself from all the conventions and treats – or mistreats? – porcelain paste as some treat rustic, brown clays, folding it according to his whims, then enamelling it – or not. The gesture, the action, once again demonstrates the crazy quality of Chinese kaolin.

Because Bai Ming knows where he comes from, he also knows where he is going. Few artists of our time are capable of such a feeling of fullness. He has filled me with delight.



Regard d'un céramiste

A ceramist's view

Jean-François Fouilhoux
Céramiste
Ceramist

J'ai rencontré Bai Ming à l'Academy of Arts & Design, Qinghua University. C'était pendant un voyage de deux mois en Chine où j'étais en résidence, à Fuping. J'avais fait un *deal* avec I Chi Hsu, qui était l'un des trois fondateurs de ce projet de résidence. Je lui avais demandé de m'aider à visiter tous les sites historiques de production des plus fameux céladons de la période Song. Nous avons fait un très long périple. À chaque occasion, I Chi me faisait faire une présentation de mon travail à l'aide de photos, il traduisait mes propos abondamment. Par exemple: devant les maîtres du céladon à Longquan, dans des écoles de céramique à Hangzhou et d'autres lieux, c'est comme ça que je me suis retrouvé devant Bai Ming, entouré d'une multitude d'élèves, à la Qinghua University. Je revenais de Longquan où j'avais été séduit par les céramiques des grands potiers de céladons, mais constaté qu'ils restaient dans la tradition, la perpétuation de formes anciennes. À la Qinghua University, Bai Ming dirigeait l'atelier consacré à la création céramique, il y régnait une autre atmosphère, les fenêtres étaient ouvertes sur le monde, un vent de modernité animait tous ces jeunes étudiants travaillant sous sa conduite. Il m'avait montré les premières épreuves d'imprimerie d'un beau livre sur son travail de peintre que je ne connaissais pas.

C'est l'exposition du Musée Cernuschi de Paris qui m'a permis de l'apprécier dans sa réalité, ainsi que sa céramique et plus récemment à la Galerie Françoise Livinec à Paris.

Pour moi, l'œuvre peinte de Bai Ming est empreinte de la tradition des lavis chinois, dans une forme contemporaine. Le traitement de la matière est moderne, peut-être faut-il y voir une réminiscence de son travail de céramiste. Dans ses toiles j'entends le vent qui souffle, je vois les brumes effaçant les montagnes de ses éminents prédécesseurs. Par un geste très actuel, une façon de travailler les pigments digne des grands courants de la peinture occidentale, il renouvelle lui aussi la tradition chinoise. Dans sa peinture planent une authenticité, un esprit, une permanence qui le relient à une Chine immuable.

Le graphisme et la couleur dominent encore dans sa céramique et là aussi la tradition et le savoir-faire des grands ateliers de porcelaine de Jingdezhen sont les outils de sa liberté d'expression. Je trouve une dimension conceptuelle dans son œuvre, son travail est une relecture. Il utilise les techniques qui ont donné les matières les plus belles et émouvantes de l'histoire de la céramique et nous parle contemporain. De l'écriture symbolique d'un décor sur les amples et généreux vases de porcelaine, à l'utilisation de formes classiques détournées et bien sûr dans les installations, Bai Ming réinscrit l'art céramique chinois dans ce grand mouvement de création international.

It was the exhibition of the Musée Cernuschi in Paris that allowed me to appreciate it in its reality as well as his ceramics, and more recently at the Galerie Françoise Livinec in Paris.

For me, Bai Ming's paintings are imbued with the tradition of Chinese washes, but in a contemporary form. The treatment of the material is modern, perhaps one should see there a reminiscence of his work as a ceramist. In his canvases I hear the wind blowing, I see the mists erasing the mountains of his eminent predecessors. His method of working the pigments, which is worthy of the great schools of Western painting, is also, in a very contemporary way, renewing the Chinese tradition. His painting communicates an authenticity, a spirit and a permanence that connect him to an unchanging China.

Graphics and colour still dominate in his ceramics and here too the tradition and know-how of the great porcelain workshops of Jingdezhen are the tools of his freedom of expression. I find a conceptual dimension in his work: his work is a reinterpretation. He uses the techniques that have given the most beautiful and moving materials in the history of ceramics and speaks to us in contemporary terms. From the symbolic writing of a decoration on the ample and generous porcelain vases to the use of diverted classical forms and of course in the installations, Bai Ming has reinstated Chinese ceramic art in this great movement of international creation.

I met Bai Ming at the Academy of Arts & Design, Qinghua University. It was during a two-month trip to China where I was completing my residency in Fuping. I made a deal with I Chi Hsu, who was one of the three founders of this residency project. I had asked him to help me visit all the historical production sites of the most famous celadons of the Song period. We undertook a very long journey. On each occasion, I Chi had me make a presentation of my work using photographs, translating my words abundantly; for example, I made presentations in front of the celadon masters in Longquan, in ceramic schools in Hangzhou and other places, and that is how I found myself in front of Bai Ming, surrounded by a multitude of students, at Qinghua University. I was just back from Longquan where I had been enchanted by the ceramics of the great potters of celadon, while finding that they remained in the tradition, the perpetuation of ancient forms. At Qinghua University, where Bai Ming ran the workshop dedicated to ceramic creation, there was another atmosphere, the windows were open to the world: a wind of modernity animated all these young students working under his guidance. He had shown me the first proofs of a beautiful book on his work as a painter that I did not know.



Textes thématiques

Thematic texts

Christine Shimizu

Mémoires d'histoire

Historical Memories

Les très nombreux vestiges culturels que l'histoire chinoise a laissés sont sources de réflexion pour Bai Ming. Il établit une correspondance entre ce passé lointain et le présent en ressuscitant et en réinterprétant à l'aide d'une abstraction lyrique des textes anciens, religieux (*Sûtra*), doctrinaux (*Le Livre du Thé*) ou bien encore des poésies (*Poème de la nymphe de la rivière Luo*).

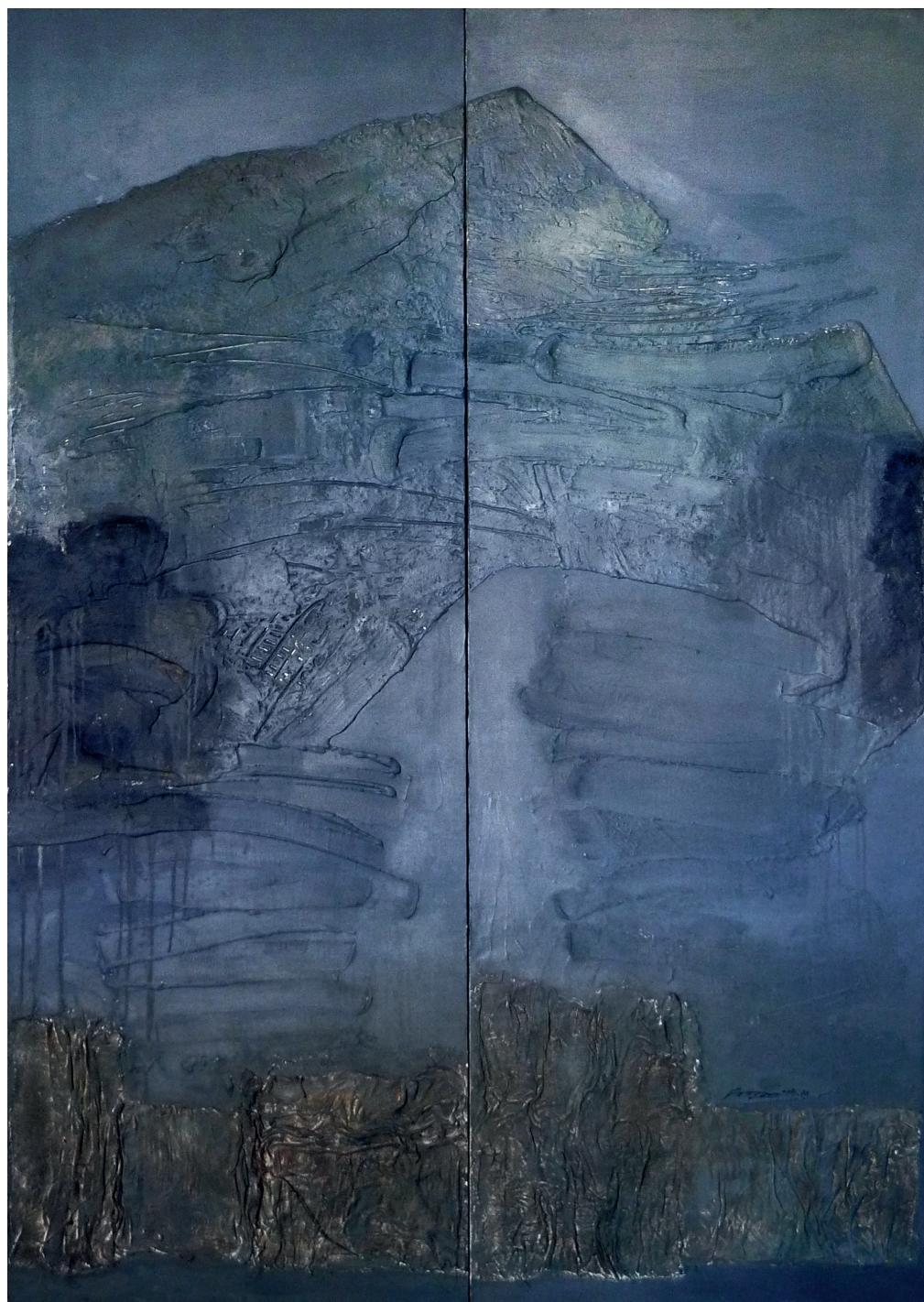
Au fil de ses voyages, il a pu explorer les ruines de monuments antiques, comme les grottes qui ponctuent la Route de la Soie ou les anciennes cités au cœur du désert de Gobi. Il en tire une expérience qu'il traduit en blocs d'argiles griffés, percés, colorés: ils deviennent les fossiles modernes de lieux mythiques, riches d'un passé prestigieux. Il instaure ainsi un dialogue avec ces vestiges comme dans la série *Speech of objects: Mogao Sûtra*, allégorie des textes bouddhiques anciens découverts dans les grottes peintes de Mogao, à Dunhuang. Certaines de ses installations font prendre conscience de la fragilité de la mémoire et de la vulnérabilité des objets historiques. La série peinte *Monogatari* ou l'installation céramique *The Secret Language of Spigots*, en référence aux anciens rouleaux enluminés, calligraphiés ou peints, nous interrogent sur la préservation du patrimoine culturel de la Chine et sur les missions de l'Art.

Les *Cultural Wormholes* (encre et thé sur papier) soulignent les épreuves du temps auxquelles les œuvres d'art sont soumises.

The numerous cultural relics that Chinese history has left are sources of reflection for Bai Ming. He establishes a correspondence between this distant past and the present with the help of a certain lyrical abstraction by resurrecting and reinterpreting ancient religious texts (*Sûtra*), doctrinal works (*The Book of Tea*) and even poems (*Poem of the Nymph of the Luo River*).

During his travels, he has been able to explore the ruins of ancient monuments, such as the caves that punctuate the Silk Road or the ancient cities in the heart of the Gobi Desert. He has drawn from them an experience that he translates into blocks of scraped, pierced and coloured clays: they become the modern fossils of mythical places that are rich with a prestigious past. In this way, he establishes a dialogue with these remains, as in the series *Speech of Objects: Magao Sûtra*, which is an allegory of the ancient Buddhist texts discovered in the painted caves of Mogao at Dunhuang. Some of his installations create awareness of the fragility of memory and the vulnerability of historical objects. The painted series *Monogatari* (Tales) or the ceramic installation *The Secret Language of Spigots*, in reference to ancient illuminated scrolls bearing calligraphy or painting, question us about the preservation of the cultural heritage of China and the missions of Art. The *Cultural Wormholes* (ink and tea on paper) highlight the trials of time to which works of art are subject.

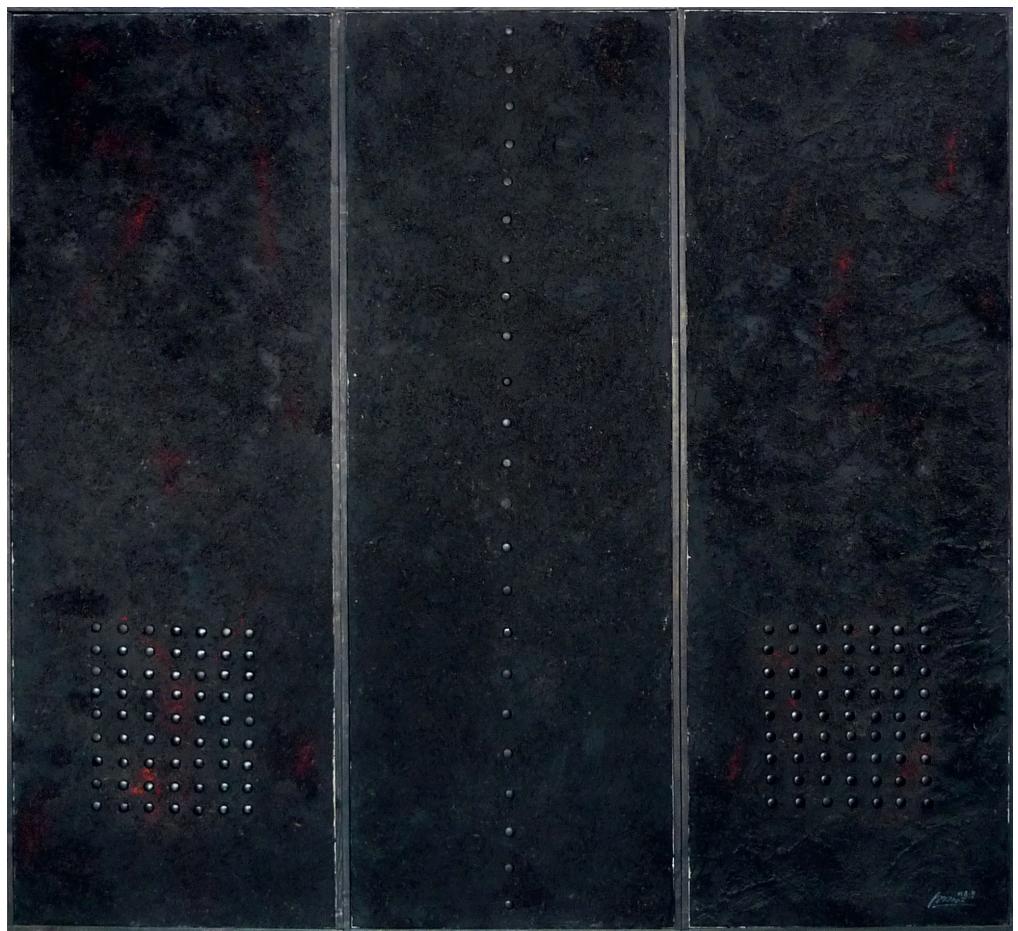




Speech of objects:
Memories of the Mountains
物语·与山有关的记忆
Mixed media,
220 cm × 140 cm, 1995

Speech of objects:
Classic of Tea
Perception of Black
物语·茶经·知黑
Mixed media,
220 cm × 210 cm, 1996

48-49



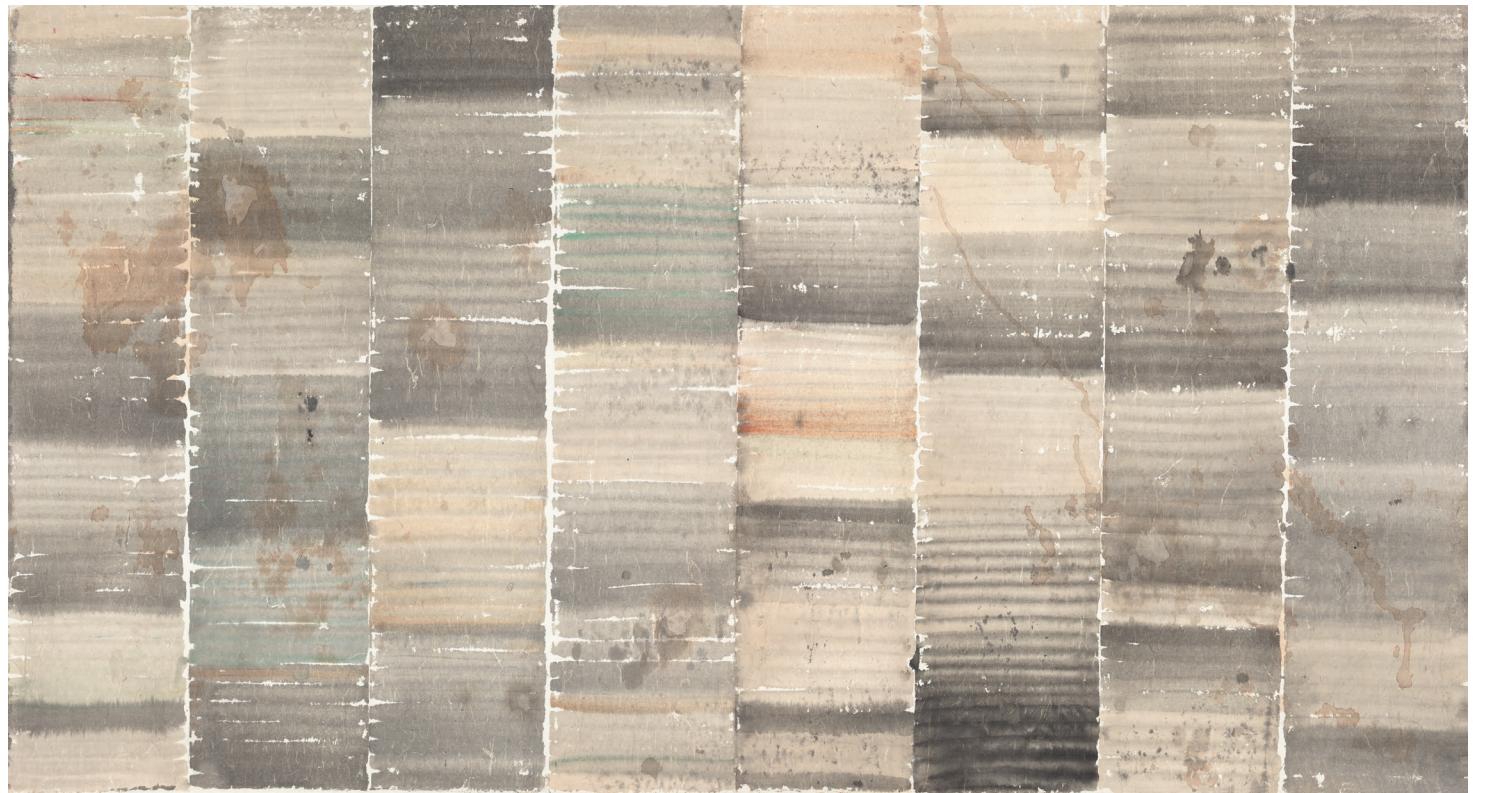


Speech of objects:
Mogao Sūtra
物语·莫高经书
Mixed media,
70 cm × 70 cm, 1999

Speech of objects :
Annals of Mogao
物语·莫高记事
之四
Mixed media,
80 cm × 80 cm, 2001

50-51

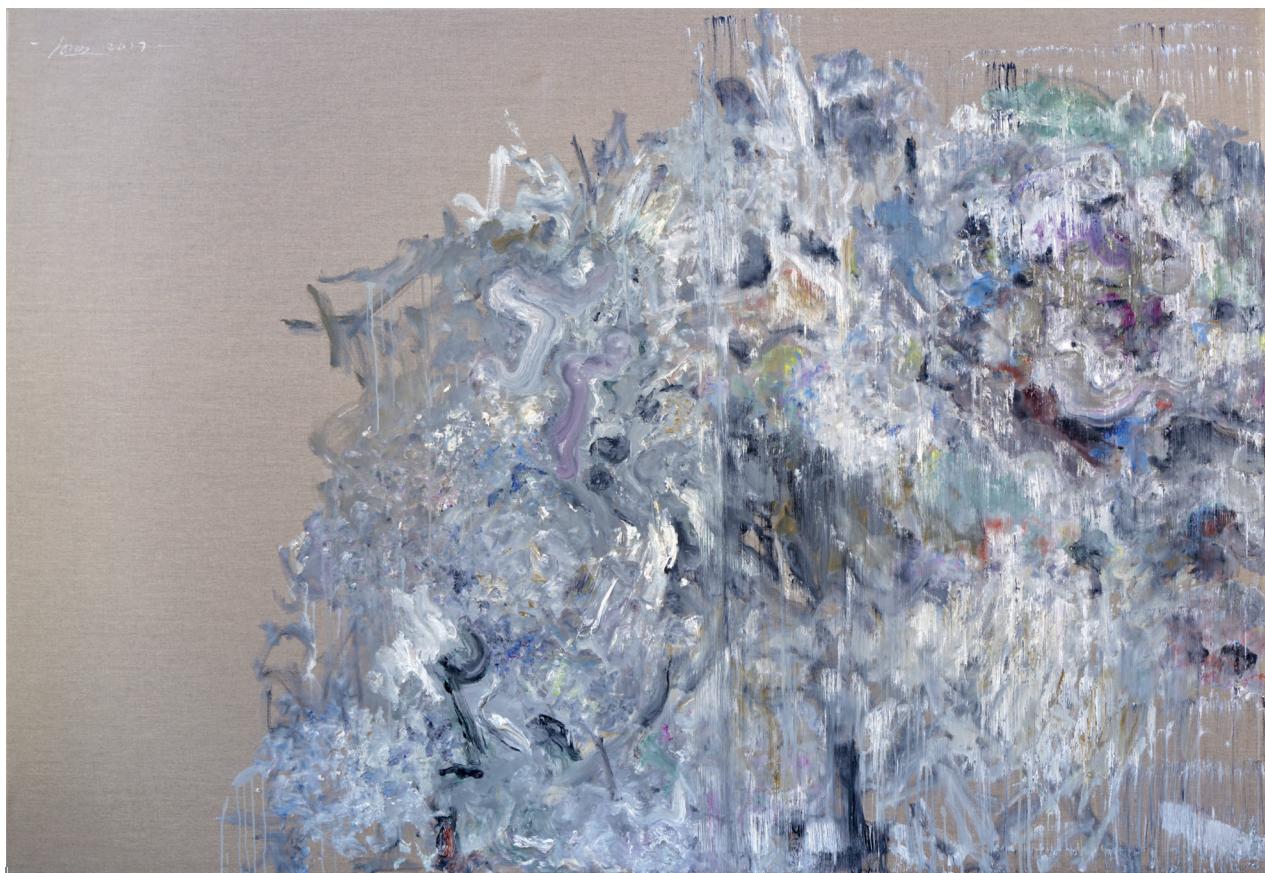




Cultural Wormholes.
Straw Mat Veins Like
Book Shadows
文化虫洞·席纹如书
Encre sur papier Xuan,
thé, encens consumé,
181 cm × 98 cm, 2017

Brocade Zen Illusion I
锦禅虚像 系列之一
Huile sur toile,
193 cm × 280 cm, 2017

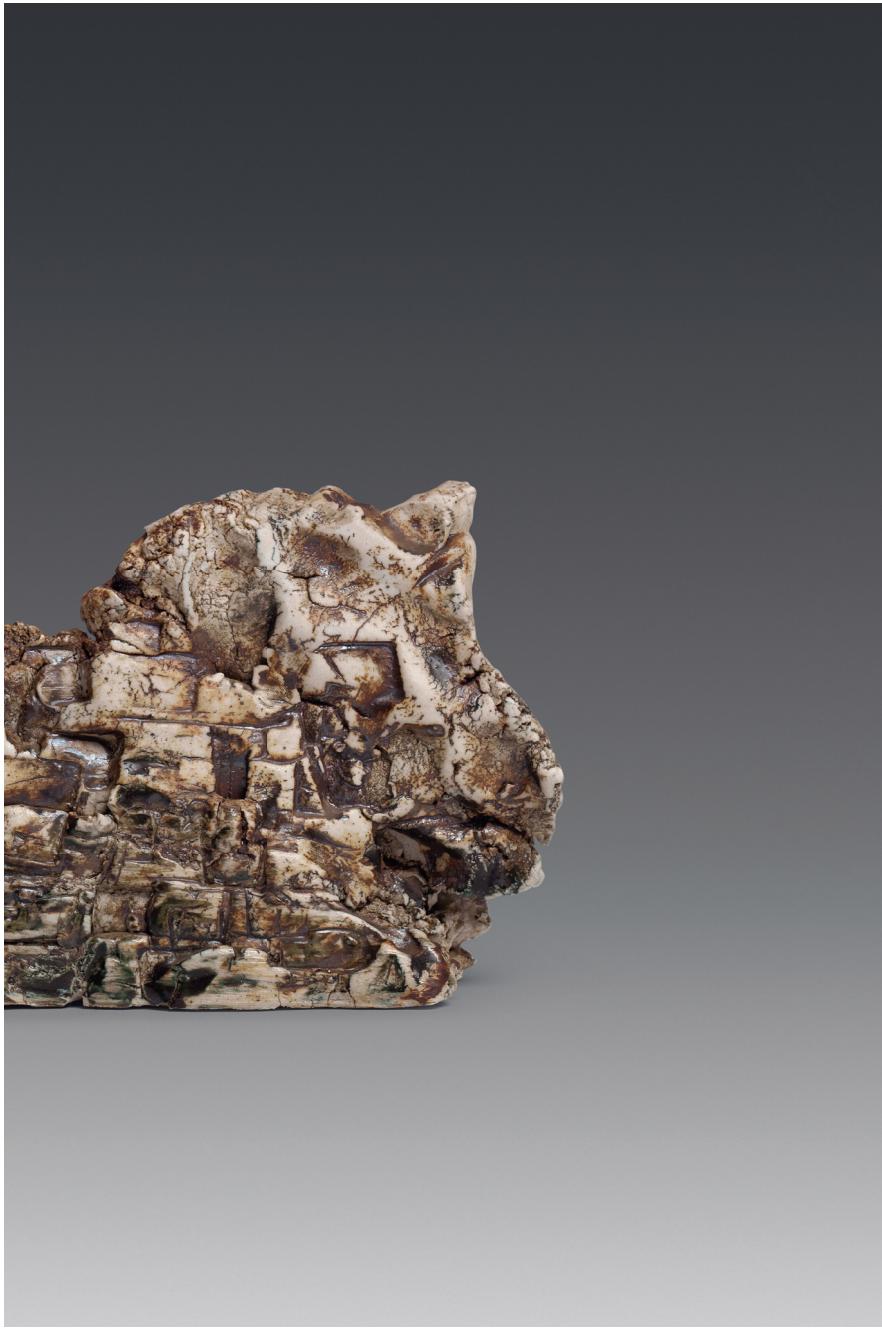
52-53





Ancient City Grottoes
Series. A Reclining Horse
古城窟系列·卧马
Porcelaine,
36 cm, 1996

54-55





Landscape and Time Serie I *Landscape and Time Serie III*
山水与时间 之一 山水与时间 之三
Porcelaine,
65 cm, 2000 Porcelaine,
 85 cm, 2000

56-57





*Great achievements like
incomplete Serie*
大成若缺系列
Porcelaine,
Ø 58 cm,
1998-2018





Elegance within the Fan
扇里风雅 之一
扇里风雅 之二
Porcelaine,
50 cm x 50 cm, 2002

60-61





*Water Reflection in Tang
and Song Dynasties,*
水影唐宋
Plaque de porcelaine,
28 cm x 50 cm, 2007

62-63





64-65

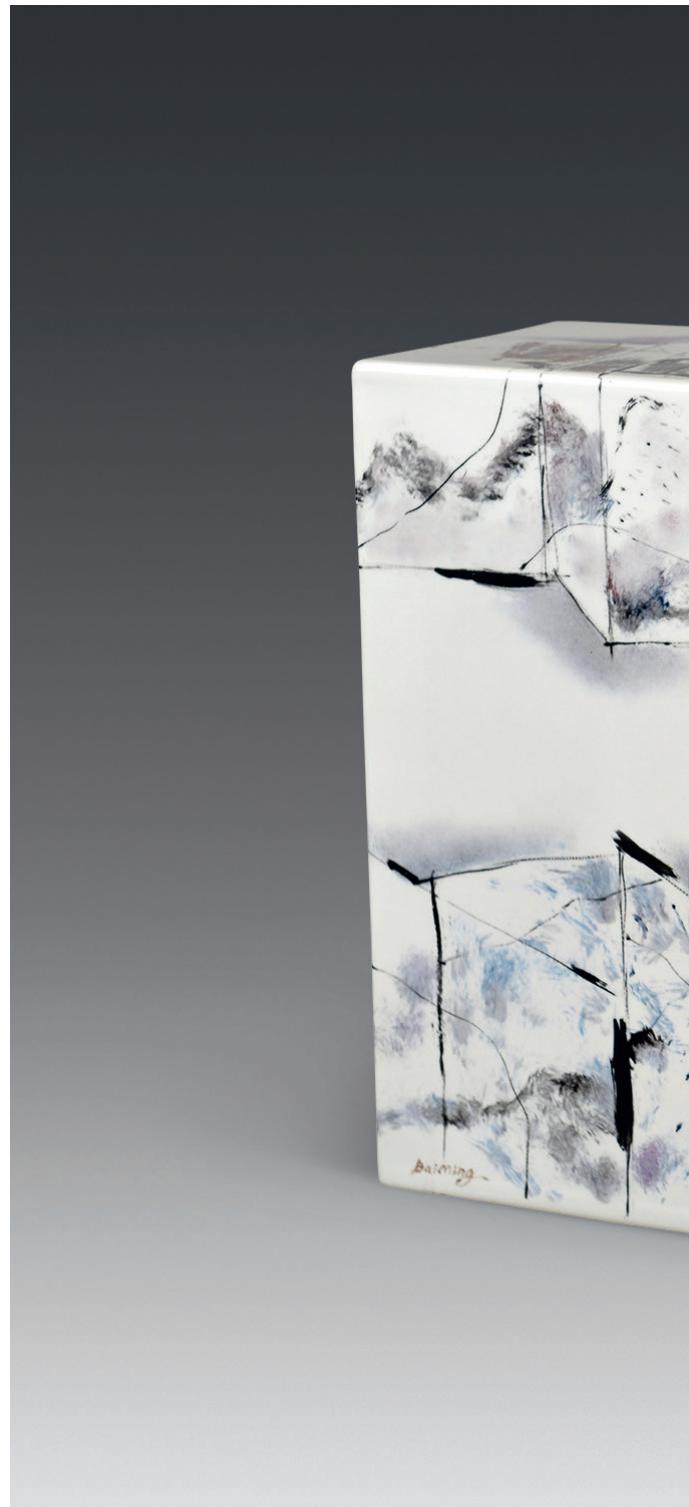




The Secret Language of Spigots
管锥篇·隐语
Porcelaine,
Installation,
chacun 62 cm x 11 cm, 2011

66-67





*Brick from Qin Dynasty:
Read Screens*
秦砖·万阅屏风
Porcelaine,
17,5 cm x 58 cm x 38 cm, 2018





Relics—Entwine and Crack *Relics—Walls of Scrolls*
墟—缠与裂 墟——卷轴墙
Porcelaine, Porcelaine,
42 cm x 65 cm x 60 cm 50 cm x 45 cm x 20 cm
2018-2019 2018-2019

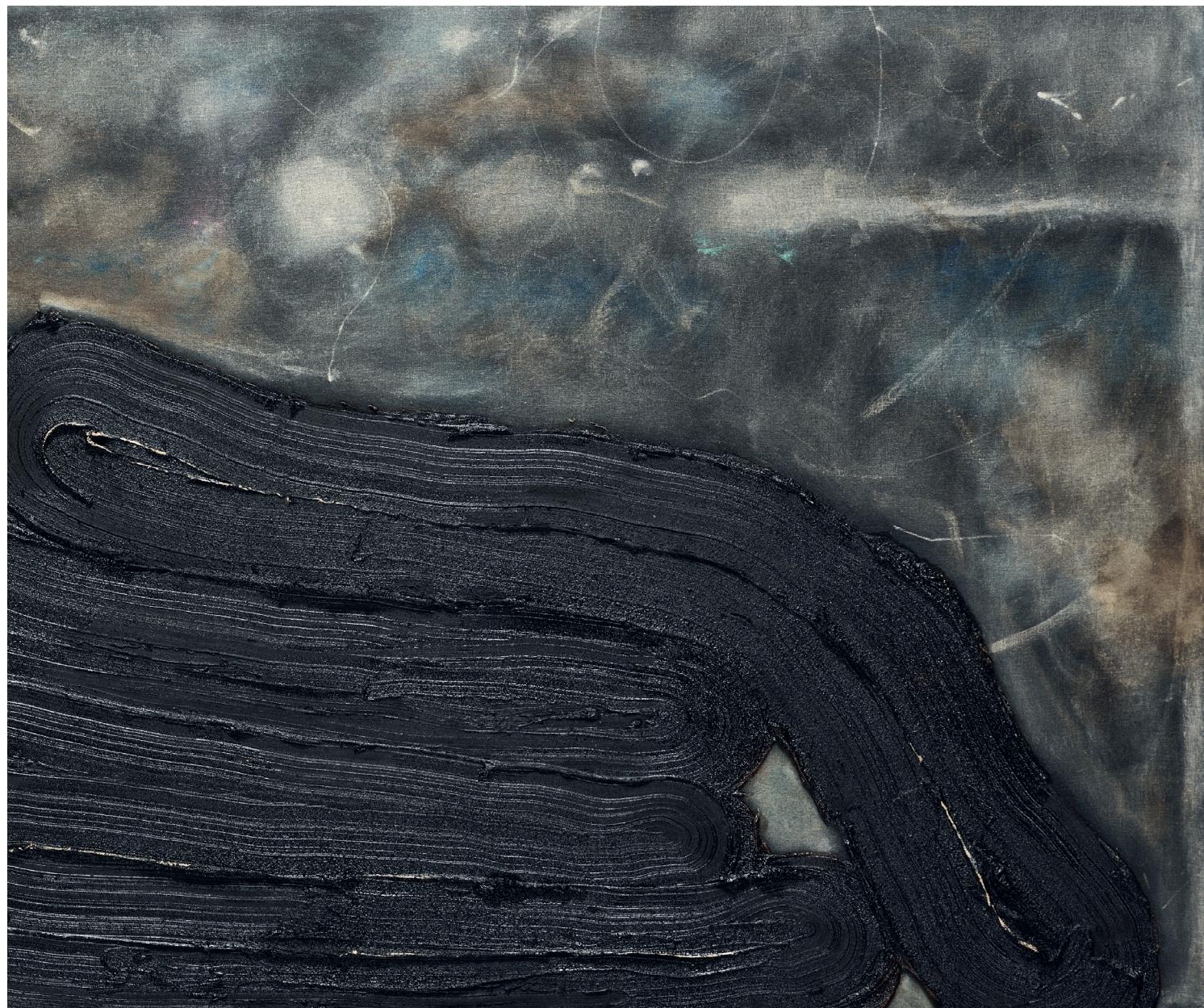
70-71





Stacks of Scripture Scrolls
堆叠的经卷
Peinture à la laque,
100 cm x 200 cm,
2019

72-73



« L'extraordinaire sens de la beauté que l'on retrouve dans les céramiques de Jingdezhen et le développement de sa culture céramique sont à associer étroitement aux exceptionnelles matières premières et savoir-faire présents en ce lieu. On peut même affirmer dans une certaine mesure que ce n'est pas seulement la haute qualité de l'argile locale qui a contribué au succès des céramiques de Jingdezhen dans le monde, mais également le remarquable savoir-faire qui transforme une substance ordinaire : l'argile en une richesse humaine : la céramique. »

Bai Ming, *la Porcelaine de Jingdezhen, Savoir-faire et techniques traditionnels*, La Revue de la Céramique et du Verre, 2005.



Dialogues avec la Nature

Dialogues with Nature

« La représentation que se font les Chinois de l'univers repose sur une théorie du microcosme... Elle dérive d'une croyance extrêmement tenace : l'Homme et la Nature ne forment pas deux règnes séparés, mais une société unique » (Marcel Granet, *la Pensée chinoise*, 1934).

Bai Ming est l'héritier de cette pensée engendrée non seulement par le taoïsme, mais aussi par le bouddhisme Chan. Elle accorde une place essentielle à l'harmonie de l'Homme avec la Nature et définit la place de celui-ci dans l'univers.

Bai Ming inscrit son œuvre dans cette approche millénaire, tout en modifiant le vocabulaire esthétique. Ne privilégiant que quelques éléments symboliques empruntés à l'espace environnant (lotus, symbole de pureté, ou eau, symbole de sagesse), il suggère toute une saison ou une atmosphère. À l'aide de tracés fluides et sinueux, les végétaux, l'eau, les nuages, comme traversés par la force d'un souffle vital, tourbillonnent à la surface de récipients charpentés. D'une apparente simplicité, ces motifs se découpent en délicats dégradés de bleu, rouge ou brun léger sur des fonds blancs, chauds et profonds.

"The Chinese representation of the universe is based on a theory of the microcosm (...). It derives from an extremely tenacious belief: Man and Nature do not form two separate kingdoms, but a single society" (Marcel Granet, *la Pensée chinoise* [Chinese Thought], 1934).

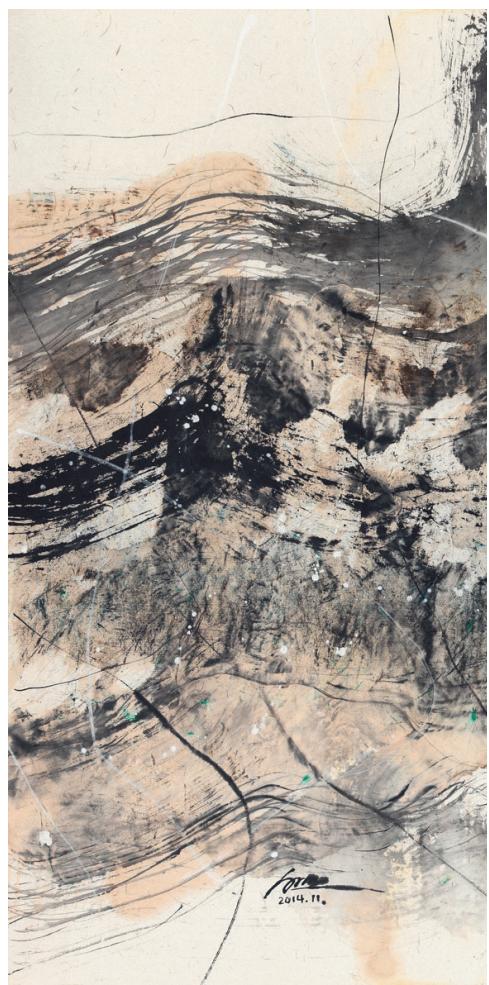
Bai Ming is the heir of this thought generated not only by Taoism, but also by Chan Buddhism. It gives an essential place to the harmony of Man with Nature and defines Man's place in the universe. Bai Ming sees his work as part of this centuries-old approach, while modifying its aesthetic vocabulary. Focussing only on a few symbolic elements borrowed from the surroundings (lotus, symbol of purity, or water, symbol of wisdom), it suggests a whole season or atmosphere. With the help of fluid and sinuous lines, plants, water and clouds, as though penetrated by the force of a vital breath, swirl on the surface of robust containers. Apparently simple, these motifs are cut into delicate shades of blue, red or light brown on white backgrounds, warm and deep.





Cultural Wormholes – New Image of Spring Travels
文化虫洞·新游春图
Encre sur papier Xuan, jus de thé, encens consumé,
68 cm x 138 cm, 2016

Cultural Wormholes:
Voyage of Line in River and Sea
线游江海
Encre sur papier Xuan,
thé, encens consumé,
68 cm x 138 cm, 2014



78-79





Cultural Wormholes:
Lines of an Icy River
文化虫洞·线如冰河
Encre sur papier Xuan, jus
de thé, encens consumé,
70 cm x 138 cm, 2010

80-81





Bright Sunshine
阳光灿烂
Porcelaine,
H. 28 cm, 2010

A new Meiping : Sunny Rain
新梅瓶·太阳雨
Porcelaine,
H. 56 cm, 2010

82-83





Red Reed Song
红苇颂
Porcelaine
H. 61 cm, 2011

Dancing Red
红韵炼金
Porcelaine,
H. 58 cm, 2013

84-85





Wind and Thunderstorm
风雷激
Plaque de porcelaine,
60 cm x 120 cm, 2001

86-87





Winter
冬
Porcelaine,
25 cm, 1996

Endlessness II
生生不息 之二
Porcelaine,
H. 57 cm, 2008

88-89





Interwined Blue
and Brown Lines
青韵褐绘
Porcelaine,
H. 61 cm; Ø 55 cm, 2008

Song of Reeds
and Wind Series I
苇风吟
Porcelaine,
H. 93 cm, 2011

90-91





Blue Lines of Water
线释水
Porcelaine,
H. 56 cm, 2009

Lines of Water
线释水
Porcelaine,
H. 77 cm; Ø 56 cm, 2012

92-93





A brief History of Blue
Flowers
青花简史
Porcelaine,
H. 84 cm; Ø 22 cm, 2017

A Leaf Opens in
the Warm Sun
和暖叶张
Porcelaine,
H. 58 cm, 2010

94-95





A Lotus Dream
under the blue Sky
朗天荷梦
Porcelaine,
H. 54 cm; Ø 54 cm, 2011

Autumn Lotus
– Warm Wind Series
秋荷·风暖 系列
Porcelaine,
H. 108 cm; Ø 61 cm, 2012



“The infinite bubbles in the glaze suggest supple movement, definitely forming a bond with the noble character of the hard-yet-gentle porcelain. But they do in fact remain still in the crystal-like body of the glaze, enjoying refraction from the light and one’s eyes, portraying the blue as if it was breathing and gazing lovingly, but also so unpredictable. This blue is pure and penetrating, earnestly transforming you, yet at the same time so full of wisdom and reason. It sits quietly, as if meditating, and this vigorous dance of colors is filled with the character of the defining blue, the gentle, loving glaze, the sensitive, pure porcelain, and humanity’s deepest desire to approach eternity.”

Bai Ming, in Bai, *The New Language of Porcelain in China*, ACCART Books, 2018.



Poétique du Paysage

Poetry of Landscape

Les idéogrammes utilisés pour désigner la peinture de paysage en Chine sont la juxtaposition des signes de la montagne et de l'eau, deux éléments récurrents des peintures sur papier ou sur porcelaine de Bai Ming. Dans les peintures de lettrés, ces représentations de montagnes et de rivières constituaient un microcosme de la Nature dans lequel l'esprit pouvait s'évader et cheminer. Les œuvres de Bai Ming renouvellent ces motifs dans une abstraction lyrique. À l'image de la peinture de paysage classique, l'artiste nous plonge dans un espace réinventé. Celui-ci se définit par un monochromatisme d'encre et de lavis sur papier, lointain souvenir des peintures de l'époque Song (960-1279) ou par une polychromie mesurée (deux ou trois couleurs) sur porcelaine. Si les thématiques s'inscrivent dans un certain classicisme, comme les nuages, les montagnes célèbres, d'autres relèvent d'une inspiration inédite, comme *The Red Sea*. L'ensemble est toujours porté par un puissant sens du mouvement.

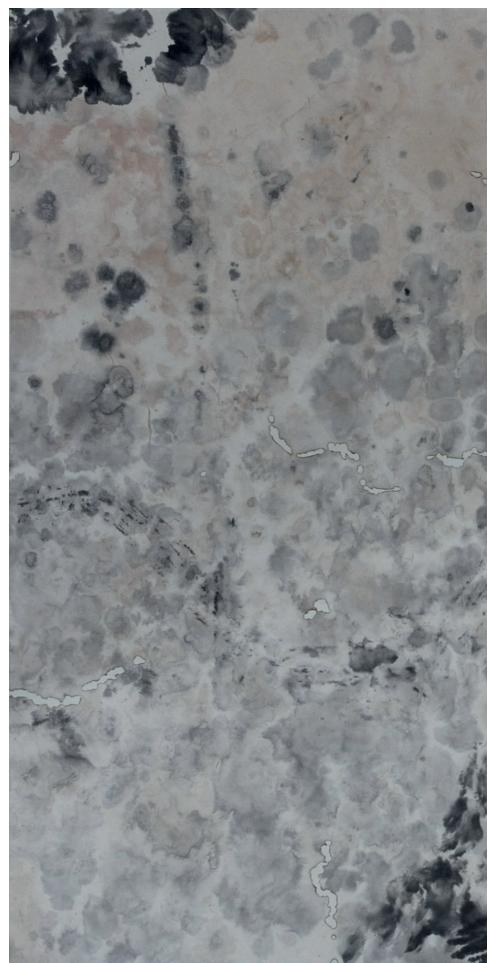
The ideograms used to designate landscape painting in China are the juxtaposition of the signs for "mountain" and "water", two recurring elements in Bai Ming's paintings on paper or in porcelain. In the paintings of scholars, these representations of mountains and rivers constituted a microcosm of Nature in which the mind could escape and wander. The works of Bai Ming renew these motifs in a lyrical abstraction. Like classical landscape painting, the artist plunges us into a reinvented space. This is defined by a monochromatic use of ink and wash on paper, a distant memory of the paintings of the Song period (960-1279) or by a reduced polychrome (two or three colours) on porcelain. Although the themes are part of a certain classicism, such as clouds and famous mountains, others are a new inspiration, like *The Red Sea*. The works are always carried by a powerful sense of movement.



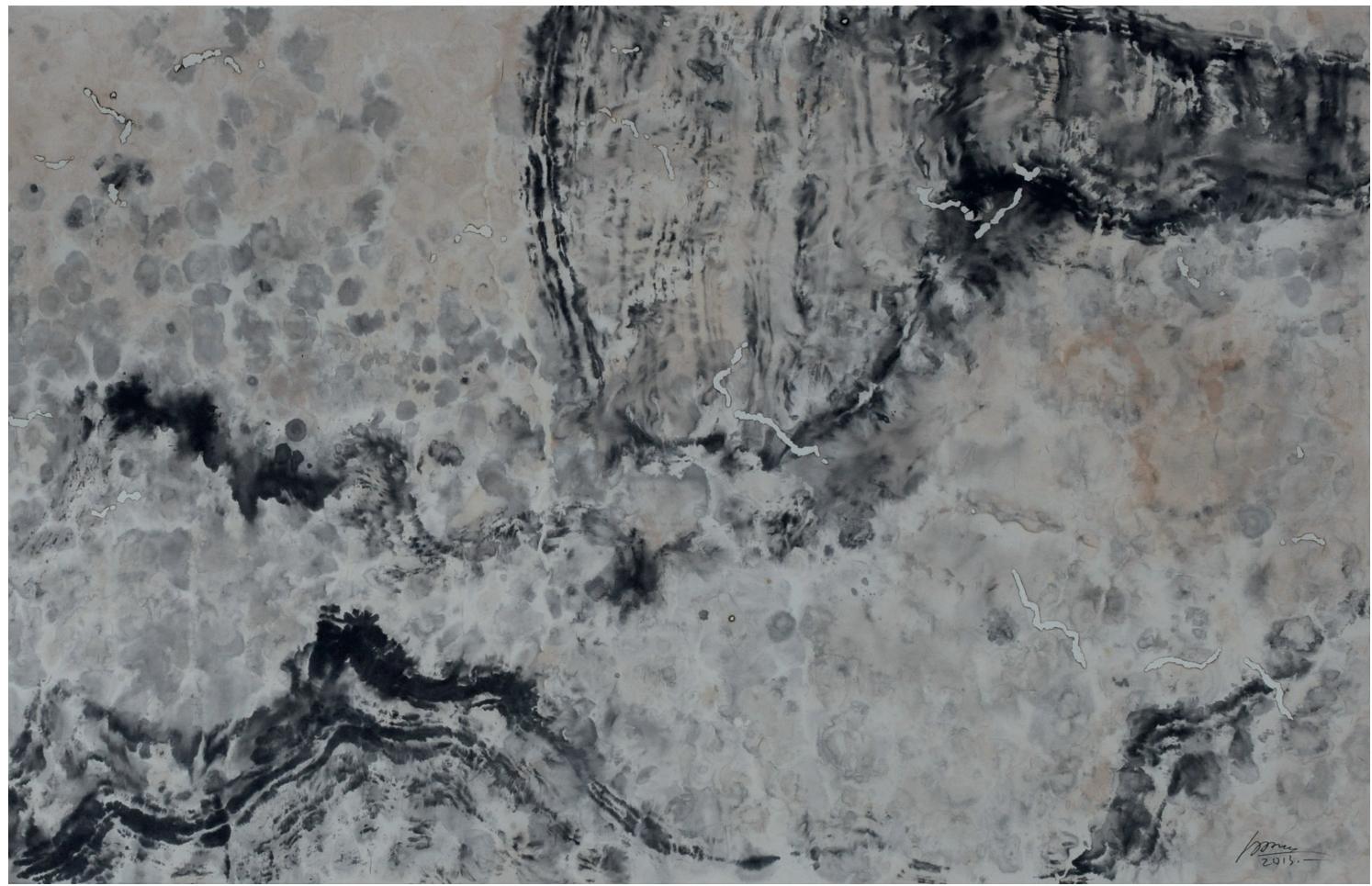


*The Hues of Heaven
and Earth - The Classic
of Mountains and Sea*
玄黄·山海经
Encre sur papier Xuan, jus
de thé, encens consumé,
160 cm x 366 cm, 2018

*Cultural Wormholes:
The Waterfalls*
文化虫洞·峡江瀑布
Encre sur papier Xuan, jus
de thé, encens consumé,
70 cm x 140 cm, 2013



102-103



At Ease
悠悠然
Porcelaine,
Ø 29 cm, 1995

104-105



Gaze Out to the Land I
遥感大地 之一
Porcelaine,
H. 96 cm; Ø 32 cm, 2015





Vast Snowland I, II
雪域大方 之二
Plaque de porcelaine,
80 cm x 80 cm, 2008

Welcome the Snow and
Explore the Garden
迎雪探园。
Porcelaine,
H. 57 cm, 2011

108-109





Poetic Lines
线走如诗
Porcelaine,
H.45 cm, 2011

The Sunny Landscape
阳光秋山
Porcelaine,
H. 24 cm, 2011

110-111





The Red Sea
红海
Porcelaine,
H.50 cm, 2011

Red Forest on the Riverside
江岸红林
Porcelaine,
H. 93 cm; Ø 32 cm, 2011





Wenjun Liquor Bottle:
Yunqi qingshan
云气青山
Porcelaine,
H. 88 cm, 2012

Vibrant and Compassionate
Mountains
青山仁爱
Porcelaine,
H. 82 cm; Ø 52 cm, 2016





Buddha's Land in Three
Coloured leaves
三色释叶
Porcelaine,
H. 57 cm; Ø 54 cm, 2011

Islands and Clouds with
Good Luck
瑞屿祥云
Porcelaine,
H. 49,5 cm; Ø 54 cm, 2011

116-117



Tian shan
天山
Plaque de porcelaine,
84 cm x 84 cm, 2017



118-119



The Corresponding Format
对应的形式
Plaque de porcelaine,
56 cm x 56 cm, 2016



120-121



«Lo spirito estetico della tradizione popolare cinese è presente in tutta la mia arte, non solo nella sua influenza sulla forma artistica, ma anche nei materiali e in quella meticolosità che suggerisce una profonda comprensione della natura e della sfera divina. Aspiro a preservare nei miei lavori tutte le informazioni connesse alla tradizione cinese: non dovremmo cercare la modernità in tempi moderni.»

Bai Ming, in *Conversations, Bai Ming and his students on Chinese Ceramics*, Fondation Querini Stampalia, 2018.



Vibrations de la Terre

Vibrations of the Earth

L'œuvre de Bai Ming établit une corrélation entre la terre/argile et la Terre/planète. Pendant de longues périodes s'étendant sur des centaines de milliers, voire des millions d'années, la Terre a subi de nombreux chocs thermiques et sismiques. Au fil de lents processus, les roches se sont dégradées, décomposées, pour former des argiles dont l'artiste peut tirer des œuvres d'art; d'autres roches en cours d'altération sont encore brutalisées par le vent et le gel pour créer des formes et des matières insolites.

S'interrogeant sur le premier processus, Bai Ming scrute les réactions des argiles sous l'effet des malaxages, de l'humidité et des différentes températures. Tout comme dans un état naturel, il laisse alors la terre seule vibrer et s'exprimer, parfois se fissurant, d'autres fois se cassant ou se déformant. Ce travail non planifié est un élément essentiel de la réflexion de l'artiste qui ouvre ici une nouvelle voie à la céramique chinoise.

Bai Ming aime rappeler les liens intrinsèques qui unissent la pierre et la céramique. Ses séries de porcelaines en ronde-bosse et de peintures sur porcelaine *Between Ceramics and Stone* révèlent ces pierres «magiques» autrefois si appréciées des lettrés chinois. Outre leurs valeurs tant mentales et divinatoires que médicinales, elles étaient porteuses de concepts philosophiques, mais aussi de bien-être.

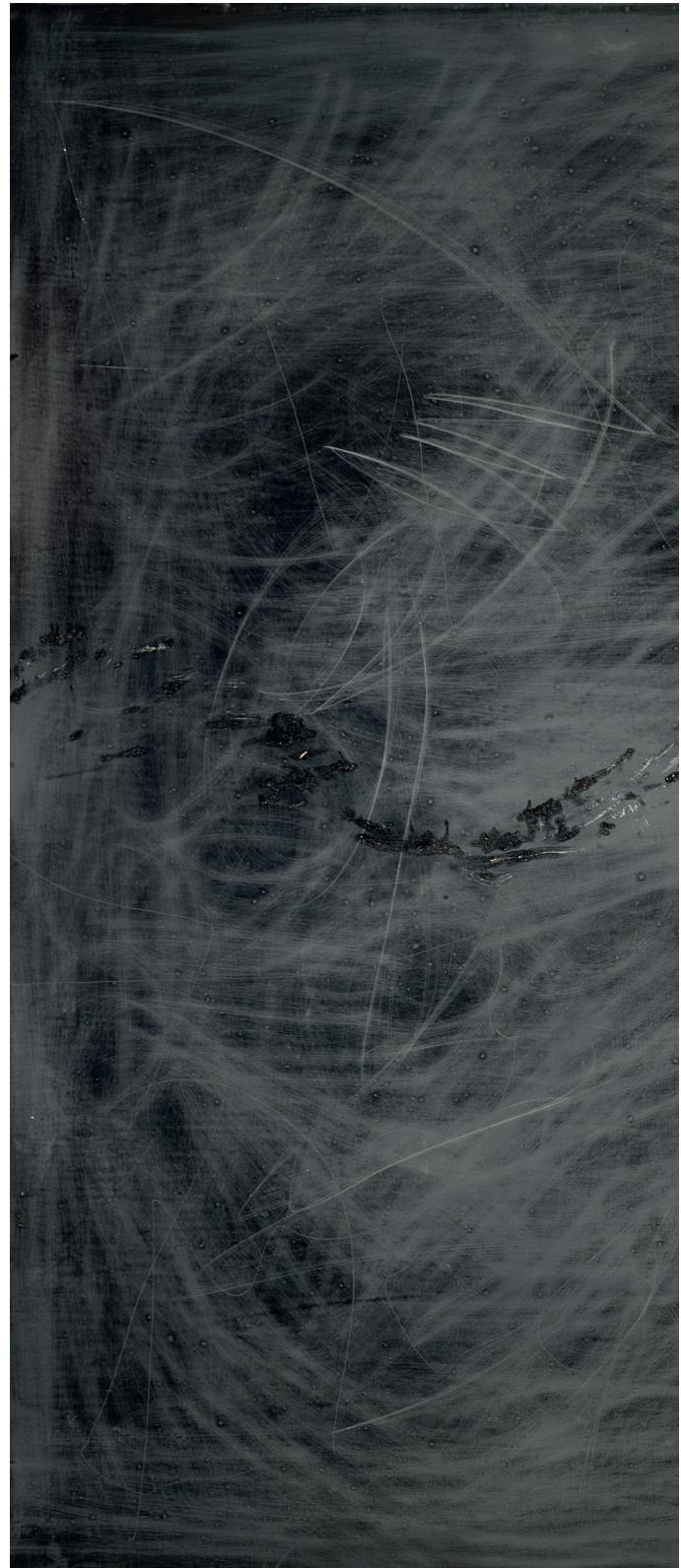
Bai Ming's work establishes a correlation between earth/clay and Earth/planet. For long periods of time spanning hundreds of thousands, even millions of years, the Earth has undergone numerous thermal and seismic shocks. Through slow processes, the rocks have degraded and decomposed to form clays from which the artist can draw works of art; other rocks are still being weathered and attacked by wind and frost to create unusual shapes and materials.

Questioning the first process, Bai Ming scrutinises the reactions of clays under the effect of kneading, humidity and different temperatures. Just as in a natural state, he then lets the earth alone vibrate and express itself, sometimes cracking, sometimes breaking or distorting itself. This unplanned work is an essential part of the artist's reflection, which here opens up a new path for Chinese ceramics.

Bai Ming likes to recall the intrinsic links that unite stone and ceramics. His series of porcelains potted in the round and porcelain paintings *Between Ceramics and Stone* reveal these "magical" stones once so appreciated by Chinese scholars. In addition to their mental and divinatory values as well as medicinal values, they were seen to carry concepts of philosophy, but also of well-being.



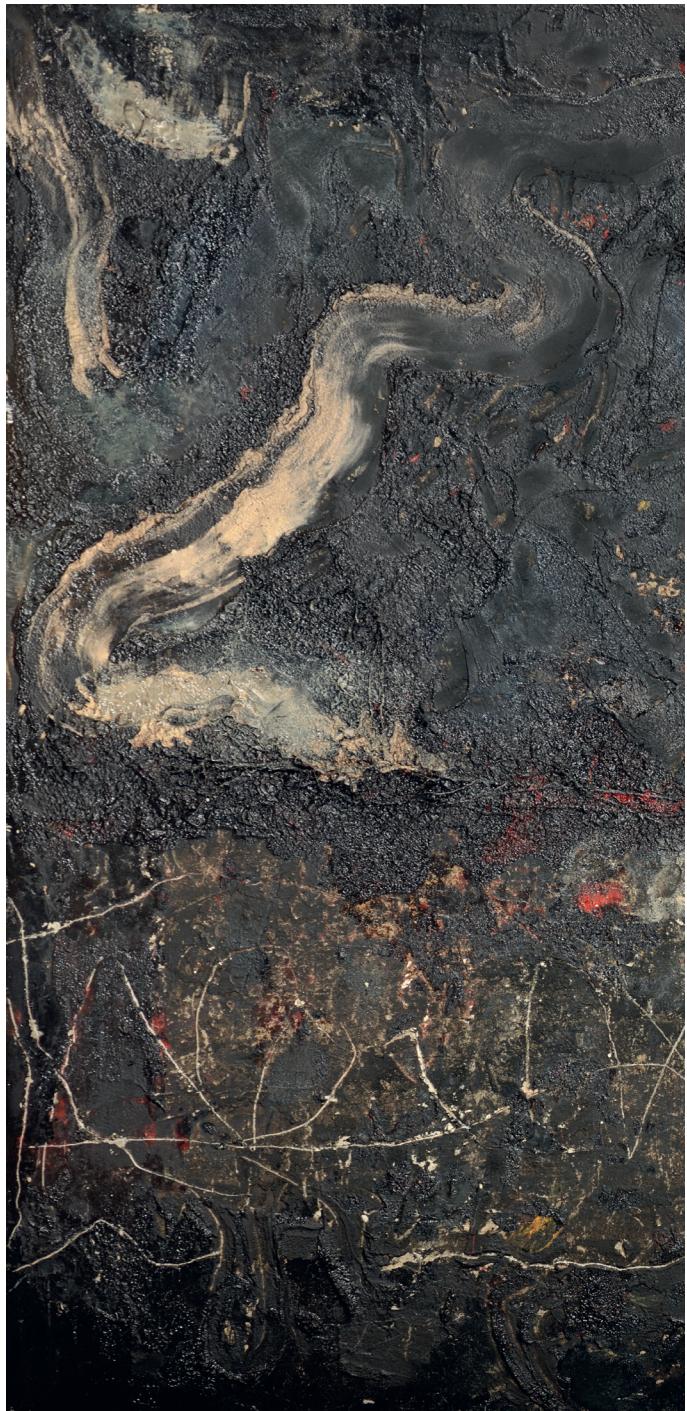
*Magnetic Field
and Wave Field I*
磁场与波场 系列之二
Peinture à la laque,
120 cm × 160 cm, 2018



126-127



*Under the Shadow
of Metaphysic Light*
玄光之下
Peinture à la laque,
120 cm × 180 cm, 2018



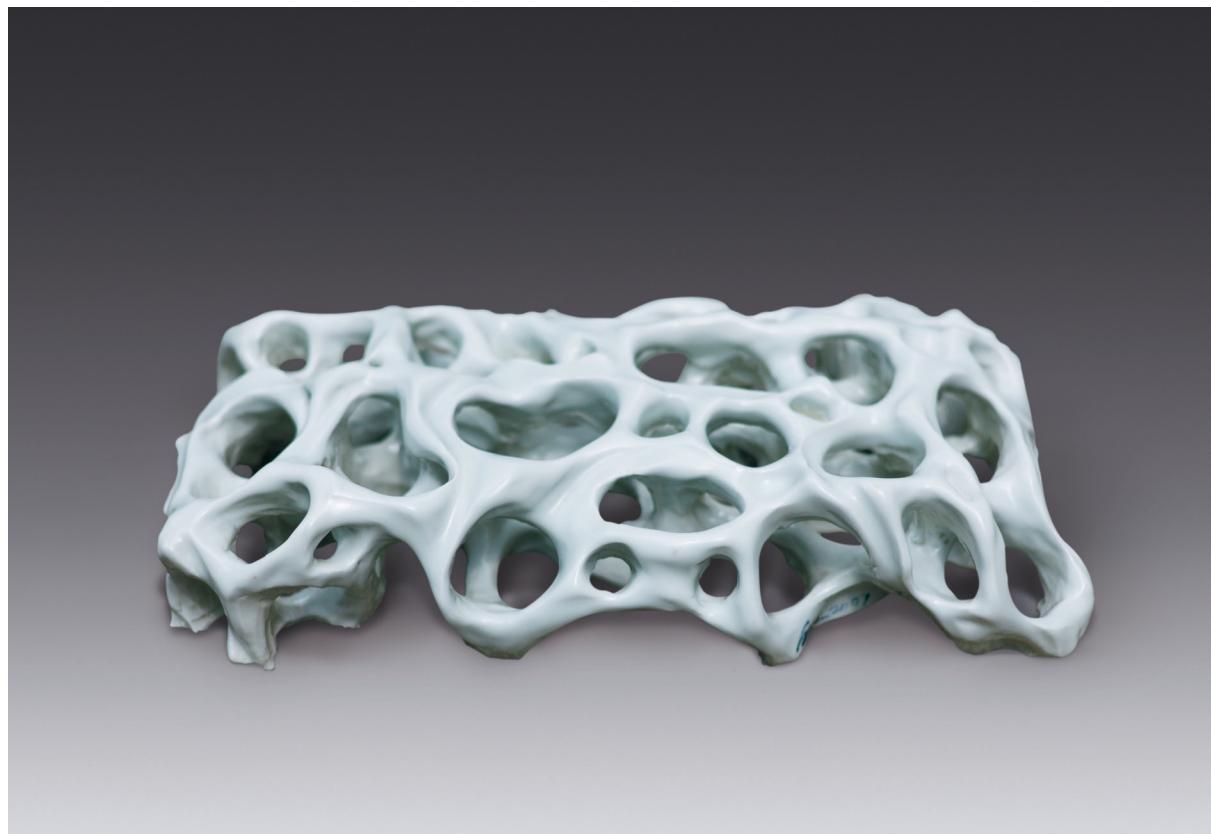
128-129



The Stony Landscape
山水如石
Porcelaine,
H. 34 cm, 2006

130-131





Porous Stone

孔洞石
Porcelaine,
40,5 cm x 22 cm x 9 cm,
2005

Dream Stone II
梦石之二
Plaque de porcelaine,
90 cm x 60 cm, 2010

132-133





Red Soul Stone Series
红灵石
Porcelaine,
H. 91 cm, 2012

Red Soul Stone Series
红灵石
Porcelaine,
H. 95 cm; Ø 32,5 cm, 2013

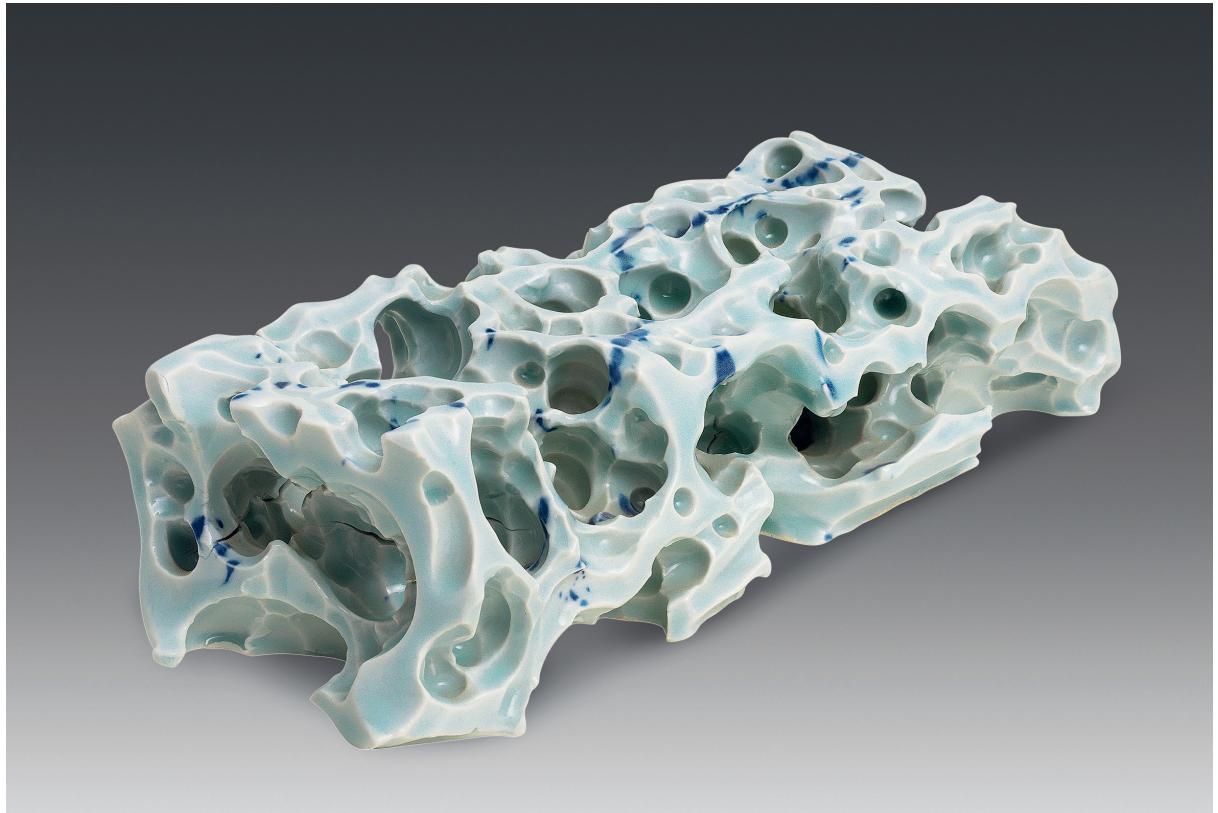


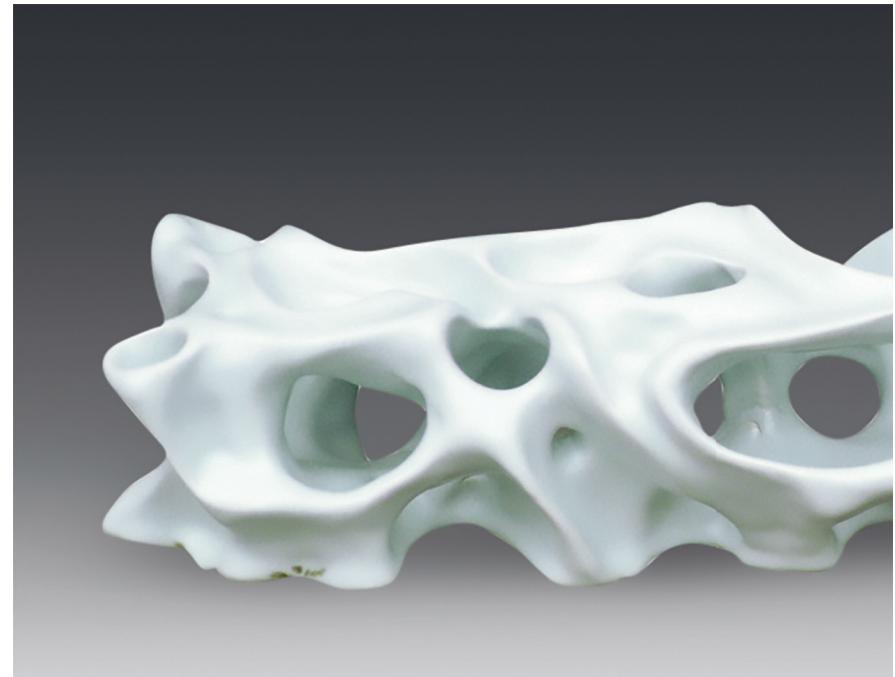


Between Ceramics
and Stone IV
瓷石之间 之四
Porcelaine,
H.49 cm, 2004

Between Ceramics
and Stone VI
瓷石之间 之六
Porcelaine,
39 cm × 20 cm × 10 cm,
2009

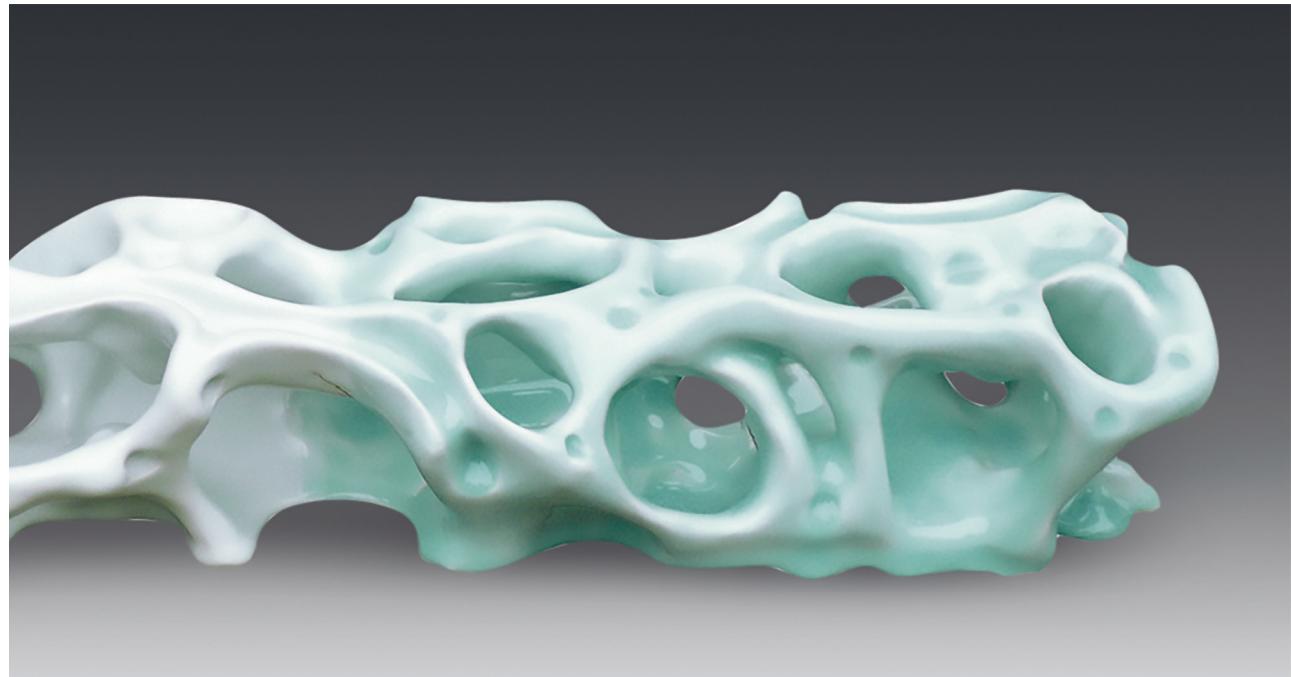
136-137





*Between Ceramics
and Stone*
瓷石之间
Porcelaine,
65 cm × 14 cm × 11 cm, 2009

138-139





*Energy Coalescing
to Form Rock*
凝气成石
Plaque de porcelaine,
110 cm × 57 cm, 2017

*Energy Coalescing
to Form Mountain*
凝气成山
Porcelaine,
58 cm × 38 cm × 18 cm, 2017

140-141





*Energy Coalescing
to form Mountain*
凝气成山
Plaque de porcelaine,
57 cm x 102 cm, 2017

Form and Process – Entropy
形式与过程—熵器
Porcelaine,
H. 80 cm, 2017

142-143





Fracture and Extension

断裂与延展

Porcelaine, cuisson
au bois, gaz et électricité,
installation,
145 cm × 9 cm × 20 cm, 2017

144-145





Appliance
– Form and Process
器·形式与过程
Porcelaine,
H. 18-24 cm, 2004-2019



Superimposed
Relationships Series III
叠加的关系 系列之三
Porcelaine,
26 cm × 18 cm × 26 cm, 2017

148-149



"In making vessels, Bai Ming always treats the sculpturing process as a process through which his heart is connected to the cosmos. His vessels have almost completely transcended actual utility functions and acquired independent life forms... In making these vessels, Bai Ming channels his spirit with the universe's breaths."

Fan Di'an, President, Central Academy for Fine Arts, in *Tlön, Bai Ming's Kingdom*, Phoenix Media, 2018.



Repères biographiques Biographical dates

Bai Ming occupe actuellement les fonctions suivantes
Bai Ming currently holds the following positions

Directeur du département de céramique à l'Académie d'art et de design de l'université Qinghua.

Director of the Department of Ceramic Art at the Academy of Arts and Design of Qinghua University.

Vice-directeur exécutif du musée d'art de l'Académie d'art et de design de l'université Qinghua

Executive Vice Director of the Art Museum at the Academy of Arts and Design of Qinghua University.

Secrétaire général de CAA, Association des artistes de Chine pour l'art céramique.

Secretary General of the Ceramic Art Council of China Artists Association.

Directeur adjoint de l'Institut d'art céramique, à l'Académie nationale chinoise de peinture.

Deputy Director of the Ceramic Art Institute, China National Academy of Painting.

Directeur exécutif de la revue *Chinese Ceramist*.

Executive Director of Chinese Ceramist magazine.

Directeur du Centre d'art international de la céramique contemporaine Shangyu Celadon

Director of Shangyu Celadon Contemporary International Ceramic Art Centre.

Il est également

He is also

Membre de l'Académie internationale de Céramique (AIC).

Member of the International Academy of Ceramics, (IAC)

Membre de la Société de peinture de Chine

Member of the China Oil Painting Society (COPS)

1965 Naissance de Bai Ming à Yugan, province du Jiangxi, à une centaine de kilomètres de Jingdezhen, capitale de la porcelaine.

Bai Ming is born at Yugan, Jiangxi Province, c. 70 miles from Jingdezhen, the capital of porcelain.

1971 Au cours de l'École élémentaire, Bai Ming est atteint de tuberculose ganglionnaire dont il réussit à guérir.

During elementary school, Bai Ming suffers from ganglionic tuberculosis but successfully recovers.

1976 En raison de l'absence de classes au cours moyen, Bai Ming ne peut suivre que des demi-journées d'enseignement. Il les complète par la lecture de rares livres de classiques chinois que son père possède.

Due to the lack of middle school classes, Bai Ming can follow classes only for half days. He completes them by reading his father's rare books of Chinese classics.

1979 Incendie du dortoir où Bai Ming et sa famille vivent: tous les biens et photos de son enfance sont perdus.

Il souhaite intégrer des cours de peinture, mais ses parents l'incitent à s'inscrire aux cours de littérature chinoise ou de sciences humaines.

Fire in the dormitory where Bai Ming and his family live: all the belongings and pictures of his childhood are lost.

He wants to follow painting classes, but his parents encourage him to enrol in courses of Chinese literature or humanities.

1981 Lors de son service militaire de trois ans, il occupe des fonctions de projectionniste en raison de ses connaissances filmographiques et de responsable de la bibliothèque. Il y découvre des livres d'art occidental et réalise des croquis d'après les photos et les catalogues.

During his three-year military service he holds the position of projectionist because of his filmographic knowledge and is placed in charge of the library, where he discovers Western art books and makes sketches from the photographs and catalogues.

1984	Occupe un poste au Département du commerce de la région de Yugan. Se passionne pour la littérature, la philosophie et l'histoire (Freud, Jung, Nietzsche, Sartre, Schopenhauer, Gombrich). Par deux fois, il essaie d'entrer à l'université, mais échoue en raison de ses mauvaises notes d'anglais.	First solo exhibition at the Beijing International Art Garden Museum. Birth of his daughter Yueyu.
1997		
1998	Ecrit sa première monographie, <i>Introduction to Ceramics of the World</i> , Jiangxi Publishing House in the Arts. C'est le premier livre de ce genre publié en Chine : il est largement utilisé dans les universités chinoises. Exposition <i>Vallauris in France and Jingdezhen in China</i> , Picasso et Bai Ming, Taipei International Art Fair.	
1999		Writes his first book, <i>Introduction to Ceramics of the World</i> , Jiangxi Publishing House in the Arts. This is the first book of its kind to be published in China; it is widely used in Chinese universities. Exhibition <i>Vallauris in France and Jingdezhen in China</i> , Picasso and Bai Ming Taipei International Art Fair.
2000	Prix d'excellence, 9 ^e Exposition nationale d'art de Chine. Œuvres collectionnées par le National Museum of China, the National Museum of Art and Design.	
2001		Prize for excellence, 9 th National Art Exhibition of Chinese art. Works collected by the National Museum of China, the National Museum of Art and Design.
2002	Publication de <i>Touched by Life : Bai Ming's Blue Glaze World</i> , bestseller qui entraîne une production de copies d'œuvres de Bai Ming. Médaille d'or de l'Invitational Exhibition of China Young Ceramic Artists. Exposition <i>Bai Ming Oil Paintings and Ceramic Art</i> , Galerie Xuanmen, Taipei, Taiwan. Publication of <i>Touched by Life: Bai Ming's Blue Glaze World</i> , a bestseller that leads to the production of copies of works by Bai Ming Gold medal of the Invitational Exhibition of China Young Ceramic Artists. Exposition <i>Bai Ming Oil Paintings and Ceramic Art</i> , Xuanmen Gallery, Taipei, Taiwan.	
1993	Remporte le premier prix Boya de la peinture à l'huile. Remporte le 1 ^{er} prix, prix Ikuo Hirayama. Crée la série <i>Monogatari</i> (« Récits »). La céramique devient son principal moyen d'expression. Awarded the first Boya prize for oil painting. Awarded 1 st prize, Ikuo Hirayama prize. Creates the <i>Monogatari</i> series ("Tales"). Ceramics become his main medium.	
1994	Diplômé de l'Académie d'art et de design et nommé professeur. Graduates from the Academy of Art and Design. Appointed professor.	
1995	Mariage avec Tan Xiao. Réalise plus d'une centaine d'œuvres en technique <i>mixed media</i> . Marries Tan Xiao. Creates over one hundred works in mixed media technique.	
1996	Première exposition solo au Beijing International Art Garden Museum.	

	Médaille d'argent, 1 ^{re} Coupe d'arts et de design de l'Université Qinghua. Voyage en Grèce pour la conférence de l'Académie Internationale de Céramique (IAC). Visite la Suisse, la France, l'Allemagne et l'Autriche. Réalise sa première peinture à l'encre. <i>Silver medal, 7th National Competition of Ceramic Art and Design of China.</i> <i>Silver medal, 1st Cup of Arts and Design of Qinghua University.</i> <i>Voyage to Greece for the International Academy of Ceramics (IAC) conference.</i> <i>Visits Switzerland, France, Germany and Austria.</i> <i>Creates his first ink painting</i>	<i>Paintings, Fangyin Art.</i> <i>First visit to the caves of Dunhuang.</i>
2004	Médaille de bronze à la 10 ^e exposition nationale d'art. Médaille à Documenta (Allemagne). Récompense officielle pour sa contribution à la promotion de l'art céramique contemporain de Chine, dans la Grande Salle du Peuple. Prix du livre national pour <i>Jingdezhen Traditional Ceramic Techniques</i> . <i>Bronze medal at the 10th National Art Exhibition.</i> <i>Medal at Documenta (Germany).</i> <i>Official award for his contribution to the promotion of contemporary Chinese ceramic art, in the Great Hall of the People.</i> <i>National Book Award for <i>Jingdezhen Traditional Ceramic Techniques</i>.</i>	<i>Exposition Xiang Wang : Bai Ming Abstract Art, Fangyin Art Center, Beijing.</i> <i>Xiang Wang: Bai Ming Abstract Art Exhibition, Fangyin Art Centre, Beijing.</i>
2005	Participe à la conférence annuelle de la NCECA (National Council on Education for the Ceramic Arts). Donne des conférences à l'Université de la Californie du Sud, l'Université du Michigan, et au Collège Mesa de San Diego. Exposition <i>Great view of No Form: Bai Ming Paintings</i> , Fangyin Art. Première visite aux grottes de Dunhuang. <i>Participates in the annual conference of the NCECA (National Council on Education for the Ceramic Arts).</i> <i>Lectures at the University of Southern California, the University of Michigan and San Diego Mesa College.</i> <i>Exhibition Great View of No Form: Bai Ming</i>	<i>Invité à l'Université de Floride.</i> <i>Résidence d'un mois au Centre céramique de Vallauris, France.</i> <i>Exposition Sculptures de Bai Ming, Vallauris.</i> <i>Invited to the University of Florida.</i> <i>One-month residency at the Centre Céramique, Vallauris, France.</i> <i>Exhibition Sculptures of Bai Ming, Vallauris.</i>
2010	Form and Process, <i>Bai Ming's Road of Abstract</i> , Jingdu Gallery of Paintings, Beijing. Exposition <i>The White Clouds: Bai Ming</i> , Taiwan Xue Xue Institute, Yunhe Art. Exposition <i>The Story of Eastern Ceramic: Bai Ming Ceramic Art</i> , Centre culturel de Chine, Paris. <i>Form and Process, Bai Ming's Road of Abstract, Jingdu Gallery of Paintings, Beijing.</i> <i>Exhibition The White Clouds: Bai Ming, Taiwan Xue Xue Institute, Yunhe Art.</i> <i>Exhibition The Story of Eastern Ceramic: Bai Ming Ceramic Art, Centre culturel de Chine, Paris.</i>	<i>Form and Process, Bai Ming's Road of Abstract, Jingdu Gallery of Paintings, Beijing.</i> <i>Exposition The White Clouds: Bai Ming, Taiwan Xue Xue Institute, Yunhe Art.</i> <i>Exposition The Story of Eastern Ceramic: Bai Ming Ceramic Art, Centre culturel de Chine, Paris.</i>
2011		<i>Exposition Three Realms: Bai Ming, Shanghai Soulism Gallery of Art, Shanghai.</i> <i>Exhibition Three Realms: Bai Ming, Soulism Gallery of Art, Shanghai.</i>
2013	Participate à la conférence annuelle de la NCECA (National Council on Education for the Ceramic Arts). Donne des conférences à l'Université de la Californie du Sud, l'Université du Michigan, et au Collège Mesa de San Diego. Exposition <i>Great view of No Form: Bai Ming Paintings</i> , Fangyin Art. Première visite aux grottes de Dunhuang. <i>Participates in the annual conference of the NCECA (National Council on Education for the Ceramic Arts).</i> <i>Lectures at the University of Southern California, the University of Michigan and San Diego Mesa College.</i> <i>Exhibition Great View of No Form: Bai Ming</i>	<i>Exposition Bai Ming's Metaphor-Mindfulness, Mystery, Philosophy, Guangdong Art Museum, Canton.</i> <i>Exposition Bai Ming: Tea and Ink, Centre culturel de Chine, Paris.</i> <i>Exposition Dialogue des civilisations, Château de Gué-Péan, France.</i> <i>Exhibition Bai Ming's Metaphor-Mindfulness, Mystery, Philosophy, Guangdong Art Museum, Canton.</i> <i>Exhibition Bai Ming: Tea and Ink, Centre culturel de Chine, Paris.</i> <i>Exhibition Dialogue des civilisations, Château de Gué-Péan, France.</i>
2014		<i>Exposition Bai Ming, Musée Cernuschi, musée des arts de l'Asie de la ville de Paris, événement commémoratif du 50^e anniversaire</i>

	de l'établissement des relations diplomatiques Chine-France. Exposition <i>Ver de Ciel</i> , Centre d'art contemporain, Ürümqi, Chine. <i>Exhibition Bai Ming, Musée Cernuschi, Musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris, event commemorating the 50th anniversary of the establishment of diplomatic relations between China and France.</i> <i>Exhibition Worm of Heaven, Contemporary Art Centre, Ürümqi, China.</i>	Exhibition <i>New Vessels, New Vista</i> , Hong Kong. Exhibition <i>Bai Ming-Boston, Lacoste Gallery, Concord, Massachusetts, U.S.A.</i>
2018		Exposition <i>Bai Ming, Sous la lumière d'Aurélie Nemours</i> , musée de Salagon, France. Exposition <i>Conversations, Bai Ming and his students on Chinese Ceramics</i> , Fondation Querini Stampalia, Venise, Italie. Exposition <i>Bai Ming, Stèles lumineuses</i> , galerie Livinec, Paris. <i>Exhibition Bai Ming, Sous la lumière d'Aurélie Nemours [Bai Ming, Beneath the Light of Aurélie Nemours]</i> , Musée de Salagon, France. Exposition <i>Conversations, Bai Ming and his students on Chinese Ceramics</i> , Fondazione Querini Stampalia, Venice, Italy. <i>Exhibition Bai Ming, Stèles lumineuses [Bai Ming, Luminous Steles]</i> , Galerie Livinec, Paris.
2015	Exposition solo à Séoul, Corée, Asian Art Exhibition. <i>Solo exhibition at Seoul, South Korea, Asian Art Exhibition.</i>	
2016	Nommé citoyen d'honneur des villes de Jingdezhen et de Shangyu. Enseigne pendant un mois à l'École d'arts Haystack Mountain (Haystack Mountain School of Crafts), Maine, U.S.A. Exposition solo, galerie Mallin, Kansas City, Missouri, U.S.A. avec l'appui de la NCECA (National Council on Education for the Ceramic Arts) et KCAC (The Kansas City Artists Coalition). <i>Exposition Bai Ming. Endlessness</i> , siège du groupe PICC, Beijing. <i>Appointed honorary citizen of the cities of Jingdezhen and Shangyu.</i> Teaches for one month at the Haystack Mountain School of Crafts, Maine, U.S.A. Solo exhibition, Mallin Gallery, Kansas City, Missouri, U.S.A. with the support of the NCECA (National Council on Education for the Ceramic Arts) and the KCAC (The Kansas City Artists Coalition). <i>Exhibition Bai Ming. Endlessness</i> , Head office of the PICC Group, Beijing.	
2017	Rétrospective <i>Tlön: Bai Ming's Kingdom</i> , Minsheng Museum of Art, Beijing. Exposition <i>Bai Ming: Branco e Azul/White and Blue</i> , musée MAAT, Lisbonne. Exposition <i>New Vessels, New Vista</i> , Hong Kong. Exposition <i>Bai Ming-Boston, Lacoste Gallery, Concord, Massachusetts, U.S.A.</i> <i>Retrospective exhibition Tlön: Bai Ming's Kingdom</i> , Minsheng Museum of Art, Beijing. <i>Exhibition Bai Ming: Branco e Azul/White and Blue</i> , Museum MAAT, Lisbon.	Exposition <i>Bai Ming. Vibrations de la Terre</i> , Keramis, La Louvière, Belgique. <i>Bai Ming's exhibition. Vibrations of the Earth</i> , Keramis, La Louvière, Belgique

Publications de Bai Ming
Bai Ming's publications

- 1999 *Overview of World Modern Ceramic Art*, Jiangxi Fine Arts Publishing House.
- 2000 *World Modern Ceramic Art: Foreign Volume; World Modern Ceramic Art: China Volume*, Xinjiang Fine Arts and Photography Publishing House.
- 2000 *Illustrated Ceramics in Ancient China* (5 volumes, co-authored), Xinjiang Fine Arts and Photography Publishing House.
- 2002 *Jingdezhen Traditional Ceramic – Making Techniques*, Jiangxi Fine Arts Publishing House.
- 2002 *Contemporary Foreign Ceramic Art Classics*, Jiangxi Fine Arts Publishing House.
- 2002 *Lecture by Great Master – Another Story of Ceramic Art*, Hebei Fine Arts Publishing House.
- 2003 *Ceramic Art in Today's China*, Jiangxi Fine Arts Publishing House.
- 2005 *New Story of Ceramics – Invitation Exhibition of Chinese Young Ceramic Artists*, Jiangxi Fine Arts Publishing House.
- 2005 *Studios of World Famous Ceramic Artists* (8 volumes), Hebei Fine Arts Publishing House.
- 2005 *La Porcelaine de Jingdezhen, savoir-faire et techniques traditionnels/The Traditional Craft of Porcelain in Jingdezhen*, La Revue de la céramique et du verre, Vendin-le-Vieil.
- 2010 *A Thin Veil of Floating White Clouds*, Jiangxi Fine Arts Publishing House.
- 2014 *BaiMing*, Edition You Feng (France).
- 2016 *A Flash of Thoughts*, Knowledge Publishing House (China).
- 2017 *Bai Ming*, Fundação EDP (Portugal).
- 2018 *Tlön: Bai Ming's Kingdom*, Phoenix fine arts publishing house (China).
Ming/la lumière, Musée Salagon (France).
Bai Ming: Stèles lumineuses, F.L Editions (France).
Bai: The New Language of Porcelain in China, ACC Art Books (France).

Bibliographie
Bibliography

- 1998 *Bai Ming's Ceramic Art*, Jiangxi Fine Arts Publishing House.
- Collected Paintings by Bai Ming, Taiwan Benchmarking Art.
- 1999 *Collected Pictures of Bai Ming's Works displayed in 1999*, Beijing International Art
- 2000 *Moved by Life – Bai Ming's Blue-and-White World*, Jiangxi Fine Arts Publishing House.
- 2002 *The Design Age: Report of the Studios of Chinese Famous Designers: Bai Ming*, Hebei Fine Arts Publishing House.
- 2005 *Bai Ming's Painting Works; Bai Ming's Ceramic Art Works*, Jiangxi Fine Arts Publishing House.
- 2007 *Xiang Wang – Bai Ming's Abstract Art*, Beijing Fangyin Art Center.
- 2009 *Collected Works by Bai Ming*, Jiangsu Fine Arts Publishing House.
The New Born Blue-and-White, Collection of Bai Ming's Ceramic Art Works (French Edition, English Edition), Utoparts Publishing Press, France.
- 2013 *Bai Ming*, Jiangxi Education Publishing House.
Bai Ming: the Ink and the Tea, Éditions You Feng, Paris.
- 2014 *Bai Ming au Musée Cernuschi*, musée des arts de l'Asie de la ville de Paris, Éditions You Feng, Paris.
- 2017 *Tlön: Bai Ming's Kingdom*, Phoenix Fine Arts Publishing Co., Nanjing.
Branco e Azul/White and Blue, Fundação EDP, Lisonne.
- 2018 *Bai Ming, Stèles lumineuses*, Editions F.L., Paris.
Bai Ming, Sous la lumière d'Aurélie Nemours, musée de Salagon.
Bai Ming, The New Language of Porcelain in China, ACC Art Books Ltd, Woolbridge, England.

Auteurs

Authors

MAEL BELLEC

Mael Bellec est conservateur en chef du musée Cernuschi-Musée des arts de l'Asie de la Ville de Paris, en charge des collections chinoises et coréennes. Il a organisé plusieurs expositions dédiées à la création moderne et contemporaine asiatique. Il a notamment été co-commissaire des expositions *Bai Ming* (2014) et *Walasse Ting : le voleur de fleurs* (2016) et commissaire des expositions *L'école de Lingnan : l'Eveil de la Chine moderne* (2015), *Séoul-Paris-Séoul : Artistes coréens en France* (2015), *Lee Ungno : l'Homme des foules* (2017) ou encore, à Daejeon, *Lee Ungno : a Stranger at Home* (2018).

Mael Bellec is the chief curator of the Musée Cernuschi-Musée des arts de l'Asie de Paris [Museum of the Asian arts of Paris], in charge of the Chinese and Korean collections. He has organised several exhibitions dedicated to modern and contemporary Asian creation. He was co-curator of the exhibitions *Bai Ming* (2014) and *Walasse Ting: le voleur de fleurs* [Walasse Ting: the flower thief] (2016) and curator of the exhibitions *L'école de Lingnan: l'Eveil de la Chine moderne* [The Lingnan School: the Awakening of modern China] (2015), *Séoul-Paris-Séoul: Artistes coréens en France* [Seoul-Paris-Seoul: Korean artists in France] (2015), *Lee Ungno: l'Homme des foules* [Lee Ungno: the Man of crowds] (2017) and also, at Daejeon, *Lee Ungno: a Stranger at Home* (2018).

ANTOINETTE FAÏ-HALLÉ

Antoinette Faÿ-Hallé, née à Paris, est conservateur général honoraire du patrimoine. Après des études d'histoire de l'art à l'école du Louvre et à l'université Paris IV-La Sorbonne, elle a intégré en 1969 le corps de la conservation des musées de France. Elle a ensuite été affectée en 1970 en tant que conservateur au Musée national de Céramique, à Sèvres. Elle en a été le chef d'établissement de 1981 à 2009. Elle a également enseigné l'histoire de la céramique à l'école du Louvre et à l'université Paris IV-La Sorbonne. Elle est l'auteur de nombreuses publications en particulier dans deux domaines : la faïence française (Nevers et Marseille) et la céramique française contemporaine et a été le commissaire d'expositions concernant différentes sortes de céramique.

Antoinette Faÿ-Hallé was born in Paris and is an honorary general heritage curator. After studying Art History at the Louvre School and at the University Paris IV-La Sorbonne, she joined the conservation unit of the museums of France in 1969. She was then assigned in 1970 as curator at the Musée national de Céramique [National Museum of Ceramics], at Sèvres. She was head of this establishment from 1981 to 2009. She also taught the history of ceramics at the Louvre School and at the University Paris IV-La Sorbonne. She is the author of numerous publications in two areas in particular: French faience (Nevers and Marseille) and contemporary French ceramics. She has also been the curator of exhibitions presenting various types of ceramics.

JEAN-FRANÇOIS FOUILHOUX

Membre de l'Académie internationale de la Céramique, Jean-François Fouilhoux s'est spécialisé depuis 1976 dans l'art du céladon. Son travail récent met en relation la céramique et la sculpture. Lauréat de prix prestigieux de la céramique (Auckland-Nouvelle-Zélande, Vallauris, Munich), il a été invité en résidence à la Manufacture nationale de Sèvres. Ses pièces font notamment partie des collections du Musée national de Céramique-Cité de la Céramique à Sèvres et du Musée des Arts décoratifs de Paris. De nombreuses rétrospectives lui ont été consacrées, comme celle du Musée de la porcelaine à Arita, Japon.

A member of the International Academy of Ceramics, Jean-François Fouilhoux has specialised in the art of celadon since 1976. His recent work connects ceramics and sculpture. Winner of prestigious ceramics awards (Auckland-New Zealand, Vallauris, Munich), he was artist-in-residence at the Manufacture Nationale de Sèvres. His pieces are part of the collections of the Musée national de Céramique-Cité de la Céramique [National Museum of Ceramics-City of Ceramics] at Sèvres and the Musée des Arts décoratifs [Museum of Decorative Arts], Paris, in particular. Many retrospective exhibitions have been devoted to him, such as that of the Porcelain Museum in Arita, Japan.

CATHERINE NOPPE

Historienne de l'Art, Catherine Noppe a été conservateur des collections d'Extrême-Orient et d'Asie du Sud-Est du Musée royal de Mariemont de 1981 à 2018 et s'est spécialisée dans l'étude de

la céramique asiatique et de l'art bouddhique. À Mariemont, elle a organisé plusieurs expositions et en a rédigé les catalogues. Elle y a également mis sur pied des journées d'étude semestrielles intitulées « Rencontres bouddhiques » (2010-2017) et « Escale au Japon » (2010-2018). Dans le cadre des activités de Wallonie-Bruxelles international au Vietnam, elle a étudié les villages de potiers artisanaux dans le delta du Fleuve Rouge et élaboré un programme de formation des conservateurs-restaurateurs dans les musées nationaux (2000-2008). Elle est également conférencière à l'ENSAV-La Cambre depuis 1995 et professeur à l'Institut royal supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles depuis 2012.

*The art historian Catherine Noppe was curator of the Far East and South East Asia collections of the Musée royal de Mariemont [Royal Museum of Mariemont] from 1981 to 2018 and specialised in the study of Asian ceramics and Buddhist art. In Mariemont, she organised several exhibitions and wrote their catalogues. She also set up biannual study days entitled *Rencontres bouddhiques* [Buddhist Encounters] (2010-2017) and *Escale au Japon*, highlighting the Japanese collections at Mariemont (2010-2018). As part of the activities of Wallonia-Brussels International in Vietnam, she studied the potters' villages in the Red River Delta and developed a training programme for conservators and restorers in national museums (2000-2008). She has also lectured at ENSAV-La Cambre since 1995 and has been a professor at the Institut royal supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles [Art and History Museum, Brussels] since 2012.*

LUDOVIC RECHIA

Historien de l'art spécialiste de la céramique belge moderne et contemporaine. Conservateur des céramiques européennes du Musée royal de Mariemont depuis 2003, il est également administrateur délégué chargé de la direction de Keramis qu'il a fondé en 2015. Depuis 2000, il a été commissaire d'une vingtaine d'expositions.

Ludovic Recchia is an art historian specialised in modern and contemporary Belgian ceramics. Curator of European Ceramics at the Royal Museum of Mariemont since 2003, he is also managing

director in charge of the management of Keramis, which he founded in 2015. Since 2000, he has curated about twenty exhibitions.

CHRISTINE SHIMIZU

Christine Shimizu est conservateur général honoraire du patrimoine. Spécialiste des arts de l'Extrême-Orient, elle a été conservateur au Musée national des arts asiatiques-Guimet, à Paris, responsable des départements japonais et coréens de 1978 à 1993, puis conservateur en chef au Musée national de Céramique, à Sèvres, responsable des collections asiatiques de 1993 à 2010. Elle a occupé le poste de directeur du Musée Cernuschi, musée d'art asiatique de la Ville de Paris jusqu'en 2015. Elle est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'art du Japon et de la Chine. Elle a été le commissaire de nombreuses expositions sur la céramique asiatique (*L'Odyssée de la porcelaine chinoise*; *Cordes de feu: la céramique japonaise de Bizen*; *Tōji: Avant-garde et tradition de la céramique japonaise contemporaine*; *Satsuma de l'exotisme au japonisme*) et sur l'art asiatique (*Le Japon au fil des saisons*, *Les laques de Shibata Zeshin*).

*Christine Shimizu is an honorary general heritage curator. A specialist in the arts of the Far East, she was curator at the Musée national des arts asiatiques-Guimet, in Paris, in charge of the Japanese and Korean departments from 1978 to 1993, and then chief curator at the Musée national de Céramique, [National Museum of Ceramics], at Sèvres, in charge of the Asian collections from 1993 to 2010. She held the position of Director of the Musée Cernuschi, Musée des arts de l'Asie de Paris, [Museum of the Asian arts of Paris] until 2015. She is the author of many books on the art of Japan and China, and has curated numerous exhibitions on Asian ceramics (*L'Odyssée de la porcelaine chinoise* [*The Odyssey of Chinese Porcelain*], *Cordes de feu* [*Ropes of Fire*]: *La céramique japonaise de Bizen* [*Japanese Ceramics of Bizen*], *Tōji: Avant-garde et tradition de la céramique japonaise contemporaine* [*Tōji: Avant-garde and Tradition of Contemporary Japanese Ceramics*], *Satsuma de l'exotisme au japonisme* [*Satsuma from Exoticism to Japanism*] and Asian art (*Le Japon au fil des saisons* [*Japan through the seasons*] and *Les laques de Shibata Zeshin* [*Shibata Zeshin's lacquer work*]).*

Colophon

Remerciements/ Thanks

Keramis et Prisme Editions remercient l'ensemble des personnes ayant permis la réalisation de cette monographie, liée à l'exposition « Bai Ming Vibrations de la Terre » organisée du 16 novembre 2019 au 15 mars 2020 à La Louvière.

Keramis and Prisme Editions would like to thank everyone who helped in the production of this monograph, related to the "Bai Ming Vibrations of the Earth" exhibition to be held from 16th November 2019 to 15th March 2020 at La Louvière.

Curation Christine Shimizu

Coordinators China-France-Belgium
Chen Mengwen, Bai Yueyu

Insurance
PICC-People's Insurance Company of China

Sponsorship
PICC-People's Insurance Company of China

Coordination éditoriale/
Editorial coordination
Christine Shimizu
Ludovic Recchia (Keramis)

Auteurs des textes/
Authors of the texts
Mael Bellec
Antoinette Faÿ-Hallé
Jean-François Fouilhoux
Catherine Noppe
Ludovic Recchia
Christine Shimizu

Traductions/
Translations
CompanyWriters
www.companywriters.be

Crédits photographiques/
Photographic credits
Atelier Bai Ming, Christine Shimizu

Design graphique/
Graphic design
Salutpublic Bruxelles
www.salutpublic.be

Imprimeur/
Printer
Beijing Artron Art Printing Co. Ltd.

Éditeur/
Publisher
Prisme Editions
www.prisme-editions.be

Partenaires principaux/
Main partners



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES
PICC
中国人民保险

KERAMIS
DU CENTRE DE
LA CÉRAMIQUE

Wilhelm & Co
Group



Dépôt légal/
Legal deposit
2019/7555/4

ISBN: 978-2-930451-30-5
EAN: 9782930451305

© Keramis – Centre de la Céramique de la Fédération
Wallonie-Bruxelles asbl
www.keramis.be

Tous les droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
(même partielle) sont réservés pour tous les pays.
All rights of reproduction, translation and adaptation (even partial)
are reserved for all countries.