

L'art contemporain chinois dans les années Deng Xiaoping

Emmanuel Lincot



Édition électronique

URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/1362>
ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine
contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2004

Référence électronique

Emmanuel Lincot, « L'art contemporain chinois dans les années Deng Xiaoping », *Perspectives chinoises* [En ligne], 82 | mars-avril 2004, mis en ligne le 01 mai 2007, consulté le 01 octobre 2016.
URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/1362>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

© Tous droits réservés

L'art contemporain chinois dans les années Deng Xiaoping

Emmanuel Lincot

- 1 Etudier l'art contemporain en Chine ne relève pas d'un choix exclusivement esthétique. Dans le contexte d'un marché émergent, l'art est autant affaire d'économie culturelle que de socio-politique. L'art n'est donc pas le fait d'une marginalité. Tant dans l'imaginaire que par sa propre diversité et par ses transformations, il englobe et résume les bouleversements d'une culture qui se réapproprie des schèmes, des images et des notions hérités à la fois d'une tradition séculaire et de l'Occident (un Occident parfois des plus proches dans le cas de l'Asie centrale musulmane ou de l'Inde bouddhiste). Les artistes réinterprètent le sens originel pour aboutir à la revendication de leur différence, érigée le plus souvent en nationalisme culturel. Pour comprendre l'évolution de l'art contemporain chinois, on retiendra un certain nombre de faits marquants de la vie artistique de ce pays profondément transformé par les réformes initiées par Deng Xiaoping. Ces bouleversements n'ont cessé d'unir ou de diviser la scène culturelle chinoise dans ses rapports à un pouvoir toujours en quête de légitimité, garant de l'ordre et d'une orthodoxie ébranlée par une crise identitaire née de l'ouverture économique du pays et de la mondialisation¹.
- 2 L'art en Chine depuis 1979 et les premières réformes est un espace où se croisent deux grands aspects de l'histoire chinoise de la fin du xx^e siècle, placée sous la double égide de l'orthodoxie politique et d'une culture multivoque (*duoyuan wenhua*) qui oscille constamment entre l'endogène et l'exogène, entre les traditions autochtones et les pratiques culturelles importées, tout en remettant en cause les critères esthétiques de la période dite réaliste-socialiste². Cet immense et tumultueux brassage, souvent associé à des crises politiques aiguës, est à l'origine d'une gigantesque iconographie qui exerce son pouvoir sur des générations successives et se révèle comme le théâtre de rivalités intenses où s'entrechoquent les temporalités les plus diverses. On ne peut comprendre, rétrospectivement, ni l'émergence d'un pop'art politique et réactionnaire (critique de la consommation de masse, exaltation ironique et ludique du maoïsme...) ni la popularité du

kitsch sans tenir compte de cet irrésistible engouement, en Chine, pour l'enchantement (*qiguan*), la mièvrerie post-révolutionnaire. Celle-ci est, par définition, l'un des aspects les plus anecdotiques, donc les plus datés, d'une période marquée par une brusque accélération de l'histoire. Art de transition, le kitsch aux couleurs chinoises marque le commencement d'un consensus établi entre le pouvoir et l'opinion autour de la valeur de l'argent. Ainsi, l'art qui était en Chine, pour l'essentiel, celui de la calligraphie et de la peinture devient un fait pluriel : il n'y a pas *art*, mais *arts*.

- 3 La première rétrospective avant-gardiste et nationale, *China/Avant-garde (Zhongguo xiandai yishu zhan)*, qui eut lieu au Palais des Beaux-Arts de Pékin en 1989³, constitue un événement précurseur. La communauté artistique, à la veille de la répression du mouvement de Tian'anmen, aura donné un sens, son sens, à dix années placées sous le sceau d'un avant-gardisme auto-proclamé que la génération prenant la relève ne reconnaîtra que pour mieux s'en démarquer, revendiquant ainsi sa totale rupture et son décalage par rapport au monde traditionnel de l'art et en particulier celui de la peinture. Les valeurs de la peinture – liées à celles du lettré et au mythe séculaire de la culture d'Etat – sur lesquelles reposent le cadre des débats et des choix politiques entraînent la définition de nouvelles frontières. Si l'information – éparse à partir des années 1980 – ou la transformation de la société chinoise ne permettent guère à l'historien d'envisager, pour l'heure, une analyse globale couvrant l'intégralité des manifestations propres aux nouveaux langages de l'art, il nous paraît possible, en revanche, de porter notre attention sur les expositions et les nouvelles professions artistiques qui façonnent le nouveau visage d'une société aspirant à légitimer à la fois son identité chinoise et ses contacts avec l'extérieur.

Pékin, 1989. *China/Avant-garde (No-U-Turn)*



Extrait de : Hung Wu, *Exhibiting Experimental Art in China*, op. cit., p. 16

- 4 1989 est l'année d'une révolution manquée. C'est aussi celle d'un putsch esthétique réussi, avec l'exposition *China/Avant-garde* inaugurée le 5 février. 293 peintures, sculptures et vidéos de 186 artistes – parmi lesquels Wang Guangyi, Xu Bing, Wu Shanzhuan, Huang Yongping et Gu Wenda – sont réunies⁴. L'événement a été préparé de longue date dans le cadre d'une convention dite « de l'art moderne chinois » (*Dangdai yishu yantaohui*) dont les principes ont été arrêtés en novembre de l'année précédente à Tunxi dans la province de l'Anhui. Cette exposition est le fruit d'une collaboration entre trois critiques d'art : Gao Minglu, Peng De, Li Xianting. Gao Minglu qui enseigne aujourd'hui aux Etats-Unis, dirige à

l'époque la revue *Meishu*. Peng De, vice-président de l'Institut de recherches de l'Association des artistes du Hubei, a dirigé la plus marginale des revues d'art *Meishu sichao*, publiée à Wuhan avant d'être définitivement censurée à partir de 1987. Li Xianting est attaché à l'Institut de recherches en art de Pékin ; cofondateur et éditeur de *Zhongguo meishubao* jusqu'à sa démission en 1989 ; il demeure à ce jour l'un des critiques les plus influents en Chine.

- 5 *China/Avant-garde* ne présente à son public ni peinture chinoise traditionnelle (*guohua*, littéralement : peinture nationale) ni calligraphie. L'exposition résume au mieux le climat de tensions qui ne cesse de diviser, depuis plusieurs années, la scène artistique. *China/Avant-garde* est la première exposition nationale d'art expérimental (*shiyān meishu*). Est appelée ainsi toute exposition laissant agir les œuvres d'elles-mêmes en évinçant tout enracinement (de l'œuvre, de la critique, de l'institution) dans un culte. *China/Avant-garde* est précisément un défi situé à l'opposé du cultuel. L'événement est marqué par une performance de Tang Song et Xiao Lu : des coups de feu sont tirés à bout portant sur leur installation, une cabine téléphonique ironiquement légendée « *duihua* » (dialogue). Les organisateurs ont adressé, à qui voulait bien voir, des signes tangibles de cette rupture entre le moment de l'exposition et le public, à l'aide de banderoles estampillées du label « *No U-Turn* »⁵.
- 6 Ce mode d'expression artistique deviendra prédominant durant la décennie suivante. L'exposition d'art expérimental va à rebours de l'Etat répressif (cette dernière expression vaut pléonasmе, notamment dans le cas de la Chine qui ne fut jamais un Etat libéral). Le choc de ces entités que tout oppose (organisme abstrait contre manifestation concrète) ne peut qu'être frontal. *China/Avant-garde* est censurée⁶. L'événement précède la répression des manifestants de la place Tiananmen qui eut lieu trois mois plus tard.
- 7 Si l'on considère qu'un art surtout cultuel comme la peinture – et son corollaire, la vénération d'une image qui correspond autant à celle du lettré qu'à la culture dont il est le dépositaire – a brutalement été offert à tous, on comprend que parallèlement à l'exposition muséale, les arts plastiques chinois sont entrés en crise (*weiji*). Cette crise de l'art – et plus particulièrement de la peinture et de la calligraphie qui sont considérées, en Chine, comme étant au sommet des valeurs esthétiques et sociales⁷ – a consisté en fait en son invention. Là où, auparavant, il n'y avait pas d'art au sens strict, mais un objet du ou de culte, dorénavant il y a de l'art parce qu'une question est posée sur le geste qui le fonde. Chaque exposition d'art contemporain réinvente l'art en reposant la question de l'art, de ses limites, et, ce qui est nouveau en Chine, de la mémorisation ou ce que Francis A. Yates, dans un tout autre contexte, a appelé l'art de la mémoire en soulignant la valeur et le rôle anamnétique de l'histoire⁸. Il a fallu qu'un ancien art cultuel devienne un art d'exposition, pour que la question de ce qui en lui était cultuel – son aura – puisse enfin être posée.
- 8 L'exposition, à la fois comme lieu, œuvre et événement est depuis lors devenu un espace de transformation des catégories traditionnelles dans le domaine des arts plastiques. Comme aux Etats-Unis et en Europe il y a bientôt quarante ans, on assiste à un éclatement du cadre, au sens propre et figuré, bouleversant les éléments d'un langage visuel qui, par le passé, avait accordé aux arts visuels (calligraphie, peinture) et à leurs supports (rouleau pour *guohua*, châssis pour huile sur toile) leur spécificité en tant que domaine : matériaux, accrochage, lieux d'exposition, modalités de diffusion empruntées à des pratiques occidentales. Ce sont les œuvres qui, par la volonté des artistes, amènent à poser très

directement la question de leur exposition et qui, plus généralement interrogent le rôle de l'exposition.

- 9 Depuis ces bouleversements et le foisonnement d'expérimentations, un nombre croissant d'artistes renonce au socle comme au cadre ou au rouleau ; le mur, la table (support conventionnel pour la lecture – *nian* – d'une calligraphie ou d'un *shanshui*) ne sont plus prééminents pour la présentation des œuvres et beaucoup d'entre elles occupent désormais sols ou plafonds. L'archétype du musée, héritage du XIX^e siècle européen et en amont des premiers cabinets de curiosités de la Renaissance, avec ses implications culturelles, politiques et dans sa configuration architecturale même, est contestée ; des artistes comme Zhang Dali ou Rong Rong se tournent vers les ruines de la cité, les friches industrielles, un espace urbain bouleversé qui bouleverse en même temps le choix des lieux d'exposition.

Rong Rong, photographie, sans titre.



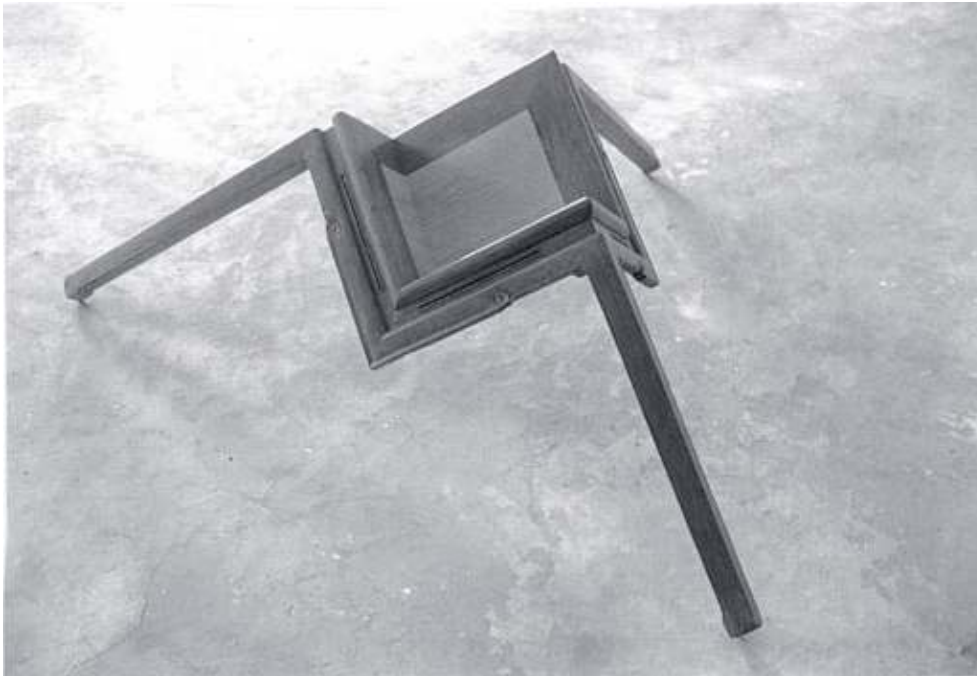
Extrait de : Emmanuel Lincot, *L'Invitation à la Chine*, op. cit.

- 10 Les expositions d'art expérimental en Chine populaire ont été découvertes par des professionnels de l'art, occidentaux, taiwanais ou originaires de Hong Kong au début des années 1990. Le succès de l'exposition internationale *China's New Art, post-1989*, organisée par le critique pékinois Li Xianting et Johnson Chang de la galerie de Hong Kong Hanart TZ en 1993, mais aussi la première participation remarquable de jeunes artistes chinois à la biennale de Venise la même année, ainsi que la publication d'articles dans *Flash Art* et *New York Times Magazine* expliquent l'intérêt croissant des médias étrangers pour la scène artistique chinoise, et aussi l'immense prestige que les artistes acquièrent à devenir, parfois malgré eux, les porte-drapeaux de leur pays.
- 11 Les lieux d'exposition se diversifient. Ils tendent à contrecarrer la persistante collusion des intérêts de l'Etat et des membres des jurys qui est rarement propice au

développement d'une création originale. Au lendemain de 1989, l'exposition se retranche des galeries d'art et des espaces commerciaux, parfois dans l'espace privé des habitations ou des enceintes diplomatiques. A partir de 1993, les galeries affiliées à des institutions, comme celle de l'École normale ou de l'Académie centrale des Beaux-Arts, deviennent des lieux majeurs d'exposition expérimentale à Pékin, en raison principalement de l'esprit d'ouverture dont font preuve les directeurs de ces établissements. Au demeurant, ce ne sont pas des exemples isolés. Ainsi, Guo Shirui, responsable du très officiel Centre d'art contemporain de Pékin, commence, en 1994, à organiser une série de manifestations artistiques de première importance. D'une manière plus évidente chaque année, ces galeries et le monde de l'art en général sont soumis au jeu de la concurrence et à une stratégie d'un discours modulable visant à passer outre les entraves de la censure gouvernementale et à solliciter des subventions publiques ou privées. Cette concurrence est à l'origine du développement d'un marché de l'art contemporain qui commence avec la première biennale de Canton (octobre 1992), puis celle de Shanghai (1996) dont le critique d'art français Pierre Restany soulignera, quatre années plus tard en tant que président de cet événement, l'enjeu sur la scène artistique mondiale.

- 12 Au cœur de ce processus décisionnel se trouve l'auteur, à la fois scénographe, metteur en scène, interprète et créateur de l'exposition, conçue comme une œuvre d'art où se croisent l'artiste, l'organisateur et le public ; les événements deviennent représentation. Le terme évoque la plurivocité, la différenciation, la temporalisation multiple des phénomènes sociaux. La représentation et ses objets nous renvoient autant au sujet qu'au lieu qui doit être considéré comme un chantier où l'œuvre se fabrique, se consulte, se conspue même et ne cesse de se construire et de se reconstruire. Le fait que l'œuvre et l'exposition soient sans cesse en devenir offre aux organisateurs des possibilités multiples de contourner les entraves de la censure en transposant, par exemple, leur exposition de la Chine vers un ou plusieurs pays étrangers. C'est dans le micro-monde de l'exposition expérimentale que se développent les idées les plus neuves, les images les plus fortes et qui sont de plus en plus rarement celles de la peinture. Les réticences du pouvoir à faciliter ces manifestations artistiques sont d'autant plus compréhensibles qu'elles perturbent l'ordonnancement politique et les codes culturels séculaires. La censure ou l'auto-censure qui entraînent l'annulation d'un événement constituent autant de faits symptomatiques d'une culture maintenue dans un carcan idéologique qui continue d'exercer une redoutable contrainte à l'époque de Deng Xiaoping.
- 13 Cependant, la véritable révolution de l'art contemporain en Chine est à situer dans son intégration à une logique de marché que l'économie nationale, dans son ensemble, tend à épouser. Cette évolution s'accompagne de l'émergence de nouvelles catégories socio-professionnelles centrées sur l'individu et situées à la frontière entre métiers de l'information, de l'art et du politique.

Ai Weiwei, Table araignée.



Extrait de : Emmanuel Lincot, *Avant-gardes (Xianfeng yishu)*, op. cit.

- 14 Une profession nouvelle apparaît : celle du critique-marchand ou médiateur culturel (« *independant curators* » en anglais ; « *duli cezhanren* » en chinois). Le médiateur culturel est un travailleur indépendant qui cumule les fonctions. Il est l'intermédiaire obligé entre le ministère de la Culture, son cabinet noir, le commissaire d'exposition, les artistes, le public et les consommateurs potentiels. Il « fabrique » l'opinion, décrit les tendances au goût du jour, voyage, négocie entre les parties prenantes et notamment avec le collectionneur qui, par ses moyens financiers, sa fonction sociale – il est souvent diplomate ou industriel – colporte la rumeur, détruit une réputation, se drape dans le rôle valorisant de mécène, défenseur – à l'occasion – des droits de l'homme, de la liberté d'expression en un pays où, il est vrai, la société n'apprécie guère la marginalité ou le droit à la distinction. Le plus important dans cette évolution de la scène artistique est l'apparition d'événements ponctuels, sous la forme de performances ou d'expositions dans des espaces privés qui tendent à diversifier les participants et les lieux sans qu'il soit nécessaire d'obtenir, d'une manière systématique, l'accord des autorités. A mesure que se développe cette tendance, non sans se heurter à des réticences réelles (en provenance parfois des artistes eux-mêmes qui préfèrent, pour des stratégies de carrière, une reconnaissance exclusive des milieux officiels), le champ des expérimentations artistiques se fractionne en groupes très divers (les années 1980) puis en individualités (à partir de 1989), en marge d'un système qui les rend plus dépendants des critiques, des marchands, mais aussi d'une opinion plurielle, qui ne se limite plus aux seules conurbations de Pékin ou de Shanghai. Ils s'intègrent, de gré ou de force, à une micro-société où l'imaginaire rencontre l'économie internationaliste. Les procédés virtuels comme Internet, et les autres moyens de communication, ont parfois pour effet de déplacer l'attention des critiques et du public sur la seule spécificité identitaire voire nationaliste et de l'œuvre et de son auteur.

- 15 Les exemples de brillantes carrières artistiques sont nombreux. Ces réussites sont indubitablement liées à l'utilisation des nouveaux moyens de communication que les artistes de la nouvelle génération s'ingénient à mettre à leur profit. L'archétype le plus remarquable de cet artiste nouvelle manière est le Pékinois Ai Weiwei. Artiste, marchand, galeriste, collectionneur, éditeur, il incarne à un niveau jusqu'à présent inégalé, les fonctions les plus diverses qui répondent aux axiomes clefs de la communication en art, encore balbutiante. Sa démarche de travail et son attitude libertaire font de lui un artiste d'un genre nouveau se situant à la frontière du monde de l'art, d'une dissidence poétique revendiquée, de l'opportunisme marchand et de l'aristocratie lettrée. Fils du poète Ai Qing, loyal au régime, sa généalogie lui ouvre les portes d'une large reconnaissance sociale. Il choisit d'intégrer l'Institut du cinéma qui n'ouvre qu'en 1979, après avoir été fermé des années pour cause de Révolution culturelle. Mais ni le cinéma, ni la Chine ne retiennent le jeune Ai Weiwei qui, après s'être engagé dans le groupe *Xing Xing*, opte pour l'expatriation à New York. Là, il s'inscrit à l'école de design Parsons, vit d'un trafic d'antiquités et fréquente autant les musées que le milieu *underground* et l'un de ses mentors, William Burroughs. Sa référence en art est et restera Marcel Duchamp ; choix symptomatique d'une génération qui trouve ses marques non pas autour d'un débat formaliste, mais bien dans la distinction de la sphère de l'art et celle de l'esthétique.
- 16 Par rapport à ce schéma, le parcours d'une œuvre jusqu'à son consommateur présumé n'est plus linéaire, mais forme boucle ; rejoignant en cela une pratique exercée dans la Chine de l'ancien régime en milieu lettré. Le lettré, à la fois homme d'action et homme de lettres, est un médiateur culturel autant qu'un passeur essentiel de la production et de la transmission du savoir. Mais pour la génération d'Ai Weiwei qui se situe à mi-chemin entre la revendication d'une modernité et l'idéal désabusé du lettré-paysan qu'incarnait Mao Zedong sur le mode révolutionnaire et iconoclaste, la voie à suivre est celle de la consommation et, venant d'elle, de l'inauthenticité des œuvres et de leur réductibilité au niveau du langage (publicitaire, classique, universel ou cryptique) devenant le moteur d'une réalité à charge d'être réinterprétée. L'artiste innove quand il propose aux collectionneurs et marchands Hans Van Dick et Frank Uytterhaegen d'ouvrir à Pékin une fondation (*China Modern Art Foundation*) dont il est, aujourd'hui, le co-directeur. Ce lieu expose ses propres œuvres (peintures, installations, sculptures) : il fonctionne comme une entreprise de promotion sociale qui s'inscrit dans une logique et une ambition de commercialisation artistique à l'échelle internationale entre Pékin et New York.
- 17 La nouveauté en Chine n'est pas la commercialisation des œuvres – sans doute aussi ancienne que l'invention de la collection – mais leur intégration au marché international de l'art. Cet engouement pour l'art contemporain chinois s'inscrit dans un mouvement médiatique à forte inclination exotique d'abord amorcé en Europe de l'Est, à la veille et surtout au lendemain de la chute du mur de Berlin, et qui se poursuit aujourd'hui. Ce sont d'abord les initiatives privées, d'amateurs d'art comme l'ambassadeur de Suisse Uli Sigg, qui attirent l'attention des médias. Puis des Etats organisent, non sans difficultés, de grandes rétrospectives en Europe, en Australie mais aussi aux Etats-Unis et au Japon. Il y a peu de galeries en Chine jusqu'au début des années 1990 – à l'exception de celles implantées à Hong Kong. La raison en est les innombrables tracasseries et menaces administratives auxquelles doivent faire face les responsables de ces espaces (par ailleurs très convoités par les artistes) qui sont, en majorité, d'origine étrangère. Ces galeries, situées pour la plupart à Pékin et à Shanghai, ont néanmoins un impact important, car elles déterminent le prix des œuvres pour les prétendants à une carrière internationale⁹.

- 18 La critique a souvent fait état d'une perversion du système des beaux-arts et d'un malaise croissant du public n'évaluant les œuvres qu'à l'aune des spéculations marchandes dont elles font, à présent, l'objet. Ce malaise encourage les autorités à réadapter le système des beaux-arts aux normes créées par le marché. Réformes structurelles mais aussi refonte des programmes de formation des étudiants (stages en entreprises publicitaires ou à l'étranger) ouvrent les beaux-arts à des potentialités nouvelles. La refonte des beaux-arts en Chine (fusion de plusieurs Académies, création de galeries réunissant des fonds publics et privés), effective seulement après la mort de Deng Xiaoping, remet fondamentalement en cause un des principes canoniques défini, naguère, à Yan'an : l'art au seul service du peuple.
- 19 Le malaise profond ressenti par un grand nombre d'artistes et d'intellectuels en Chine face à ces bouleversements, s'explique d'autant mieux que ces vingt dernières années ont entraîné un désordre extraordinaire dans les esprits et les œuvres ; aux philosophies égalitaristes et communistes ont succédé les idées nationalistes voire xénophobes d'une défense contre la « *pollution spirituelle* ». Pourtant, la Chine de Deng Xiaoping n'est plus, si elle ne l'a jamais été, un isolat culturel. Elle suit et accompagne la mondialisation et, dans le même temps, oppose une résistance par la réinterprétation d'une tradition vivante qui lui est propre, tout en remettant fondamentalement en cause les structures du monde des arts héritées de la période maoïste.

NOTES

1. Cet article s'appuie sur Emmanuel Lincot, *Culture, identité et réformes politiques : la peinture en République populaire de Chine (1979-1997)*, thèse de doctorat en cours de publication, Université de Paris VII, 2003.
2. Cf. Julia F. Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China (1949-1979)*, Berkeley, University of California Press, 1994, et Ellen Jonston Laing, *The Winking Owl : Art in the People's Republic of China*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1988.
3. Hung Wu, *Exhibiting Experimental Art in China*, Smart Museum of Art, University of Chicago, 2000.
4. Sur ces artistes, et pour l'époque concernée, l'on dispose de nombreuses revues ou de livres en langue chinoise en Chine. Citons en particulier l'ouvrage de Lu Peng et Yi Dan, *Zhongguo xiandai yishu shi (1979-1989)* (Une histoire de l'art contemporain chinois [1979-1989]), Changsha, Hunan meishu chubanshe, 1992. Une revue propose une présentation trilingue (français, chinois, anglais) de ces artistes : Emmanuel Lincot, *Avant-gardes (Xianfeng yishu)*, éditée avec le concours du ministère des Affaires étrangères français, Pékin, 1997.
5. L'icône « No U-Turn » illustre aussi le désir que le processus de libéralisation et d'ouverture du pays continue, et témoignait donc d'une certaine inquiétude sur le maintien de ce cap.
6. L'exposition est fermée le lendemain de son ouverture en raison des coups de feu. Elle rouvre quelques jours après, avant d'être fermée quinze jours plus tard.

7. Cf. Kraus Richard Curt, *Brushes with Power : Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy*, Berkeley, University of California, 1991; James Cahill, *The Painter's Practice. How artists lived and worked in traditional China*, New York, Columbia University, 1994.
8. Francis A. Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.
9. De nombreux catalogues d'exposition ont été édités en Occident permettant de mieux connaître l'œuvre de certains artistes. Citons notamment : Emmanuel Lincot, *L'Invitation à la Chine* (biennale d'Issy-les-Moulineaux), Paris, Beaux-Arts, 1999 (l'une des toutes premières rétrospectives d'art contemporain chinois en France) ; Marie-José Mondzain, *Transparence, opacité ? 14 artistes contemporains chinois*, Paris, Cercle d'art, 1999 (une réflexion remarquable d'une philosophe spécialiste de l'image) ; Jean-Marc Decrop et Christine Buci-Glucksmann, *Modernités chinoises*, Paris, Skira, 2003 (la collection d'un galeriste parisien commentée par une universitaire) ; *Made by Chinese*, Paris, Galerie Enrico Navarra, 2001 (un inventaire pratique et des biographies sur les grands institutionnels de l'art contemporain chinois) ; *Paris / Pékin.*, Espace Cardin Asiart archive, Paris, 2002 (un superbe inventaire de la collection privée du baron Ullens).