

GALERIE PHILINE CREMER
International Contemporary Art



Ce Jian

GALERIE PHILINE CREMER – International Contemporary Art – Ce Jian



■ INHALT

S. 4	deutsch
S. 6	Lebenslauf Ce Jian
S. 8	Interview Ce Jian
S. 10	Arbeiten 2013/14 (Teil 1)
S. 24	Tina Sauerländer: Frontiers – Grenzüberschreitungen im Werk von Ce Jian
S. 26	Arbeiten 2013/14 (Teil 2)
S. 34	Meta Marina Beeck: With Kaleidoscope Eyes
p. 36	english (text only)
p. 38	CV Ce Jian
p. 40	Interview Ce Jian
p. 42	Tina Sauerländer: Frontiers – Ce Jian
p. 44	Meta Marina Beeck: With Kaleidoscope Eyes
S. 46	Impressum

Diese Publikation wurde unterstützt durch:



■ DEUTSCH



■ CE JIAN

Geboren 1984, Jinan (Shandong), China
Lebt in Berlin, Deutschland & Peking, China
Medium Malerei, Zeichnung

Ausbildung & beruflicher Werdegang

2013-2014 Lehrauftrag, Fakultät Bildende Kunst, UdK Berlin (GER)
seit 2012 Promotion, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Prof. Michael Diers, Humboldt-Universität zu Berlin (GER)
2010, 2012 Artist in Residence, Shanghai und Peking (CHN)
2003-2009 Studium, Kunstgeschichte, Philosophie & Ostasiatische Kunstgeschichte (M.A.), Humboldt-Universität zu Berlin und Freie Universität Berlin (GER)
2006-2007 Studium, Goldsmiths College, University of London (GRB)
2002-2008 Studium, Bildende Kunst, bei Georg Baselitz, Daniel Richter, Robert Lucander, Universität der Künste, Berlin (GER)

(ausgewählte) Einzelausstellungen

2014 Projection, White Space, Peking (CHN)
Tangram, Galerie Herold, Bremen (GER)
2013 Faces, KBM Legal und plus4media, Köln (GER)
X/Y – false reject, Konfuzius Institut, Düsseldorf (GER)
2012 Smile Without A Face, White Space, Peking (CHN)
A MAZE, Galerija Contra, Koper (SVN)
2011 The Maker, Alexander Ochs Galleries, Berlin (GER)
Who Is Who, Konfuzius-Institut an der FU Berlin (GER)
Models, Galerija Contra, Koper (SVN)
2010 Fact=Fiction, White Space, Peking (CHN)
Marco Polo. A Travel Guide, Andrew James Art, Shanghai (CHN)
I für ALLE, Galerie Läkemäker, Berlin (GER)
2009 Ce Jian, Galerija Contra, Koper (SVN)
2008 Wie Sie sehen..., Galerie Läkemäker, Berlin (GER)

(ausgewählte) Gruppenausstellungen

2014 Painting Lesson IV: Trinity of Profile-Shape-Image, Yang Gallery, Peking (CHN)
2013 Geographic Laboratory, Galerie Philine Cremer, Düsseldorf (GER)
Aufwachen! Besser machen! Kleine Humboldt-Galerie, Berlin (GER)
2012 Here We Are / Tu Smo, Museum of Contemporary Art of Istria, Pula (HRV)
2011 China Revisited, Marianne Friis Gallery, Kopenhagen (DNK)
Phantome, Uferhallen, Berlin (GER)
Das Ich im Anderen, Stiftung Mercator, Essen (GER)
2010 Chinese*, Alexander Ochs Galleries, Berlin (GER)
At Second Sight. (Re)Constructing Reality, Blackbridge Off, Peking (CHN)
New Spirit of Painting, Galerija Contra, Koper (SVN)
The Best of Dimension 5, The Forgotten Bar, Berlin (GER)
2009 Prolog 4, Galerie Parterre, Berlin (GER)
Besuch aus Berlin, GalerieZ, Stuttgart (GER)
2008 30 gegen 3000000. Skulptur & Malerei aus Berlin, Schloss Holte-Stukenbrock (GER)
Plötzlich, Uferhallen, Berlin (GER)
Kotti Contemporary, Tek-Mer Markt, Berlin (GER)
Eine Woche junge Kunst, Mediapark, Köln (GER)

■ INTERVIEW CE JIAN

Du hast sowohl Kunstgeschichte, Philosophie, Ostasiatische Kunstgeschichte als auch Bildende Kunst studiert. Was reizt Dich besonders an dieser Verknüpfung theoretischer und praktischer Facetten?

Das Praktische steht für mich an erster Stelle, weswegen ich zuerst mit dem Kunststudium angefangen habe. Auf die Idee mit dem Doppelstudium bin ich erst durch einen UdK-Kommilitonen gekommen, der das so gemacht hat. Die Theorie ist eine wichtige Ergänzung und gibt Input durch die Vielfalt des Materials und der Denkansätze. Man baut sein Bildgedächtnis aus, schärft aber auch den Blick und kann sich intellektuell distanzieren. Das hilft mir, die eigene Arbeit besser einzuschätzen. Für die Entwicklung von Konzepten greife ich darauf zurück, aber bei der Arbeit am Bild geht es nicht rein rational zu, da muss vor allem das Auge ‚denken‘.

Wie bringst Du Deinen internationalen kunstgeschichtlichen Fokus in Deine Arbeiten ein?

Bei meinen Arbeiten denke ich nicht an nationale oder kulturelle Unterschiede, daher werden Differenzen - wenn es denn welche gibt - nur im Nachhinein sichtbar; bzw. werden hineininterpretiert. Vielleicht hilft gerade der Einblick in mehrere Kulturen dabei, über ihre Grenzen hinweg zu arbeiten und sich nicht auf eine Kultur festzulegen. Die Festlegung erfolgt vielmehr durch die Betrachter, die mich in China für deutsch halten, in Deutschland für chinesisch.

Was bedeutet es für Dich, Kunst selbst zu schaffen?

Selbst Kunst zu schaffen verstärkt die Lust auf Kunst, das heißt auf interessante Kunst - zugleich wird man unzufriedener mit dem, was man sieht, weil die zentrale Rolle, die Kunst für dich spielt, dich kritischer und kompromissloser macht. Es bereitet Freude, aber auch Frust. Doch es ist die einzige Arbeit, die ich ein Leben lang machen möchte.

Du bist in China geboren und in Deutschland aufgewachsen, lebst und arbeitest heute in Berlin und reist regelmäßig nach China. Wie beeinflussen Dich diese unterschiedlichen Kunstwelten mit ihren Diskursen und Anforderungen in Deiner praktischen Arbeit?

Man lernt durch solche Ortswechsel viel hinzu. Der Kontrast, aber auch die Geschwindigkeit, mit der sich die chinesische Kunstszene entwickelt und öffnet, ist erstaunlich. Berlin hat auch eine rasante Internationalisierung durchgemacht, die Atmosphäre ist vergleichbar. Das Pendeln zwischen beiden Seiten bringt eine Dynamik, die mir gut tut, ohne dass ich hier oder dort konkrete Einflüsse aufnehme.

Hast Du bestimmte Rituale, die Du während Deiner Arbeit befolgst?

Kaffee trinken, laute Musik hören. Aber das Arbeiten selbst hat keine Rituale, was getan werden muss, wird eben getan. Das ist mehr Methode als Ritual und bei jedem Bild anders.

Wen möchtest Du mit Deiner Kunst ansprechen?

Alle, die sich ansprechen lassen. Eigentlich ist man doch sehr allein mit seiner Arbeit und wohl sein einziger ‚richtiger‘ Betrachter (ohne sich selbst verstehen zu müssen).

Kommen wir nun zu den im Katalog behandelten Werksserien. In den beiden Werksserien hast Du zwei unterschiedliche Themenkomplexe behandelt. Angefangen hast Du damit, verschiedenste kunstgeschichtlich relevante Figuren zu analysieren. In der darauffolgenden Werksserie setzt Du Dich mit verschiedenen landschaftlichen Formationen, Gebirgen und Diamantminen auseinander. Was hat Dich an diesen Themenkomplexen gereizt?

Ich übernehme Motive aus älteren Kunstwerken, weil sie mich anziehen, als analytische Form aber auch emotional als Bild. Die Spielkarten und künstlichen Körper sind dagegen eher strategisch gewählt, da geht es um formale Zerlegung. Ich hatte mich vorher für künstliche Menschen, Androiden und analytische Körperbilder wie biometrische Porträts

interessiert. Dann habe ich versucht, das Inhaltliche, das immer drohte, theatralisch oder zeichenhaft zu werden, mehr formal auszuarbeiten. Die Kunstgeschichte bietet grandiose Modelle und Körper-Erfindungen, die rein formal gelöst sind. Die Ikonografie war da für mich zweitrangig.

Auf die Landschaften bin ich über eine großformatige Labyrinth-Serie gekommen, wo es um Raumverschiebungen und Farbflächen ging. Es waren eher abstrakte Bilder, so dass ich an die Berge von vorher als abstrakte Formen gedacht habe, als Dreiecke oder schräge Ebenen. Als formale Konfiguration berühren sich die Figuren und Landschaften – es sind unterschiedliche Weisen, mit körperlichen Objekten im abstrakten Bildraum zu spielen. Mir gefällt die Spannung zwischen völlig disparaten Themen und Objekten und der Systematik, die sich allmählich daraus aufbaut.

Die von Dir konstruierten geometrischen Muster und analytischen Systeme werden oftmals durch intensive Farbfragmente charakterisiert. Dabei nutzt Du Primärfarben wie auch Spektralfarben. Welche Rolle spielt die Farbdidaktik in Deinem Ansatz?

Ich finde die Farblogik als Methode interessant, aber ich glaube nicht an theoretische ‚Richtigkeit‘ wie die z.B. in Goethes Farbenlehre. Es ist spannend, zu sehen wie heute technisierte Grundfarben unsere Bildwelt bestimmen, wie etwa in Druckverfahren oder im RGB-Farbraum von Computerbildern. Diese mathematische Berechenbarkeit ist mit der diffusen, handwerklichen Malerei eigentlich nicht vereinbar – solche Präzision wäre eine absurde Ambition. Doch genauso versucht man doch heute, Erfahrung perfekt messbar zu machen oder zu simulieren. Das gelingt immer besser, trotzdem wird das wohl nie möglich sein. Vielleicht bieten meine Bilder eine Art Analogie zu dieser Problematik.

■ ARBEITEN 2013/14 (TEIL 1)



System
2013 | 190x230cm
Acryl, Lack, Marker und
Kreide auf Leinwand



Spaceship
2014 | 190x230cm
Acryl, Marker, Kugelschreiber
und Farbstift auf Leinwand



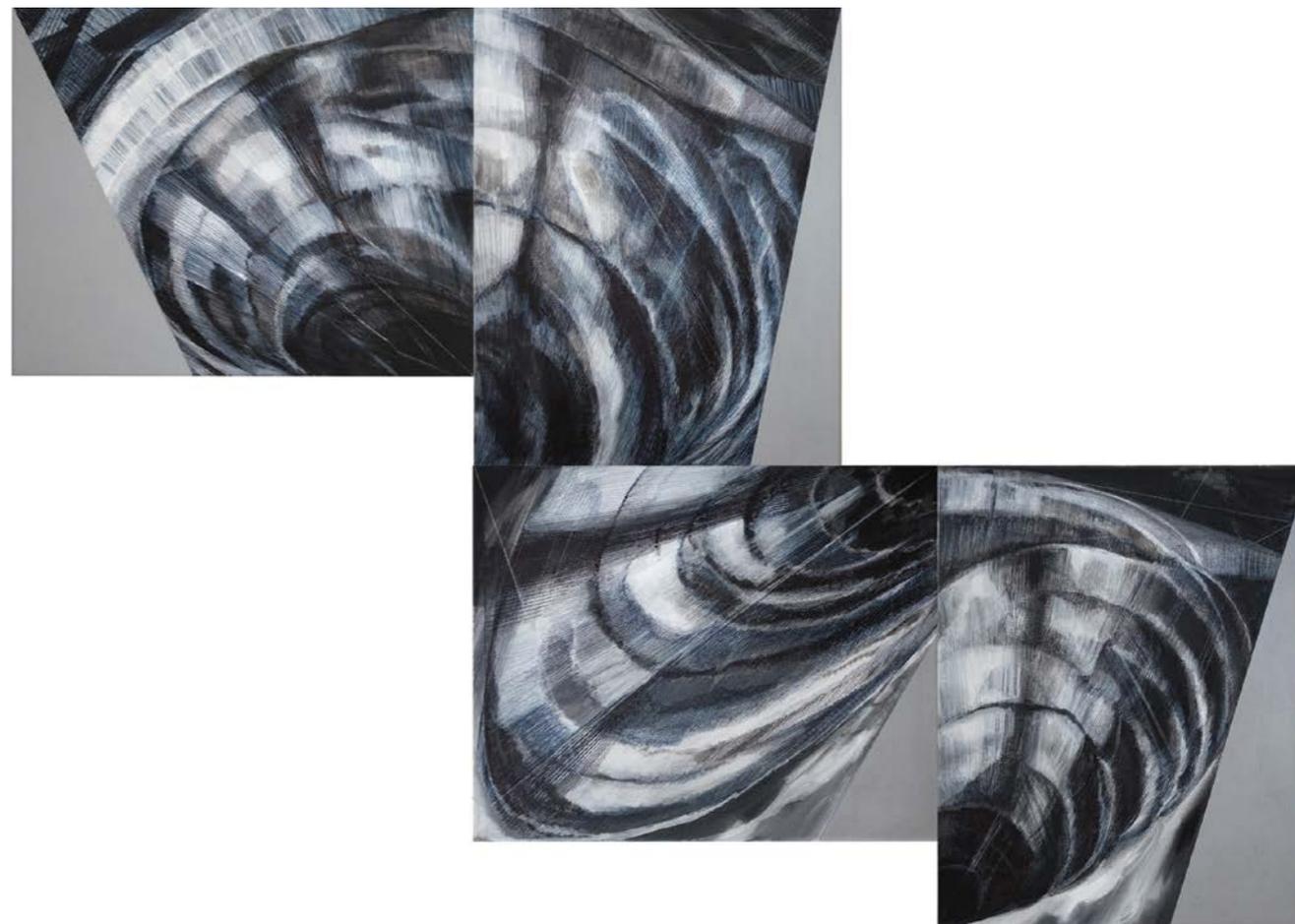
Plateau
2014 | zweiteilig, 2x 80x120cm
Acryl, Lack und Marker
auf Leinwand



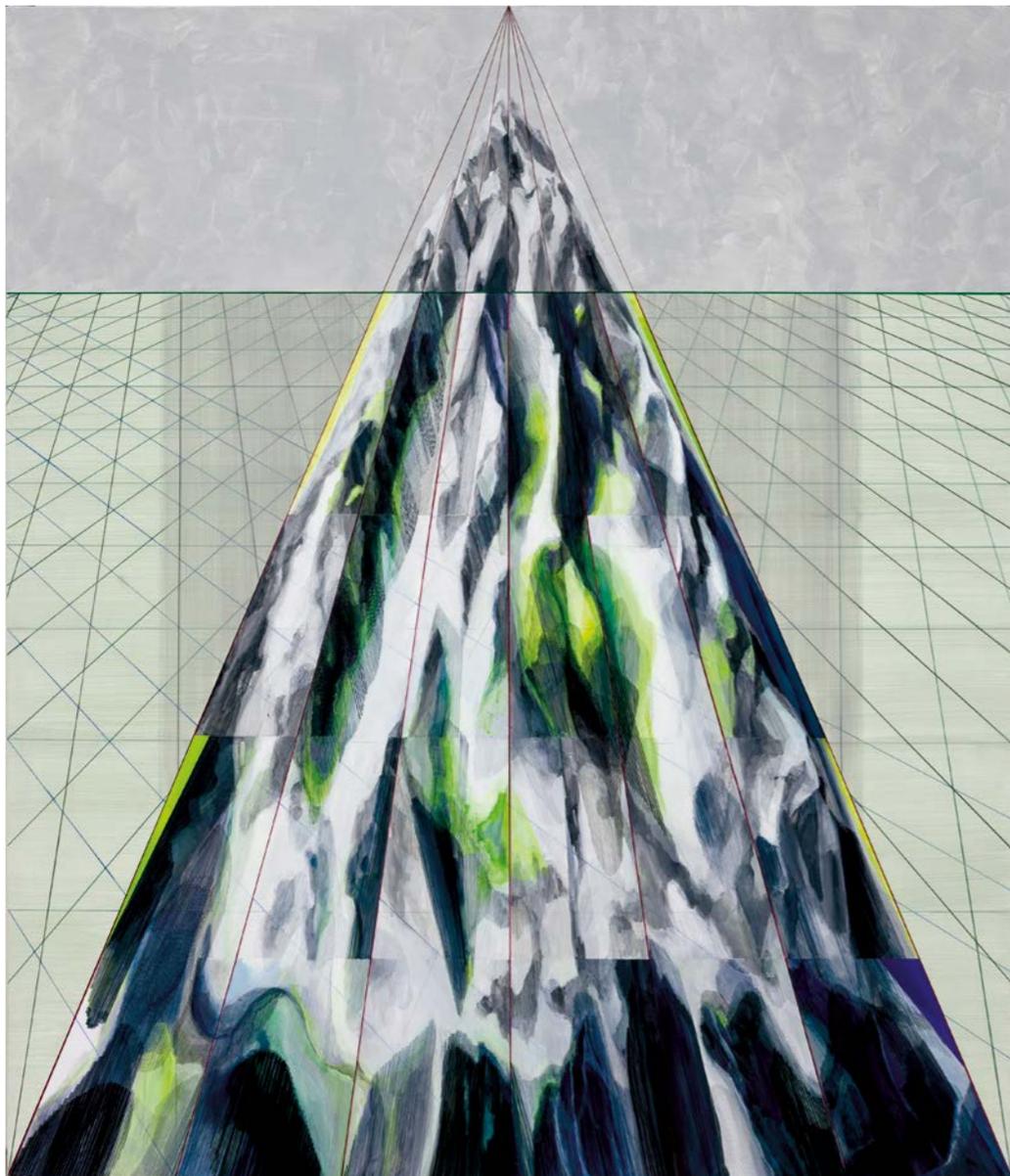
Highest Peak
2014 | 200x150cm
Acryl, Marker, Kreide und Lack
auf Leinwand



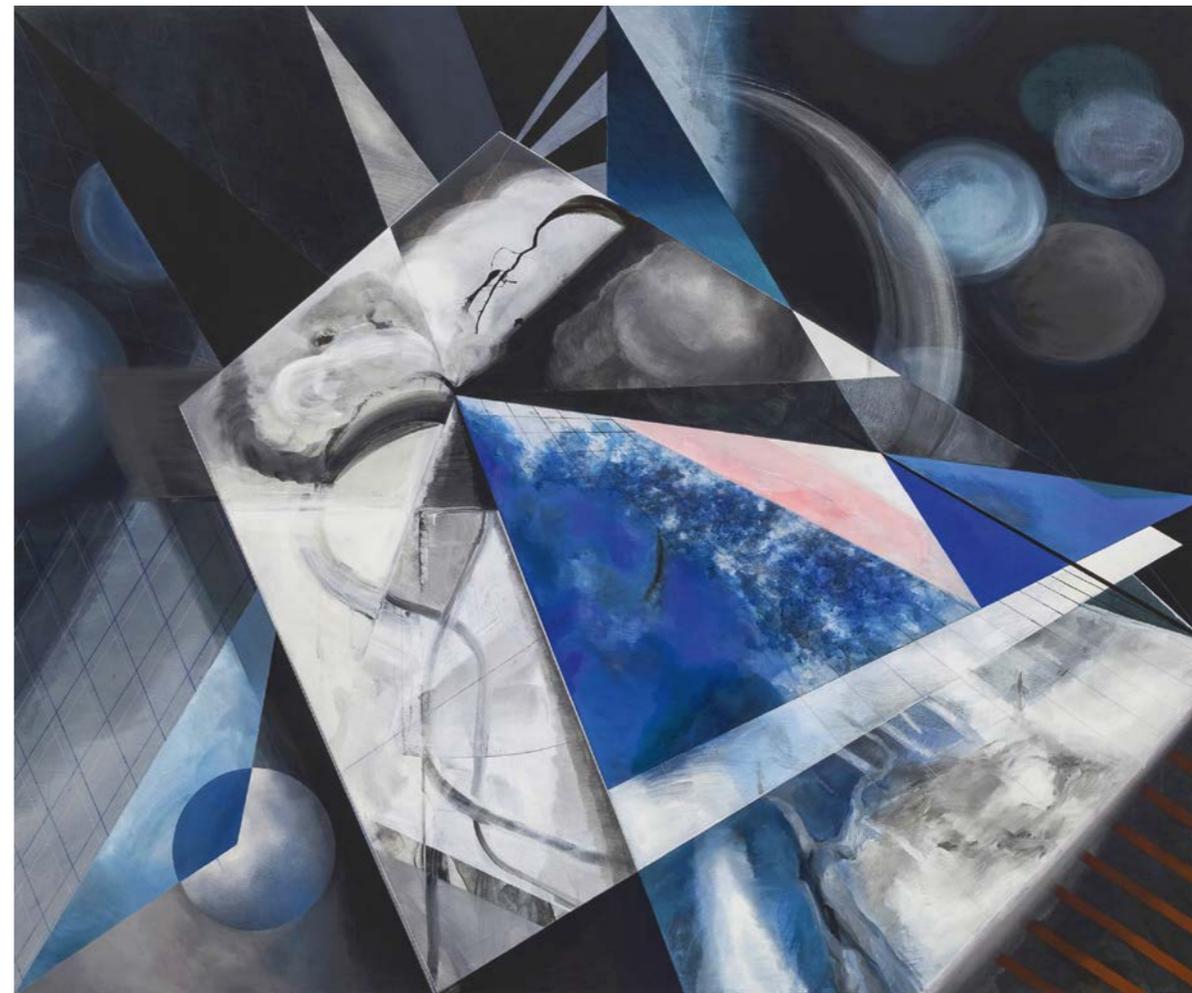
Deepest Pit
2014 | 200x150cm
Acryl, Marker, Kreide und Lack
auf Leinwand



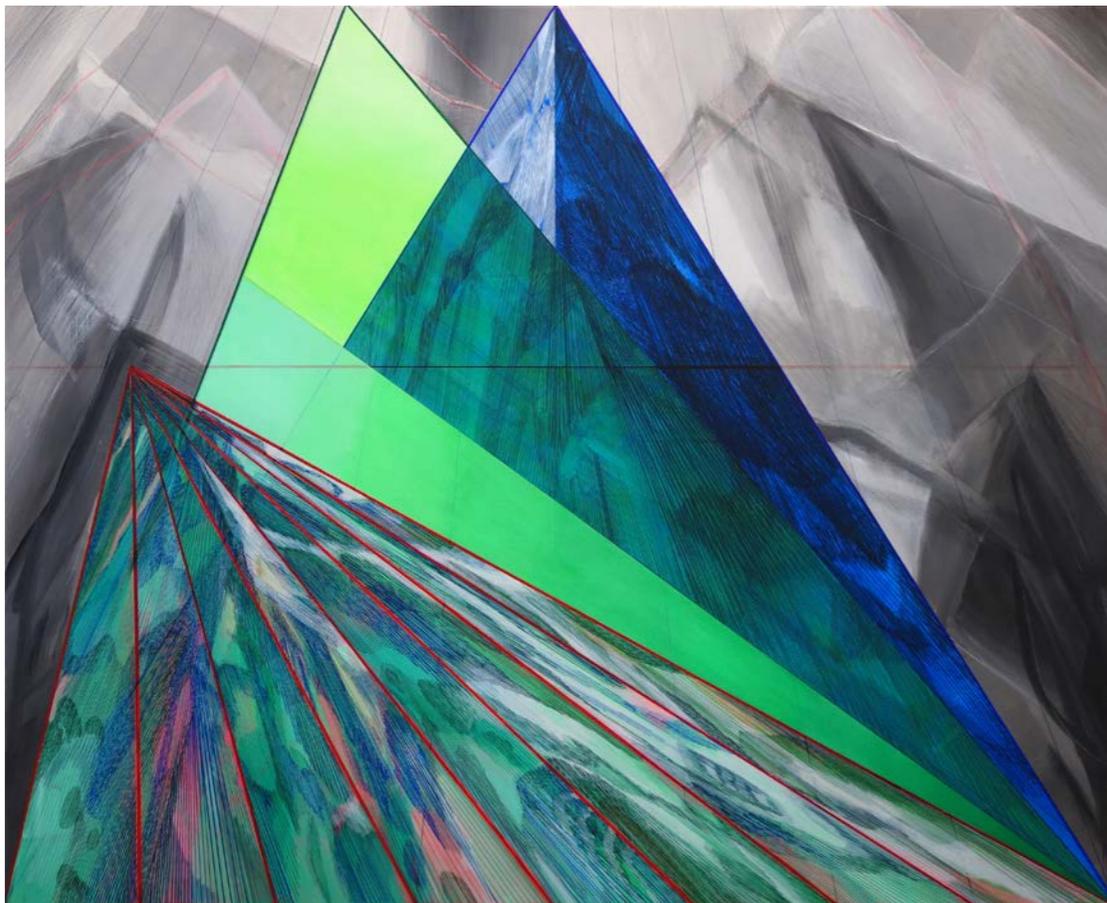
Way Down
2014 | vierteilig, 4x 50x40cm
Acryl, Lack, Marker und Kreide
auf Leinwand



Third Eye
2014 | 230x200cm
Acryl und Marker
auf Leinwand



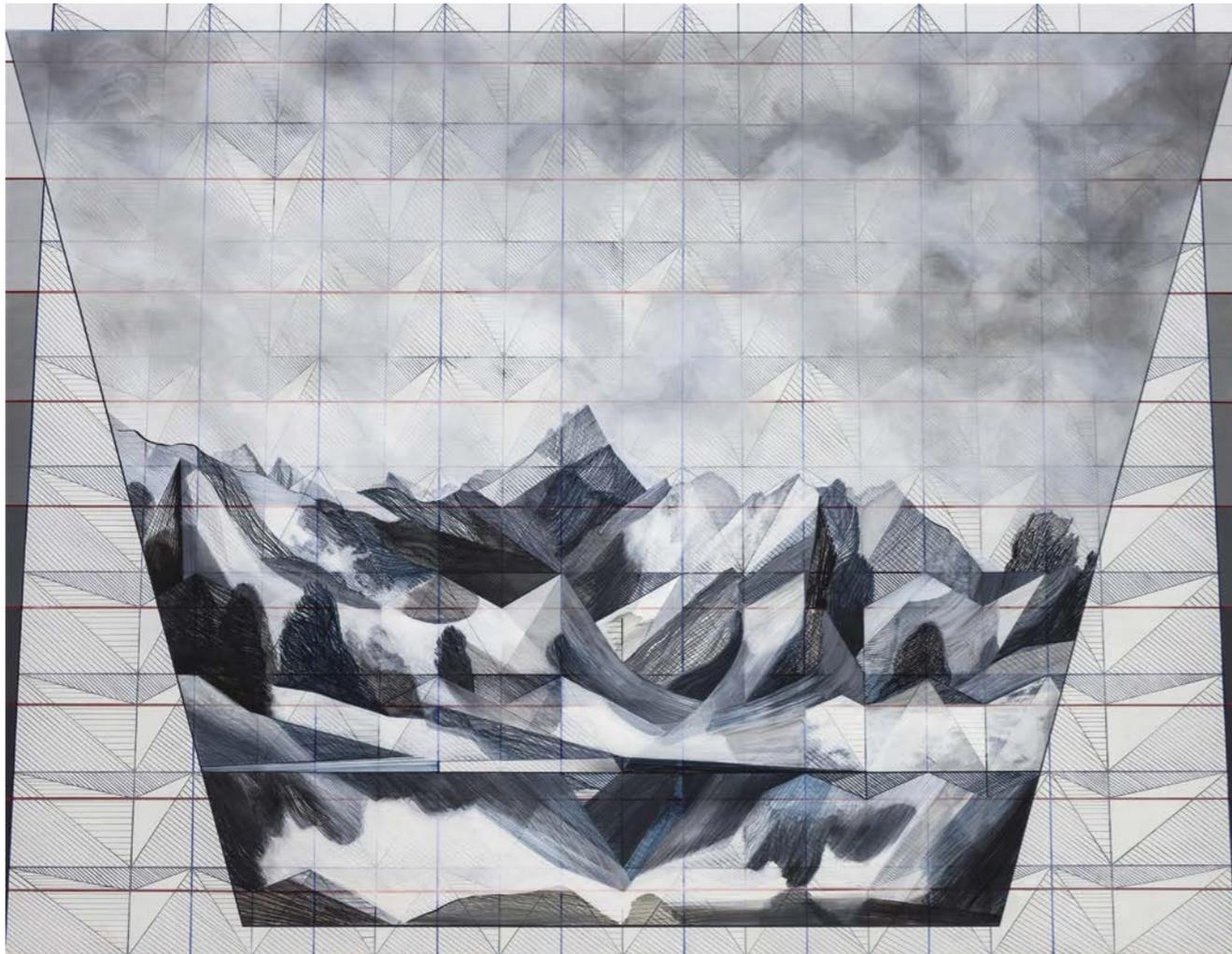
The Raft (Evros)
2014 | 190x230cm
Acryl, Lack, Marker und
Kreide auf Leinwand



Blueprint
2014 | 120x150cm
Acryl, Marker und Kreide
auf Leinwand



Horizon
2014 | 120x160cm
Acryl, Marker und Kugelschreiber
auf Leinwand



Projection
2014 | 230x300cm
Acryl und Marker
auf Leinwand



Top
2014 | 100x120cm
Acryl, Lack und Marker
auf Leinwand

FRONTIERS

Grenzüberschreitungen im Werk von Ce Jian

Einem inneren Antrieb folgend, überwindet der Mensch fortwährend die Grenzen seines Wissens und seiner Wahrnehmung. Er entdeckt neue Kontinente, erklimmt Gipfel, erkundet das Universum oder dringt in das Innere der Erde ein. Der Mensch versucht sein gewonnenes Verständnis der Welt in mathematischen Formeln, Landkarten, perspektivischen Darstellungen oder 3D-Modellen zu ordnen und abzubilden. Diese Konstruktionsprinzipien der Wirklichkeit untersucht die Künstlerin Ce Jian in ihren Arbeiten. Landschaften, Berge oder Gesichter in ihren abstrakt-geometrischen Bildern zielen nicht auf eine Studie des Gezeigten ab, sondern dienen der Untersuchung von Darstellungsmodellen, die auf verschiedene Formen von Wahrnehmung abzielen.

Als Vorlage für **Plateau** verwendet Ce Jian eine im Internet gefundene computergenerierte Ansicht des Himalaya-Gebirges in einer isometrischen, diamantenförmigen Struktur, die sie mit einem Raster versieht. Diese Vorlage überträgt Ce Jian Rasterfeld für Rasterfeld nach Augenmaß in eine weitere Gitterstruktur auf einer farbig grundierten Leinwand, wodurch eine anamorphe Verzerrung durch den Malprozess entsteht. Mit Lineal, farbigen Kugelschreibern und Permanentmarkern kreierte die Künstlerin anschließend eine dichte Oberflächenstruktur aus kurzen, parallelen und sich überlagernden Linien- und Rasterkompartimenten. Farbe dient der Künstlerin hierbei lediglich als differenzierendes Mittel zur Schaffung von Strukturen und räumlichen Ebenen. Ein felsiges Bergmassiv wird so zwar evoziert, es erscheint jedoch wie ein graphischer Schleier seiner selbst. Das Plateau wird zu einem Bild im Bild, schwebend im entleerten Raum einer 3D-Simulation. Durchbrochen wird der Hintergrund von einem schwarz-grauen Farbverlauf, der mit seiner horizontalen Ausrichtung und pastosen Pinselstrichen an den Blick aufs Meer hinaus erinnert.



Ausschnitt: **Plateau** | 2014

Für **Highest Peak** und **Deepest Pit** zieht die Künstlerin ein im Internet gefundenes 3D-Rendering des Mount Everest als Vorlage für ihre anamorphe Verzerrung heran. Das Bild des höchsten Berges der Erde wurde für **Deepest Pit** wie eine Spielkarte um 180 Grad gedreht und als Referenz für die Bingham Canyon Mine verwendet. Die Kupfermine im amerikanischen Utah galt eine Zeit lang als das tiefste von Menschenhand gegrabene Loch dieser Erde. Mit der Gegenüberstellung der beiden Extreme, die sich Menschen Meter für Meter zu eigen gemacht haben, verweist die Künstlerin nicht nur auf den Forschungseifer der Menschheit, sondern – im Hinblick auf den Rohstoffabbau in Minen – auch auf das Streben nach Reichtum und Macht. Die Verfolgung beider Ziele führt zu einer stetigen Überwindung und Verschiebung von vermeintlichen Grenzen. Die spiralförmigen, konzentrischen Kreise der Minen- und Bergstrukturen rufen Darstellungen von Dantes sündigen Höllenkreisen genauso wie des Turmbaus zu Babel ins Gedächtnis. Das biblische Bauvorhaben versinnbildlicht die Jagd nach Gottesgleichheit und höchstem Erkenntnisgewinn sowie das Streben nach Bezwingung (über)irdischer Welten. Seinem inneren Antrieb folgend, möchte sich der Betrachter Ce Jians Arbeiten erschließen und sie verstehen. Aus seiner eigenen Erfahrung heraus vervollständigt er das Gesehene und verwandelt die abstrakten Strukturen in etwas Gegenständliches zurück, indem er Lichteinfall, Wege oder Wolken in das Bild

hineindenkt. Wie bei einer anamorph-illusionistischen Deckenmalerei versucht er, den Standpunkt einzunehmen, der die Verzerrung wieder auflöst. Genau diesen Schritt verweigern die Arbeiten von Ce Jian. Mit Rasterung, Verzerrung und Oberflächenstrukturierung wirkt die Künstlerin dem Wunsch nach dem Erfassung der Wirklichkeit entgegen. Nicht einmal die Vorlagen aus dem Internet basieren auf einer Abbildung der Wirklichkeit. Der Betrachter wird mit seinen eigenen Wahrnehmungsmustern konfrontiert und könnte sich fragen: Sehe ich wirklich einen Berg oder erinnert mich die Struktur aufgrund meiner Erfahrung daran? Hindern mich erlernte Codes am Erkennen neuer Zusammenhänge?

In der Arbeit **Way Down** gibt Ce Jian die gängige Fensterform der Tableaus auf und fügt vier gleichgroße rechteckige Leinwände aneinander. Das Ursprungsbild des aufgeteilten Motivs zeigt eine fotografische Luftaufnahme der russischen Diamantenmine Mir. Heute stillgelegt, zählte sie einst zu den größten der Welt. Die vier Bildsegmente unterzieht die Künstlerin jeweils einer anderen anamorphen Verzerrung. Wie beim chinesischen Tangram-Legespiel versucht der Betrachter die Einzelteile optisch wieder zu einem Ganzen zu fügen, da er aus seiner Erfahrung heraus feststellt, dass sie eigentlich zusammengehören müssten. Eine Rückführung und Lösung des Puzzles ist allerdings nicht mehr möglich, erlernte Sehgewohnheiten nicht anwendbar. Die Künstlerin hat die Ursprungsform zertrümmert.



Ausschnitt: **Way Down** | 2014

Mit ihren verzerrten Rastern rekurriert die Künstlerin auch auf Perspektivkonstruktionen mithilfe von Gittern und Fäden, wie sie vor allem bei zentralperspektivischen Darstellungen in der Renaissance angewandt wurden. Diese verknüpft Ce Jian in ihrer Arbeit **Third Eye** mit einem zeitgenössischen 3D-Rendering des Mont Blanc. Die Renaissance-Bildraster dienen der Schaffung von Raumillusion. Ce Jian hingegen verwendet sie für eine Dekonstruktion der Wirklichkeit. Die gewohnte Wahrnehmung wird an Grenzen herangeführt, die zeigen, dass der Mensch auf Grundlage seiner Erfahrungen und Prägungen das Gesehene zu seiner eigenen Wirklichkeit verformt. Vor dem inneren Auge entsteht nichts weiter als eine Täuschung, wie die Illusion von Räumlichkeit auf einer zweidimensionalen Fläche.

*Tina Sauerländer
Kuratorin und Autorin
Berlin*

■ ARBEITEN 2013/14 (TEIL 2)



Half Man
2013 | zweiteilig, 2x 90x120cm
Acryl, Lack, Marker und
Kugelschreiber auf Leinwand



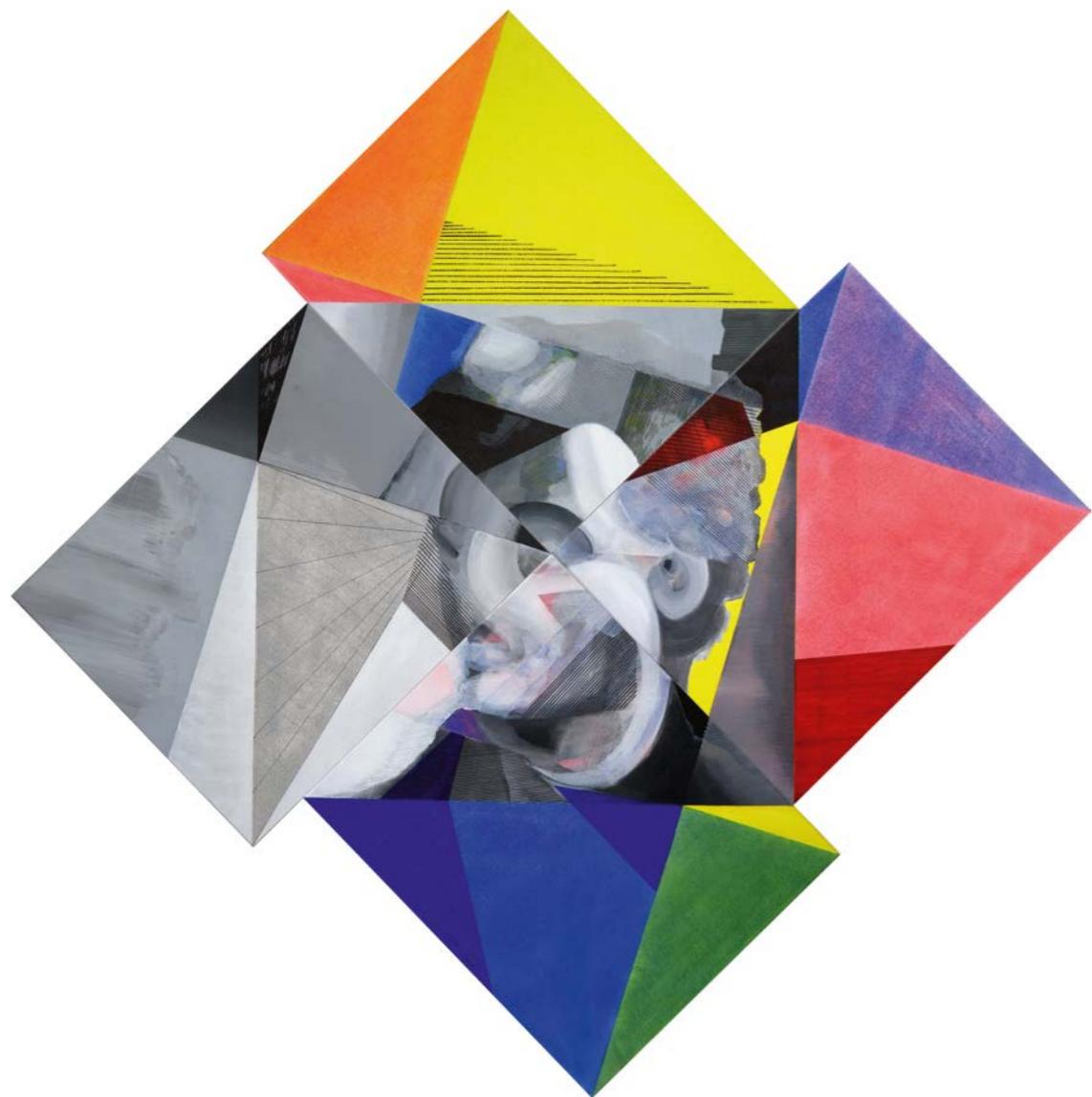
Half Woman
2013 | zweiteilig, 2x 90x120cm
Acryl, Lack, Marker und
Kugelschreiber auf Leinwand



Half A Picture (Jack)
2014 | 190x130cm
Acryl, Marker, Kugelschreiber
und Farbstift auf Leinwand



Half A Picture (Queen)
2014 | 190x130cm
Acryl, Marker, Kugelschreiber
und Farbstift auf Leinwand



A-D
2013 | 4x 60x50cm
Acryl und Marker
auf Leinwand



■ „WITH KALEIDOSCOPE EYES“ John Lennon & Paul McCartney, 1967

Der Legende nach ist das aus China kommende Legespiel Tangram auf folgendes Ereignis zurückzuführen: Ein Mönch trug seinem Schüler auf, in die Welt hinaus zu gehen, um die Essenz ihrer Schönheit zu erfassen und auf eine Keramiktafel zu malen. Der Schüler tat wie ihm aufgetragen. Doch unglücklicherweise zerbrach die bemalte Tafel in sieben Teile. Der Schüler versuchte, die Teile wieder zusammenzusetzen und schuf dabei verschiedenste Bilder und Muster:

Nun begann er zu verstehen: Er musste nicht in die Welt hinausgehen, um ihre Schönheit zu finden, er konnte sie in den sieben Teilen der zerbrochenen Tafel sehen.

Die Referenz zu Tangram ist für die in China geborene, allerdings seit ihrem vierten Lebensjahr in Deutschland lebende Künstlerin Ce Jian Inspiration und Link zu einer eigenen fiktiven Welt, in der sie ähnlich wie in der vorangestellten chinesischen Legende mit geometrischen Formen und Mustern spielt, diese zusammensetzt, wieder auseinanderreißt, neue Bezüge und so neue Bilder schafft.

Die beiden Acrylarbeiten auf Leinwand **Half Woman** und **Half Man** zeigen sich als aufgelöste Physiognomien, zusammengesetzt aus geometrischen Formen – Dreiecke, Quadrate und Rauten – von farbigen Feldern verdeckt, durch Linien verbunden und mit Strichen durchkreuzt. Halb-Mensch, Halb-Form.

Der Körper der **Half Woman** ist von einer sechsseitigen Fläche, die sich wiederum aus vier Dreiecken zusammensetzt, verdeckt. Die Fläche fügt sich als Körper an den in der oberen Bildhälfte zu sehenden Frauenkopf an. Das Spiel mit den verschiedenen malerischen Techniken – der dicke Pinselstrich in seinem intuitiven Gestus aufgetragen und das geometrisch konzentrierte Gitter mit kontrollierter Hand gezeichnet – eröffnet neue Räume innerhalb des Bildfeldes. Der direkte Bezug zu Tangram kann hier erneut bemüht werden: Zusammengesetzt bezüglich der Form, Farbe und Maltechnik erweitert Ce Jian das Bildfeld und schafft so

einen Tiefenraum, der die auf der Leinwand gemalten Formen und Strukturen bewegt und fast 3D-artig hervor- oder zurücktreten lässt.

A-D (für Alberti bis Duchamp oder einfach *a,b,c,d*) benennt die vier Teile, aus denen sich das Bild zusammensetzt. Zwei Theorien werden in dieser Arbeit verhandelt. Die Farbfelder sind entsprechend der Farbenlehre aufgefächert, Rot, Gelb und Blau mit den verschiedenen Mischtönen. In ihrer Mitte ergibt sich ein Quadrat mit dem Porträtkopf Albertis, dessen Blickachse zur schwarzweißen Fläche links führt, wo der auslaufende Profilschatten von Marcel Duchamp angedeutet ist. **A-D** sind ebenso die Initialen der beiden Theoretiker und Künstler Leon Battista Alberti (1404-1472) und Marcel Duchamp (1887-1968), die sich für Perspektive interessierten und in ihren Arbeiten damit experimentierten. Alberti veröffentlichte 1435/1436 seine Schrift *De Pictura – Über die Malkunst* in der er seine Ansichten über die theoretischen Grundlagen der perspektivischen Malerei darlegte und in diesem Zusammenhang das Problem des Sehens beschrieb. Die Ironie in **A-D** ist gerade die, dass jede Perspektive ad absurdum geführt wird. Das Bild folgt keiner konsequenten perspektivischen Darstellung, verweigert sich gar.

Bei ihrem Spiel mit geometrischen Formen und Strukturen interessiert Ce Jian immer wieder das Figur-Grund-Problem, die Abstraktion des Figürlichen, das Runterbrechen einer Figur bis diese nicht mehr als solche zu identifizieren ist. So treten die nach Freakshow-Fotografien von Halbmenschen konstruierten Figuren in **Half Woman** und **Half Man** als mechanische Wesen auf, zusammengesetzt aus Farbfeldern und Formen.

Diese Entwicklung wird im Bilderpaar **Half A Picture (Jack)** und **Half A Picture (Queen)** weiter zugespitzt. Sich am Format der Leinwand orientierend, baut Ce Jian diese als mittig gespiegelte, wiederum in sich gedrehte und sich so gegenüberstehende Bildhälften auf. Die Bezugnahme auf den Aufbau von Spielkarten ist gewollt und auch in der Handhabung beider Bilder folgt Ce Jian der Forderung, dass Spielkarten kein oben und unten haben.

Jack und **Queen** haben demnach keine feste Ausrichtung bei der Hängung, sie sind sogar auf beiden Bildhälften signiert. Bei genauerer Betrachtung stellt man fest, dass die geometrischen Objekte sich allerdings nur bedingt symmetrisch zueinander verhalten. Farbe und Form scheinen nahezu identisch und wurden im Akkord aufgetragen, der individuelle, freie Pinselstrich sowie kleine Abweichungen in beiden Bildhälften entlarven bei genauem Sehen die scheinbare Symmetrie.

Der Titel beider Bilder ist der zentrale Hinweis, um in den abstrakten Bildwelten das Motiv einer Spielkarte zu erkennen und den Bezug zu den auf den Karten abgebildeten historischen oder mythologischen Personen herzustellen. Bube und Dame, die je nach Kartensymbol ein bestimmtes Personal vertreten und dementsprechend Bedeutung tragen, werden wie in **Queen** zur futuristischen Weltraumscene oder in **Jack** kaleidoskopartig verfremdet, in Ce Jians Arrangement vollkommen neu interpretiert. Der Rückbezug auf die Motive konventioneller Bildkarten ist nicht mehr zu ersehen.

Es erscheint vielleicht pure Ironie, diese Ausführungen mit Marcel Duchamp zu beenden, denn es war vor allem sein Werk, welches die Malerei in die Krise führen sollte. An folgende Szene soll hier erinnert werden: Im Herbst 1912 fand im Pariser Grand Palais die bis heute alle zwei Jahre stattfindende Luftschau statt, der sogenannte *Salon international de l'aéronautique et de l'espace*. Duchamp und seine beiden Künstlerfreunde Constantin Brâncuși und Fernand Léger besuchten die Luftfahrtmesse und wie die Legende sagt, bemerkt Duchamp zu Brâncuși angesichts der technischen Innovationen, die ihnen dort begegneten: „Die Malerei ist am Ende. Wer kann etwas Besseres machen als diese Propeller? Du etwa?“

Dennoch gibt es heute malende Künstler und Malereiausstellungen. Ce Jian lässt sich in ihrer malerischen Praxis von technischen Materialien sowie von abstrakten Bildregeln, wie sie etwa in Spielkarten stecken, inspirieren und setzt anstelle der praktischen Anwendung die künstlerische Verfremdung. Duchamps Kritik an der Malerei begreift sie

als Inspiration für ihr künstlerisches Schaffen. Die intensive Auseinandersetzung mit Regeln, Motiven und der Geometrie optischer Spiele, die Ce Jian als Anleitung für die fortschreitende Entwicklung hin zur Abstraktion liest, wäre für Duchamp, als großem Schachspieler, sicherlich nicht uninteressant.

Ihre Bilder sieht man wie durch ein Kaleidoskop, *καλόξειδοςσκοπεῖν*, was aus dem Griechischen mit „schöne Formen sehen“ übersetzt werden kann.

Meta Marina Beeck
Kunsthistorikerin und Kuratorin
Berlin

■ ENGLISH



■ CE JIAN

Born 1984, Jinan (Shandong), China
Lives in Berlin, Germany & Beijing, China
Media Painting, Drawing

Education

2013-2014 Associate Lecturer, Faculty of Fine Arts Department, UdK Berlin (GER)
since 2012 PhD candidate at the Department of Art and Visual History,
Prof. Michael Diers, Humboldt-Universität zu Berlin (GER)
2010, 2012 Artist in Residence, Shanghai and Beijing (CHN)
2003-2009 Studies, Art History, Philosophy & East-Asian Art History (M.A.),
Humboldt-Universität zu Berlin and Freie Universität Berlin (GER)
2006-2007 Studies, Goldsmiths College, University of London (GRB)
2002-2008 Studies, Fine Arts, with Georg Baselitz, Daniel Richter, Robert Lucander,
Berlin University of the Arts, Berlin (GER)

(selected) Solo Exhibitions

2014 Projection, White Space, Peking (CHN)
Tangram, Galerie Herold, Bremen (GER)
2013 Faces, KBM Legal und plus4media, Cologne (GER)
x/y – false reject, Confucius Institute, Duesseldorf (GER)
2012 Smile Without A Face, White Space, Beijing (CHN)
A MAZE, Galerija Contra, Koper (SVN)
2011 The Maker, Alexander Ochs Galleries, Berlin (GER)
Who Is Who, Confucius Institute FU Berlin (GER)
Models, Galerija Contra, Koper (SVN)
2010 Fact=Fiction, White Space, Beijing (CHN)
Marco Polo. A Travel Guide, Andrew James Art, Shanghai (CHN)
I fuer ALLE, Galerie Laekemaeker, Berlin (GER)
2009 Ce Jian, Galerija Contra, Koper (SVN)
2008 Wie Sie sehen..., Galerie Laekemaeker, Berlin (GER)

(selected) Group Exhibitions

2014 Painting Lesson IV: Trinity of Profile-Shape-Image, Yang Gallery, Beijing (CHN)
2013 Geographic Laboratory, Galerie Philine Cremer, Duesseldorf (GER)
Aufwachen! Besser machen! Kleine Humboldt-Galerie, Berlin (GER)
2012 Here We Are / Tu Smo, Museum of Contemporary Art of Istria, Pula (HRV)
2011 China Revisited, Marianne Friis Gallery, Copenhagen (DNK)
Phantome, Uferhallen, Berlin (GER)
Das Ich im Anderen, Stiftung Mercator, Essen (GER)
2010 Chinese*, Alexander Ochs Galleries, Berlin (GER)
At Second Sight. (Re)Constructing Reality, Blackbridge Off, Beijing (CHN)
New Spirit of Painting, Galerija Contra, Koper (SVN)
The Best of Dimension 5, The Forgotten Bar, Berlin (GER)
2009 Prolog 4, Galerie Parterre, Berlin (GER)
Besuch aus Berlin, GalerieZ, Stuttgart (GER)
2008 30 gegen 3000000. Skulptur & Malerei aus Berlin, Schloss Holte-Stukenbrock (GER)
Ploetzlich, Uferhallen, Berlin (GER)
Kotti Contemporary, Tek-Mer Markt, Berlin (GER)
Eine Woche junge Kunst, Mediapark, Cologne (GER)

■ INTERVIEW CE JIAN

You have studied art history, philosophy, East Asian art history and fine arts. Why is this combination of theoretical knowledge and practical skills so appealing to you?

For me, the practical always comes first. This is why I have started with studying fine arts. I came to the idea of studying both, the theoretical and the practical, from discussions with a fellow UdK-student who did it. The theoretical is an important addition; it adds input through a variety of material and approaches. It extends your knowledge of images, sharpens your awareness and enables you to apply a sort of intellectual distance. This helps me to evaluate my own work. For the development of concepts I rely on this, but when it comes to working on an artwork its not purely rational anymore: mainly the eye has to “think”.

How do you insert your international art-historical focus into your works?

Whilst working, I don't think about national or cultural differences. Differences – if existent – only become visible, or are regarded as such, afterwards. Maybe having insights into different cultures helps you to work beyond borders and not to limit yourself to the impact of one culture. In fact it is the viewer who carries out the localization; the Chinese, who thinks that I am German and the German, who thinks I am Chinese.

What does the creation of art mean to you?

To create art yourself strengthens the appetite for art, i.e. for interesting art. At the same time you are becoming more and more unsatisfied with what you see because the central role that art plays for you makes you more critical and uncompromising. This causes pleasure but also frustration. After all it is the only kind of work that I want to do for the rest of my life.

You were born in China and grew up in Germany. Today you live and work in Berlin and you frequently travel to China. What kind of impact do the different art worlds, with their discourses and requirements, have on your practical work?

Such different locations teach you a lot. The contrast, but also the speed, with which the Chinese art scene has developed and opened up is incredible. Berlin also went through a rapid internationalization, the atmosphere is comparable. Commuting between both sides carries a dynamic that I enjoy. I don't necessarily pick up specific influences.

Do you follow certain rituals during working?

Drinking coffee, listening to loud music. The work itself doesn't follow any rituals; what needs to be done, will be done. That is more a sort of method than a ritual and varies from painting to painting.

Whom do you want to address with your art?

Everyone who wants to be addressed. In a sense you are alone with your artwork and probably you are your own “real” viewer (without the need to understand yourself).

Let's turn to the two series that are discussed in this catalogue. In both of the series you have discussed different topics. You have started by analyzing different characters relevant to art history. In the following series you have examined a variety of scenic formations, mountains and diamond mines. Why are these topics so fascinating to you?

I adopt motifs from historical artworks because they appeal to me, as an analytical form and emotionally. In contrast, the playing cards and artificial bodies were chosen strategically (because it is about a formal fragmentation). I was interested in artificial humans, androids and analytical body images such as biometric portraits beforehand.

Then I tried to visualize the content, which always threatened to turn out theatrical and emblematic, in a formal way. Art history offers terrific models and body-inventions that are solved in a purely formal way. Therefore iconography was secondary for me.

I turned myself to landscapes by a large-sized labyrinth-series that dealt with the dislocation of spaces and color sections. They were rather abstract paintings, so that I initially regarded the mountains as abstract forms like triangles or diagonal levels. As formal configurations the figurative motifs and landscapes correspond thematically – these are just different ways to play with physical objects in the abstract image space. I like the tension between completely disparate topics and objects and the systematic outcome that gradually results from it.

Intensive color fragments often characterize your geometrical models and analytical systems. For this purpose you use primary colors and spectral colors. Which role do color didactics play in your artworks?

I think the color theory is an interesting method but I don't believe in a theoretical “truth” as visible in Goethe's color theory. It is interesting to see that engineered primary colors dominate our world of pictures, today it can be observed in printing techniques or in the RGB-color space of computers. This mathematical predictability is usually not compatible with the diffuse, manual art of painting – a precision like this would be an absurd ambition. However, nowadays it is exactly the same way. We try to make experience measurable or to simulate it. Although this is increasingly realized, it will probably never be fully possible. Maybe my paintings offer a kind of analogy to this problem.

FRONTIERS

Ce Jian

Intrinsically motivated, humans constantly overcome the frontiers of knowledge and perception. They discover new continents, climb mountain peaks, explore the universe or enter the bowels of the earth. Humans try to arrange and chart their understanding of the world into mathematical formulas, maps, perspective illustrations or 3-D models. The artist Ce Jian examines these principles of constructing reality in her artworks. In her abstract geometrical paintings, landscapes, mountains or faces she does not strive to study the depicted, but examine visualization models targeting different forms of perception.

The model for *Plateau* that Ce Jian uses is a computer-generated image of the Himalayas in an isometric, diamond-shaped composition that she had found on the Internet and later overlaid with a raster. By eye Ce Jian transfers this model grid by grid into another raster-structure on a color-primed canvas. Thereby an amorphous distortion is generated. Using a ruler, colored pen and marker the artist subsequently creates a dense texture made up of short, parallel and overlapping lines and raster-compartments. Color only serves as differentiating means for the creation of textures and 3-dimensional spaces. A rocky mountain mass is evoked, however, only as a graphical veil of itself. The Plateau becomes a picture within a picture, floating in the empty space of a 3-D simulation. The background is breached by a black-grey color gradient that, because of its horizontal orientation and pastose brushstrokes, reminds us of an ocean view.



Detail: Plateau | 2014

For *Highest Peak* and *Deepest Pit* the artist uses a 3-D rendering of the Mount Everest found online as a model for her amorphous distortions. For *Deepest Pit*, this picture of the highest mountain on the planet was rotated like a playing card by 180 degrees and then used as a reference to the Bingham Canyon Mine. This copper mine in Utah was once known for being the deepest man-made pit on earth. By confronting the two extremes, conquered meter by meter, the artist not only refers to humankind's quest for knowledge with regards to the extraction of raw materials in mines but also to the pursuit of wealth and power. Striving after both objectives results in a constant overcoming and shifting of alleged frontiers. The helical, concentric circles of the mine- and mountain-structures recall depictions of Dante's sinful circles of hell as well as the Tower of Babel. This biblical construction-project symbolizes the hunt for godlikeness and an extreme struggle for cognition, as well as the pursuit of defeating (super)natural worlds. Following their inner motivation, the viewers want to explore and understand Ce Jian's artworks. From their own experience, they complete the scene and transform the abstract structure into something representational by imagining streaks of light, trails and clouds into the picture. Just like with an amorphous-illusionistic ceiling painting they try to take up a position that can resolve the distortions.

Ce Jian's artworks deny exactly this step. By rasterization, distortion and surface patterning the artist resists the wish to apprehend reality. Not even the models from the Internet are images of reality. The spectators are confronted with their own patterns of perception and might ask themselves: Do I really see a mountain, or is it my own experience that makes me view the structure that way? Do internalized codes hinder me from detecting new contexts?

In *Way Down* Ce Jian abandons the established window-shape of tableaus and attaches four equal-sized, rectangular canvases to each other. The original composition of the (now) fragmented motif shows an aerial photograph of the Russian diamond mine Mir. Today closed down, it was once among the world's largest mines. The four segments of the composition are subject to an individual anamorphous distortion by the artists. Because of their own experience the spectators realize that the segments should actually belong together. They try to visually connect the individual parts just like a Chinese Tangram-game. However, repatriating and solving the puzzle is not possible anymore, internalized habits of vision are not applicable.



Detail: Way Down | 2014

The artist has demolished the initial composition. With her distorted raster the artist also refers to the tools used to give precise central perspective (by means of grids

and threads) as they were most commonly applied in the Renaissance.

In *Third Eye* Ce Jian connects these tools to a contemporary 3-D rendering of the Mont Blanc. In the Renaissance, the picture-grids supported the creation of an illusion of space. Ce Jian uses them for the deconstruction of reality. The accustomed perception is pushed to the frontiers, which shows that humans create their own reality deforming the scene based on their own experiences and traits. In the mind's eye, nothing more than a deception emerges – just like the illusion of space on a two-dimensional surface.

Tina Sauerländer
Curator and Author
Berlin

■ “WITH KALEIDOSCOPE EYES”

John Lennon & Paul McCartney, 1967

The legend suggests the Chinese game Tangram was born from a situation where a monk told his student to go out into the world, to capture its beauty and to paint it on a plate of pottery. The student did as he was told. But unfortunately, the painted plate broke into seven pieces. The student tried to put the pieces together – in doing so, he created a variety of pictures and patterns. Now he started to realize: He does not have to go into the world to find its beauty, he could see it in the seven broken pieces of the plate.

For the Chinese-born artist Ce Jian, who moved to Germany aged four, Tangram is an inspiration and a link to her personal fictional world. Just like the Chinese legend, she plays with geometrical forms and patterns, recomposing and defragmenting them, creating new contexts and pictures.

The two acrylic paintings *Half Woman* and *Half Man* are dissolved physiognomies composed of geometrical forms – triangles, squares and rhombi – which are connected by lines and crossed by strokes. Half-human, half-form.

The body of *Half Woman* is covered by a hexagonal surface, which itself is composed out of four triangles. Like a body, the area is attached to the woman's head in the upper half of the painting. The playful approach with a variety of painting techniques – the thick, intuitively applied brushstroke and the geometric, centered grid, drawn by a controlled hand – opens up new spaces within the visual range of vision.

Again, the direct reference to Tangram can be applied: Composed out of form, color and painting technique, Ce Jian expands the visual vision. In doing so, she creates a depth that moves the forms and structures that are painted on canvas, stepping back and forward like a 3D-model.

A-D (for Alberti to Duchamp or just *a,b,c,d*) are the separate titles of the four pieces that compose the painting. In this artwork, two theories are examined.

The color patches are fanned-out according to the theory of color: red, yellow and blue together with a variety of secondary colors. In its centre, the portrait of Alberti is visible in a square. Alberti's sightline leads the viewer to a black and white shaded area on the left, where Marcel Duchamp's portrait is implied. **A-D** also marks the initials of the two theorists and artists Leon Battista Alberti (1404-1472) and Marcel Duchamp (1887-1968), who were interested in the theory of perspective and experimented with it in their works. In 1435/1436 Alberti published *DePictura–OnPainting* in which he presented his thoughts on the basic principles of perspective and discussed the problem of “seeing”. **A-D**'s irony is specifically that each perspective leads to the ad absurdum. Hence, the painting does not follow any specific perspective consistently, moreover, it is refused.

Whilst playing with geometrical forms and structures, Ce Jian is repeatedly interested in the basic questions of figurative representation: the abstracting from the figurative and breaking it down until it cannot be identified as such anymore. Thus the figures in *Half Woman* and *Half Man* are created as half humans according to freakshow-photography. They appear as mechanical creatures, composed out of color blocks and forms.

In the paintings *Half A Picture (Jack)* and *Half A Picture (Queen)* this development is sharpened further: Guided by the format of the canvas, Ce Jian builds up two opposing canvas pieces that are mirrored in the middle and rotated. The reference to the structure of playing cards is intended, which is why Ce Jian's two paintings alike have no up- and downsides. Hence, **Jack** and **Queen** do not have a fixed position for their hanging; they are even signed on both halves of the paintings.

After a closer examination it becomes visible that the symmetry of the geometric objects towards each other is limited. Color and form seem almost identical and have been applied rapidly. The individual, loose brushstroke as well as small differences in both halves of the paintings unmask the illusion of symmetry.

In these abstract images, the titles are the central hint to identify the motif of a playing card and the reference to the historical and mythological figures depicted on the cards. In Ce Jian's arrangement depending on the cards symbol, **Jack** and **Queen** depict different figures with different meanings and are thus interpreted in a completely new way: In **Queen** they are turned into a futuristic space-scenery and in **Jack** abstracted like a kaleidoscope. Now, the reference to conventional playing cards is not visible anymore.

Since it was especially his work that led art into crisis, it may seem ironic to end this exposé with Marcel Duchamp. But the following scene should be remembered here: In fall 1912 the annual aviation-show, the *Salon international de l'aéronautique et de l'espace*, took place at the Grand Palais in Paris. Duchamp and his fellow artist-friends Constantin Brâncuși und Fernand Léger visited the aviation fair: It is believed that after seeing all the technical innovations Duchamp said to Brâncuși: „*Painting is washed up. Who will ever do anything better than the propeller? Look, could you do that?*”

Nonetheless, today there are still artists who paint and exhibit their work. Ce Jian is inspired by technical materials and abstract rules of painting, which is evident in her work. This can be observed in the playing cards. She replaces practical application with artistic alienation. She utilizes Duchamp's critique on painting as a catalyst for artistic creation. Ce Jian examined intensively the rules, motifs and the geometry of optical games used as a guideline for the increasing development of abstraction that perhaps would not be pedestrian to the chess-playing Duchamp.

Kaleidoscope derives from the Greek *καλόσειδοςσκοπεῖν* and can be translated as: “*observation of beautiful forms*”. Ce Jian's paintings become visible like through a kaleidoscope.

Meta Marina Beeck
Art Historian and Curator
Berlin

■ IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung:

Frontiers

eröffnet am 31. Oktober 2014

Galerie Philine Cremer
Ackerstr. 23, 40233 Düsseldorf, Deutschland
www.philinecremer.com

Wiedergabe der Werke nur mit Genehmigung

© Ce Jian

Alle Rechte vorbehalten.

Texte von Tina Sauerländer & Meta Marina Beeck

© Tina Sauerländer

© Meta Marina Beeck

Wiedergabe nur mit Genehmigung.

Alle Rechte vorbehalten.

Interview Kim Laura Nöcker

© 2014 Galerie Philine Cremer GmbH.

Wiedergabe nur mit Genehmigung.

Alle Rechte vorbehalten.

Herausgeber

Galerie Philine Cremer GmbH

Gestaltung

Anja Gottschling, kunterkariert

www.kunterkariert.de

Schriften

Fontin Sans; Gill Sans

Auflage

400 Stück

Mit besonderem Dank an:

KBM Legal, Anja Gottschling, Tina Sauerländer,

Meta Marina Beeck, Kim Laura Nöcker, Carla Isaacs

