

Chih-Chien Wang — Don d'images Chih-Chien Wang — A Gift of Images

Sylvain Campeau

Numéro 117, été 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/96285ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Campeau, S. (2021). Chih-Chien Wang — Don d'images / Chih-Chien Wang — A Gift of Images. *Ciel variable*, (117), 62–69.



Watermelon, Coffee and Detergent
 2009, impression numérique
 au jet d'encre / digital inkjet print
 102 × 137 cm



Cabbage Flower #2,
Cabbage Flower #1
 2011, impressions au jet d'encre / inkjet prints
 127 × 100 cm

CHIH-CHIEN WANG

Don d'images

SYLVAIN CAMPEAU

La pratique artistique de Chih-Chien Wang s'est d'abord caractérisée par un recours croisé aux médiums de la photographie et de la vidéographie. Aussi peut-il paraître incongru d'aborder son travail sous l'angle de la nature morte. Il n'en reste pas moins que des allusions à ce genre reviennent sans cesse, sans qu'elles n'aient jamais inspiré aux analystes et critiques à en faire plus que ça, justement, une allusion.

Assemblages du quotidien. À regarder les images, on est rapidement convaincu que cette référence n'est pas gratuite. Aliments, fruits, végétaux y occupent une grande place. Il arrive que la composition baigne dans un certain dépouillement ; les éléments sont isolés, au centre de l'image. On pense aux séries *Cabbage Flower* (2011), *Pineapple* (2011), *Apple After Shaore* (2014), aux images *Sad* et *Happy* de la série *Orange* (2014) et j'en passe. Ou aux ensembles complétés par des éléments domestiques : *Grape and Tea Bag* (2005), *Banana in a Glass* (2005), *Watermelon, Coffee and Detergent* (2009), *White Cans and Pineapple* (2009). Puis à des scènes plus complexes : *Oranges, a Glass Ball and Shadows* (2016), *Pomegranates, Plastic Packaging and Wood* (2016), *Stems and Orange Peels on Cardboard* (2020).

La nature morte. Selon Charles Sterling, spécialiste du genre, « Une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets¹ ». Ceux-ci correspondent souvent à la catégorie des aliments domestiques.

Il a fallu plusieurs variantes pour en venir à cette définition englobante, minimale : *cose naturali* (choses naturelles) chez Giorgio Vasari, à la fin du XVII^e siècle ; *stilleven*, vers la même époque en Flandre, pour désigner des « pièces de fruits, fleurs, poissons » ou des « pièces de repas servis » ; *bodegón*, du terme *bodega* (« lieu de rangement alimentaire »), utilisé pour décrire l'antichambre dans les caves de tavernes modestes en Espagne.

Ces représentations entretiennent des liens privilégiés avec une nourriture consommée et soulignent ou célèbrent la tenue de festins. Le terme grec *xeniae*, par ailleurs, désignait des mets délicats, friandises ou pâtisseries, que s'envoyaient entre eux des amis, durant les Saturnales particulièrement.

Anne Cauquelin aborde le sujet dans le livre *L'invention du paysage*². Elle précise d'abord que ces « cadeaux de table » sont « des présents "en natures", corbeille de fruits, mets rares, pièces montées que l'on consommera en souvenir du dîner », histoire de pérenniser le moment ainsi remémoré, « qui se répétera le lendemain ». Ces présents étaient souvent accompagnés d'un tableau représentant l'envoi, offrant le « (r)edoublement de la chose en son icône³ ». La *xeniae* est rappel et commémoration d'un moment de rencontre et de bonne chère partagée, en plus d'être une invitation à répéter l'expérience, en solitaire, dans le souvenir heureux d'un événement passé.

A Gift of Images

Characteristic of Chih-Chien Wang's art practice is his intertwined use of photography and videography, so it might seem incongruous to approach his work from the angle of the still life. Nevertheless, allusions to this genre constantly arise in his work, although analysts and critics have never thought to make more of them than just that: allusions.

Assemblages of the everyday. When we look at the images, we are quickly convinced that this reference is not gratuitous. Foodstuffs, fruits, and vegetables take centre stage. Sometimes the composition is quite pared down: the elements are isolated in the centre of the image. One thinks of the series *Cabbage Flower* (2011), *Pineapple* (2011), and *Apple After Shaore* (2014), and the images *Sad* and *Happy* from the *Orange* series (2014), and there's more. Or one can think of the groupings complemented by domestic objects: *Grape and Tea Bag* (2005), *Banana in a Glass* (2005), *Watermelon, Coffee and Detergent* (2009), and *White Cans and Pineapple* (2009). Or of more complex scenes: *Oranges, a Glass Ball and Shadows* (2016), *Pomegranates, Plastic Packaging and Wood* (2016), *Stems and Orange Peels on Cardboard* (2020).

The still life. In the view of Charles Sterling, a specialist in the genre, "An authentic still life is born the day a painter makes the fundamental decision to choose as a subject and to organize a group of objects into a plastic entity."¹ These objects often correspond to the category of domestic foodstuffs.

It took a number of variants to arrive at this all-encompassing, minimal definition: Giorgio Vasari's *cose naturali* ("natural things") in the late seventeenth century; *stilleven*, in Flanders around the same time, to designate "pieces of fruit, flowers, fish" or "parts of meals served"; *bodegón*, from the word *bodega* ("place where food is stored"), utilized to describe the cellar anterooms of small taverns in Spain. These representations have a special connection with food consumed, and they highlight or celebrate the holding of banquets. The Greek term *xeniae*, for instance, designated delicacies, sweets, or pastries that friends sent to each other, especially during the Saturnalia.

Anne Cauquelin addresses the subject in her book *L'invention du paysage*.² First, she explains that these "table gifts" are "presents

Ce ne sont pas des repas ou des tables apprêtées que cherche à montrer Chih-Chien Wang. Chez lui, quand l'élément issu du monde végétal n'est pas sujet unique, il demeure central, accompagné par peu d'éléments et formant le point d'orgue (ou l'un d'eux) de la représentation.

Dans les œuvres de cet artiste, les aliments ne peuvent être considérés comme prêts à la consommation. Au gré des multiples œuvres qu'il a réalisées, on peut voir des ananas étrangement torsadés (série *Pineapple*), des choux bizarrement lacérés (série *Cabbage Flower*), une poire qui se noie (*Pear and Glass Water*, 2017), des bananes mutilées (*Banana Flower #1*, *Banana in a Glass*, 2005) et un reste de queue d'aubergine, racorni (*Stalk of Eggplant on Bookshelf*, 2009). Ils sont moins destinés à la consommation qu'aptés à évoquer le moment précédent, la préparation, ou le subséquent, sa mise au rebut (série *Apple After Shaore*). Ils sont en amont et en aval de toute consommation, encore plus que ne l'est la nature morte traditionnelle. Une fois transfiguré et ainsi posé parmi des objets familiers du quotidien, l'aliment acquiert une autre stature. Il se prête au jeu du sens, avant même d'être soumis à celui des sens.

Ce ne sont pas des repas ou
des tables apprêtées que cherche à montrer
Chih-Chien Wang. Chez lui, quand l'élément issu
du monde végétal n'est pas sujet unique,
il demeure central, accompagné par
peu d'éléments et formant le point d'orgue
(ou l'un d'eux) de la représentation.

Les œuvres vidéo. Les œuvres vidéographiques de Chih-Chien Wang évoquent à l'occasion la consommation. *Time Measurement #3 #4 #5* (2008) présente un tableau en triple projection. À une des extrémités du triptyque, des bouts de haricots verts, équeutés, tombent un par un. À l'autre bout, ce sont des morceaux de fraises qui surgissent, derrière une surface translucide. Cette matière donne aussi prise au geste d'écrire une histoire en chinois. On la déchiffre à l'aide de sous-titres et on comprend peu à peu qu'il s'agit d'un rêve. Il y est question de languettes de calmars séchés, infestées de vers, tout de même comestibles. Retenons qu'il y est encore question d'aliments.

La thématique de la nourriture est donc assez présente dans les œuvres de l'artiste. Même dans ses vidéos, ce ne sont pas des tables montées, des plats préparés, qui en forment l'essentiel, mais des éléments isolés, pas encore transformés ni prêts à être absorbés. En fait, c'est tout le contraire : les aliments, sauf exception, sont encore à l'état brut, en instance de préparation, ou alors ils sont étrangement entamés. Ce ne sont pas des nourritures finies, complétées ; ce sont des éléments encore disparates, en cours d'élaboration, ou des résidus abandonnés après consommation incomplète. Ou alors, ils ont été altérés, de façon accidentelle ou volontaire, et leur forme ou disposition évoque autre chose avec excentricité.

La nature morte est partie prenante d'un don et ceci est encore plus évident dans le cas de Chih-Chien Wang. Car les aliments semblent souvent pris dans le cycle d'une confection. Plus encore que d'une consommation, il est question de la mise en place des

'in kind,' fruit baskets, rare dishes, pieces of wedding cake that will be eaten in memory of the dinner," to preserve the moment thus commemorated, "which will be repeated sometime afterward." These gifts were often accompanied by a painting portraying what had been sent, offering a "doubling of the thing in its visual representation."³ *Xeniae* are reminders and remembrances of an occasion when people got together and shared good food, and also an invitation to repeat the experience, in solitary, with happy memories of a past event.

Wang's intention is not to show meals or well-laid tables. In his works, even when the item from the plant world is not the sole subject, it is central, accompanied by few other objects and forming the climax (or one of them) of the representation.

In Wang's works, foods cannot be considered ready for consumption. Among the many images that he has produced are those of strangely twisted pineapples (*Pineapple series*), bizarrely lacerated cabbages (*Cabbage Flower series*), a drowning pear (*Pear and Glass Water*, 2017), mutilated bananas (*Banana Flower #1*, *Banana in a Glass*, 2005), and the shrivelled remains of an eggplant stem (*Stalk of Eggplant on Bookshelf*, 2009). They are less destined for consumption than likely to evoke the time preceding consumption – preparation – or subsequent – being put in the trash (*Apple After Shaore series*). They are upstream and downstream of any consumption, even more than objects in a traditional still life are. Once transfigured and posed among familiar everyday objects, food acquires a different stature. It lends itself to a play on sense, before even being subjected to the play of the senses.

The video works. Wang's video works occasionally evoke consumption. *Time Measurement #3 #4 #5* (2008) presents a three-channel tableau. At one end of the triptych, hulled tips of green beans fall one by one. At the other end, pieces of strawberry emerge behind a translucent surface. This material gives rise to the gesture of writing a story in Chinese, which we decipher through subtitles, gradually coming to the realization that it's a dream. It involves strips of dried squid, infested with worms and yet edible. We note that foods are still the subject.

The theme of food is thus quite present in Wang's work. Even in his videos, set tables or prepared dishes are not the main subject; rather, there are isolated elements, not yet processed or ready to be eaten. In fact, to the contrary, the foods, without exception, are still in their raw state, pending preparation, or else they have been strangely started. They are not finished, completed foods; they are still-disparate items in the course of being processed, or remains abandoned after incomplete consumption. Or else they have been altered, randomly or deliberately, and their form or arrangement eccentrically evokes something else.

The still life is a fundamental part of a gift, and this is even more obvious in Wang's work. For the foods often seem caught up in the cycle of preparation. Even more than consumption, there is the question of establishing the conditions for sharing. Or else the remains of a meal, when there is a shot of forgotten victuals, leaving us with the memory of a mouthful. These are images that celebrate either the future act of eating or the fact of having done so. The food, prepared or left as is, will be, or has been, an opportunity to share.

The conjurings of food preparation stress the reality of performing this action together; they propose that the meal is marked by effort and work, by the pooling of resources, by the gathering of



Banana Flower #1
2005, impression au jet d'encre / inkjet print
81 × 102 cm

Needle Orange
2017, impression au jet d'encre / inkjet print
81 × 102 cm



Pear and Glass Water
2017, impression au jet d'encre / inkjet print
102 × 81 cm



Grape and Tea Bag
2005, impression à jet d'encre / ink jet print
102 × 81 cm

Cut Orange
2005, impression au jet d'encre / inkjet print
61 × 76 cm



Orange Peel on Ceramic Ball
2020, impression au jet d'encre / inkjet print
107 × 71 cm



Pineapple #6
2011, impression au jet d'encre / inkjet print
61 × 76 cm

conditions pour un partage. Ou des restes d'un repas, lors la prise de vue de victuailles oubliées, laissées avec le souvenir d'une bouchée. Nous sommes devant des images qui célèbrent soit le futur acte de manger, soit le fait de l'avoir fait. L'aliment préparé ou laissé pour compte sera, ou a été, l'occasion d'un partage.

Les évocations de la préparation d'un aliment mettent l'accent sur la réalité de le faire ensemble, proposent que le repas est marqué par l'effort et le travail, par la mise en commun de ressources, par la réunion de convives. Manger est une affaire collective; se préparer au partage des aliments en est une de solidarité. Comme dans le rêve raconté dans *Time Measurements #5 – Strawberry*, liens interpersonnels et nourriture vont de pair.

Les expositions de Chih-Chien Wang ne se composent pas de d'images photographiques et d'œuvres vidéographiques. Des actions sont suggérées. En effet, il arrive que l'artiste tienne à ce que des spectateurs puissent participer plus activement à la rencontre. Dans le cas de *When the Shadows Change Colour* (2014), il y avait invitation à se saisir de petites images ou de feuilles séchées, à prendre et à laisser des objets. Dans le cas de *The Act of Forgetting* (2015), il fallait exécuter des actions décrites par l'artiste. Des éléments sont offerts. Des directives invitent à un échange. Le contexte d'exposition fournit à l'artiste l'occasion d'inciter les gens à agir, à se manifester, à prendre et à donner. À son offre correspond une contrepartie active. Il s'agit bien de partage, d'échange.

Les confessions: offrandes. La nature morte n'est pas pour l'artiste une référence isolée, puisque d'autres thèmes et des interventions dans l'espace d'exposition contribuent aussi à créer un esprit de don et d'échange.

Dans la vidéo *I Want to Be Reminded* (2014), au cœur de l'exposition *When The Shadows Change Colour*, il est question d'une conversation entre deux femmes. On comprend rapidement qu'il s'agit d'une construction et non de la saisie d'un moment réel d'intimité. Dans leur échange, les protagonistes font allusion à une lettre envoyée de l'une à l'autre et à ce qu'elle pouvait signifier alors, et aujourd'hui encore. Leur dialogue nous fait découvrir qu'un lien fort les unit, qu'elles forment un couple et qu'elles ont émigré de Taïwan. À la volonté de faire ressurgir le passé de l'une vient s'opposer le désir de l'autre de jouir du moment présent. L'œuvre évoque et examine ce que chacune est devenue après s'être établie dans un nouveau pays. Mais il y a un point de renversement dans cette bande. Il se manifeste lorsque Chih-Chien Wang, en hors plan, intervient pour demander à l'un des personnages de poser une question précise à Yushan. Or, Yushan est la compagne de l'artiste. C'est une figure connue pour qui est habitué au travail de l'artiste. On comprend alors que la vidéo est une fiction, créée à partir d'une lettre, elle-même peut-être imaginée aussi, à propos d'une relation qui, elle, est bien réelle.

À cette exposition a succédé *The Act of Forgetting*, où les signes de facticité sont plus nets. Dans la vidéo géante qui y était projetée, des gens s'installent tour à tour au milieu d'une grande salle. Des techniciens s'y trouvent aussi, pour s'écarter sur le rail qui entoure le centre de la salle et sur lequel glisse un chariot. Ceux qui viennent s'y positionner sont interrogés par l'artiste, que l'on entrevoit parfois et entend indistinctement. Dans cette œuvre, il est sans cesse question de création. Les gens se présentent et parlent de la scène qu'ils joueront, ou non, face à tous, captés par

guests. Eating is a collective affair: preparing to share foods is an act of solidarity. As they do in the dream recounted in *Time Measurements #5 – Strawberry*, interpersonal connections and food go together.

Wang's exhibitions are not made up simply of photographs and videos. Activities are suggested. Indeed, sometimes Wang wants spectators to participate more fully in the encounter. In *When the Shadows Change Colour* (2014), there was an invitation to pick up small images or dried leaves – to take and leave behind items. For *The Act of Forgetting* (2015), spectators were to perform actions described by Wang.

Things are offered. Instructions invite exchanges. The exhibition context provides Wang with an opportunity to encourage people to act, to manifest themselves, to take and to give. To his offer corresponds an active counterpart: to share, exchange.

The confessions: offerings. For Wang, the still life is not an isolated reference, as other of his themes and interventions in the exhibition space also contribute to creating a spirit of giving and exchanging.

The video *I Want to Be Reminded* (2014), at the heart of the exhibition *When the Shadows Change Colour*, involves a conversation between two women. We quickly understand that this is a fabrication and not the capture of a real moment of intimacy. In their

The still life is a fundamental part
of a gift, and this is even more obvious in
Wang's work. These are images that celebrate
either the future act of eating or the fact
of having done so. The food, prepared
or left as is, will be, or has been,
an opportunity to share.

exchange, the women allude to a letter that one has sent to the other and talk about what it might have meant then, and might still mean today. Their dialogue reveals that there is a strong bond between them: they are a couple who emigrated from Taiwan. To one's desire to bring up the past is opposed the other's desire to live in the present. The work summons and examines what each of them has become after moving to a new country.

But there is a turning point in the video. It occurs when Wang, out of frame, intervenes to ask one of the women to pose a specific question to Yushan, his life partner. She is a known figure to those familiar with his work. We then understand that the video is a fiction, created on the basis of a letter, itself perhaps also imagined, about a relationship that is very real.

Coming after this exhibition was *The Act of Forgetting*, in which the signs of artifice are clearer. In the video projected on a gigantic screen, people arrive, one by one, in the middle of a big room. Technicians are there too, to toil on the rail that surrounds the centre of the room, on which a trolley slides. Those who take their places there are questioned by Wang, whom we glimpse occasionally and hear indistinctly. In this work, the question of creation is constantly posed. People introduce themselves and talk about the scene that they will play – or not – facing everyone, recorded by a camera that films as it circles around them. They also mention

une caméra qui filme en même temps qu'elle tourne en rond. Ils évoquent aussi des expériences personnelles, sans que l'on sache si elles font partie de leur personnage ou non. Certains jouent de la musique, d'autres discutent d'arts, de danse, du jeu d'acteur. Ça se termine par une prestation musicale d'un joueur de santour, auquel se joint tout un groupe.

Les histoires racontées ont ceci de commun d'être uniques et singulières, de celles qui finissent par définir et façonner une personne. Mais ces confessions devant la caméra pourraient bien être des leurres. Rien ne nous dit qu'elles appartiennent véritablement à celui ou celle qui les raconte. Peut-être font-elles partie du jeu... Qu'importe ! Elles sont, elles existent, offertes à tous dans le cadre d'une répétition, qui est autant œuvre en elle-même que préparation à l'œuvre. Depuis, elles sont accessibles à ceux qui peuvent s'en emparer, les reprendre, sans qu'elles perdent de leur force ni de leur impact.

Comme les natures mortes, ces histoires sont fabriquées. Elles forment un assemblage fictionnel dont on ne sait quoi penser quant à leur véracité. Elles aussi ont été lâchées, données, offertes et reprises, à tout le moins par Chih-Chien Wang qui brode sur elles et leur confère épaisseur et dignité. Elles sont à même de prêter humanité à nos existences et de faire, de celui qui s'en repaît, un confesseur, un alter ego, une oreille attentive et compatissante. L'histoire entendue, racontée, pourrait bien être la mienne ou la vôtre, et se rapprocher de quelque circonstance que nous avons vécue.

L'effet du don. Toute cette entreprise de don et de partage me semble aller vers une sorte d'effort existentiel et libérateur. Jacques T. Godbout, chercheur à l'Institut national de la recherche scientifique, ne voit-il pas dans le don une sorte de saut hors de tout déterminisme ? Il permet d'échapper aux prescriptions, vaguement intéressées, du donnant-donnant de l'échange marchand. Il libère l'autre de l'obligation de la contrepartie, du retour sur avance, en quelque sorte. La nature morte est donc parfaitement appropriée comme genre, dans ses principes constitutifs, pour s'intégrer à l'ensemble des travaux de Chih-Chien Wang. Et pour former une image fondamentale de ce qui est en jeu. Dans ses vidéos, par le biais de l'échange et du don d'histoires formatrices des humains, il est question d'échapper à ce qui en elles nous détermine et définit trop étroitement. Raconter ces histoires et les confier à d'autres permet de ne plus subir leur joug. L'expérience de créer, dans cet effort pour rejoindre l'autre et lui demander échange, est une autre façon de sortir, ensemble, de ce qui nous détermine et définit.

Pour l'artiste, cela permet de combler le désir qu'il a de créer « des œuvres qui écoutent⁴ ».

1 Charles Sterling, *La nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Macula, 1985.
2 Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Éditions Plon, 1989, 181 p. 3 Les citations proviennent de la page 97 du livre. 4 « A work that listens », lors d'un échange avec l'auteur, le 24 février 2021.

Sylvain Campeau collabore à de nombreuses revues canadiennes et européennes. Il est aussi l'auteur des essais *Chambres obscures* : photographie et installation, *Chantiers de l'image* et *Imago Lexis*, de même que de sept recueils de poésie. Il a aussi dirigé des ouvrages collectifs en arts visuels et en littérature. En tant que commissaire, il a réalisé une quarantaine d'expositions.

personal experiences, although we don't know if these belong to their characters or them. Some play music; others discuss art, dance, acting. It ends with a musical performance by a santur player, who is joined by a group.

All of the stories told have something unique and singular in common: they are those that end up defining and shaping a person. But these confessions before the camera could well be ploys. We can't be sure that they truly belong to the person who is telling them. Perhaps they're part of the game. But it doesn't matter. They are, they exist, offered to everyone as part of a rehearsal, which is as much a work in itself as a preparation for another work. Thereafter, they are accessible to those who can seize them, retell them, without their losing their strength or impact.

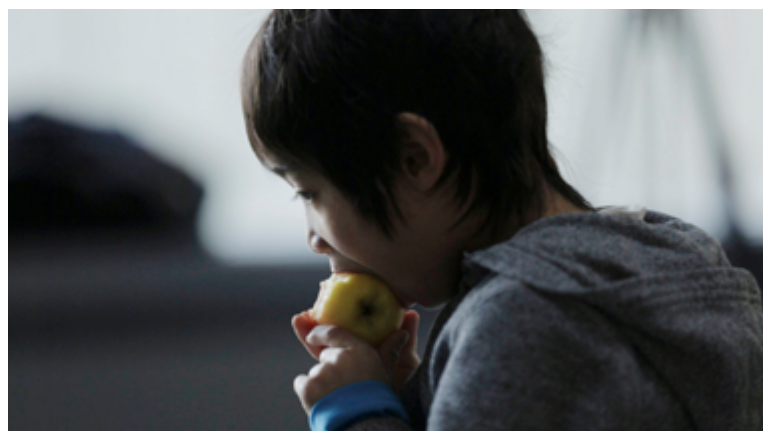
Like the still lifes, these stories are fabricated. They form a fictional grouping, and we don't know whether or not to think they're true. They, too, have been released, given, offered, and taken back – at least by Wang, who embroiders on them and confers weight and dignity upon them. They are capable of lending humanity to our lives and making the one who savours them a confessor, an alter ego, an attentive and sympathetic ear. The story heard, recounted, could be mine or yours, and could resemble some circumstance that we have experienced.

The effect of the gift. It seems to me that this entire undertaking of giving and sharing leans into a sort of existential and liberating effort. Jacques T. Godbout, researcher at the Institut national de la recherche scientifique, sees in each gift a sort of leap beyond determinism. It makes it possible to evade the vaguely self-interested giver–giver dictates in commercial exchanges. It frees the other from the obligation of a quid pro quo, of a sort of return on an advance. The still life is therefore perfectly appropriate as a genre, in its constitutive principles, to be integrated into Wang's body of work. And to form a fundamental image of what is at play. In his videos, through the exchange and the giving of human beings' formative stories, there is a question of evading what in them determines us and defines us too closely. Recounting these stories and entrusting them to others means no longer suffering under their yoke. The experience of creating, in this effort to reach out to the other and ask for exchange, is another way of escaping, together, from what determines and defines us.

For Wang, it makes it possible to fulfil his desire of creating "a work that listens."⁴ *Translated by Käthe Roth*

1 Charles Sterling, *Still Life from Antiquity to the Twentieth Century*, trans. James Emmons (New York: Universe Books, 1959). 2 Anne Cauquelin, *L'invention du paysage* (Paris: Éditions Plon, 1989). 3 Ibid., 97 (our translation). 4 Correspondence with the author, February 24, 2021.

Sylvain Campeau contributes to many Canadian and European magazines. He is also the author of the essays *Chambres obscures* : photographie et installation, *Chantiers de l'image*, and *Imago Lexis*, as well as seven collections of poetry. He has also edited books on visual arts and literature. As a curator, he has organized forty exhibitions.



The Act of Forgetting
2015, vidéo HD / HD video, 90 min



I Want to Be Reminded
2014, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe