

CHEN ZHEN

EN CONVERSACIÓN CON | IN CONVERSATION WITH | HANS ULRICH OBRIST

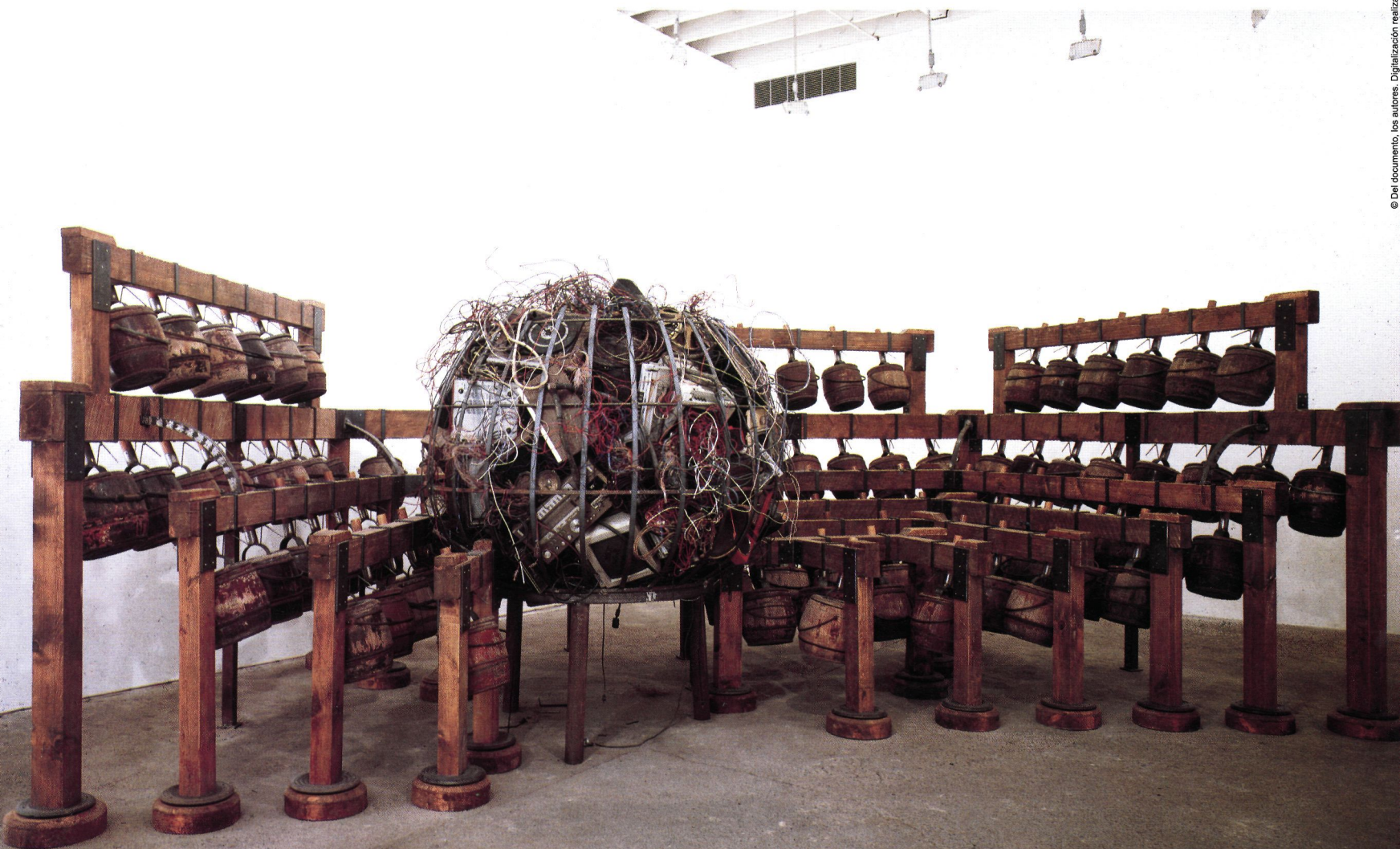
Hans Ulrich Obrist: Chen Zhen, estamos en un aeropuerto y hablamos de viajes. Daniel Buren escribió sobre el postestudio práctico del artista...

Chen Zhen: En efecto, es fantástico encontrar ese momento de cruce azaroso, hablar de la cuestión de los viajes. Hace poco tiempo, mantuve una entrevista con Daniel Buren. Precisamente hablamos del viaje, del lugar, del sitio, de la reinterpretación de la obra de arte en los distintos contextos. Es verdad que la generación de Daniel Buren, y sobre todo él, han conocido la necesidad –por su concepto de trabajo, su empeño en una lógica abso-

Hans Ulrich Obrist: Chen Zhen, we're at an airport talking about journeys. Daniel Buren wrote about practical post-study for the artist.

Chen Zhen: Yes, it's marvellous to experience that chance crossing of paths, to speak of journeys. A short time ago time I had an interview with Daniel Buren and we spoke about journeys, of place, of the reinterpretation of the work of art in different contexts. It's true that Daniel Buren's generation, and especially him, have felt the need – due to the concept of work, the insistence on an absolute form of logic – to travel, to work in

Chen Zhen. *Daily Incantations*, 1996. Pucheros de cámara chinos, madera, metal, objetos y sonido / *Chinese chamber pot, wood, metal, objects, sound system*, 700 x 350 x 230 cm. Exposición: *Daily Incantations*. Cortesía: Deitch Projects, Nueva York. Colección: The Dakis Joannou Collection, Atenas. Foto: Deitch Projects





Chen Zhen. *Round Table*, 1995. Madera, sillas de 5 continentes y metal / wood, chairs from 5 continents and metal, 180 x 550 x 550 cm. United Nations' Palace, Ginebra. Exposición: Dialogue of Peace. Cortesía: Art for the World, Ginebra. Foto: Chen Zhen

luta— de viajar, de intervenir en lugares siempre distintos. Pero nuestra generación, después de tres décadas, tiene otros objetivos y está casi obligada a viajar. Los viajes permiten el encuentro de los diferentes contextos culturales, con otros artistas, cuyo idioma a veces no conoces, pero con los que te entiendes por medio del trabajo, de los gestos. Nuestra generación se encuentra en una fase que se caracteriza por una globalización y una descentralización increíbles. En el fondo, no es un concepto de trabajo el que nos empuja a viajar, sino esa nueva situación. A la generación de Buren, al contrario, les dirige un concepto bastante preciso.

H.U.O.: ¿El concepto o el método son adornos en diversos contextos?

C.Z.: Sí, es eso. El concepto es el que mantiene su trabajo, es la base de su pensamiento. Pero Buren es más flexible y más abierto, esto resulta extraño en un artista; él siempre dialoga con el lugar, con su «herramienta visual», con las franjas. Pero el nivel de concepto absoluto, lógico, sigue siendo el que enriquece su práctica.

La generación a la que pertenezco, en mi opinión, modifica, trabaja, se divierte y encuentra nuevos conceptos durante el viaje, entre viaje y viaje. No es una cuestión de distribuir nuestro concepto, sino de estar obligado a afrontar en todas las ocasiones un contexto nuevo, un diálogo con el espacio. En efecto, el encuentro de nuevos lugares y los viajes son un elemento destabilizador para nuestro hábito de trabajo. Por ejemplo, en este momento, si mañana hiciera un proyecto para la bienal de Taipei, o

places that are always different. But our generation, after three decades, has other goals and is almost obliged to travel. Journeys make an encounter of different cultural contexts possible, with other artists whose language you sometimes can't speak, but who you understand through the work you're doing, through gestures. Our generation's at a stage characterized by incredible globalization and decentralization. Basically it's not a concept of work that makes us travel, but this new situation. Buren's generation, on the contrary, is governed by a very specific concept.

H.U.O.: The concept or the method are adornments in different contexts?

C.Z.: Yes, that's it. The concept is what maintains his work, it's the foundation for his thought. But Buren's more flexible and open, which is strange in an artist. He always enters into a dialogue with the place, with his "visual tool". But the degree of absolute, logical concept is still what enriches his work.

In my opinion, the generation I belong to modifies, works, amuses itself and finds new concepts during the journey, between one journey and the next. It's not a question of sharing out our concept, but of being obliged to face a new context on each new occasion, a dialogue with space every time. Actually the encounter with new places and the journeys themselves are a destabilizing element for our working routine. At the present time, for example; if I did a project for the Taipei biennale tomorrow, or for any other biennale for that matter, it wouldn't



Chen Zhen. *Jue Chang-Fifty Strokes to Each*, 1998. Madera, hierro, sillas, camas, cuero, cuerdas, clavos, objetos varios / wood, iron, chairs, beds, leather, ropes, nails, various objects, 244 x 980 x 1.000 cm. Tel Aviv Museum of Art, Helena Rubinstein Pavilion of Contemporary Art. Exposición: Jue Chang / Fifty Strokes to Each. Cortesía: Tel Aviv Museum of Art. Colección: Annie Wong Foundation for Art, Hong Kong. Foto: Chen Zhen



Chen Zhen. *Jue Chang-Fifty Strokes to Each*, 1998. Madera, hierro, sillas, camas, cuero, cuerdas, clavos, objetos varios / wood, iron, chairs, beds, leather, ropes, nails, various objects, 244 x 980 x 1.000 cm. Tel Aviv Museum of Art, Helena Rubinstein Pavilion of Contemporary Art. Exposición: Jue Chang / Fifty Strokes to Each. Cortesía: Tel Aviv Museum of Art. Colección: Annie Wong Foundation for Art, Hong Kong. Foto: Chen Zhen

para cualquier otra bienal, no podría repetir fácilmente lo que ya he hecho en el viaje anterior. Por lo tanto, el viaje y el tiempo entre los viajes, *in-between*, se convierten en un verdadero espacio para conectar los diferentes conceptos. El movimiento, el viaje, para nuestra generación, no son sólo un fenómeno de distribución, de evolución, de desarrollo de los conceptos, sino que implican mutaciones en sí mismas permanentes y perpetuas.

H.U.O.: ¿Qué es para ti un elemento desestabilizador? Me parece muy interesante el concepto de lo desestabilizador, lo perturbador; todos esos encuentros, esas influencias que se sitúan en el viaje y que, en cierto modo, desestabilizan la práctica, para lanzarla a otra parte. Pero también se podría decir que un artista que llega a una ciudad es un elemento desestabilizador para esa ciudad.

C.Z.: En primer lugar, la cuestión de la conciencia de uno mismo es muy importante. Para ser desestabilizado, hay que ser consciente de ello, hay que estar dispuesto a ser desestabilizado, es una especie de postura. Después, el elemento desestabilizador, es decir, los viajes, los encuentros, son una nueva dimensión para la inspiración artística en lo que a la creación se refiere. La creación, desde principios de siglo y hasta su momento culminante en los años sesenta o setenta, siempre estuvo relacionada con la inteligencia del artista. Es decir, el artista era el catalizador de la idea o del pensamiento. Ahora nos encontramos en una *network*, en una red mundial compleja, rica. El artista como individuo ya no puede pensarlo todo y renovarse. Me interesa sentirme desestabilizado para recoger, para acumular todas mis experiencias de los diferentes lugares. Hace tres años descubrí las «transexperiencias», lo que se encuentra más allá de la experiencia. Hay un doble cruce. El primer cruce concierne a mis propias experiencias de las

be easy to repeat what I'd done the time before. So the journey and the time between journeys – "in-between" – become a real space connecting the different concepts. For our generation, movement, travelling, are not only a phenomenon of sharing out, of evolution, of development of concepts, but involve permanent, perpetual mutations.

H.U.O.: What is a destabilizing element for you? I think the concept of the destabilizing, the disturbing, is very interesting; all those encounters, those influences that take place during the journey and which, in a certain way, destabilize artistic practice and send it off in another direction. But we might also say that an artist's arrival in a city is a destabilizing element for that city.

C.Z.: First of all, the question of one's own awareness is very important. To be destabilized, you have to be aware of it, you have to be prepared to be destabilized. It's a kind of posture you have to adopt. After that, the destabilizing element, that is the journeys, the encounters, are a new dimension for artistic inspiration *vis-à-vis* creative activity. From the beginning of the century until its climax in the sixties or seventies, creative activity was always related to the artist's mind. That is, the artist was a catalyst for the idea or the thought. Now we find ourselves inside a net, a rich, complex worldwide net. The artist as an individual can no longer know all that's going on and renew himself and his work. I find it interesting to feel destabilized, to gather, to bring together all my experiences of different places. Three years ago I discovered the "trans-experience", what you find beyond experience. And there, there's a double crossing of paths. The first crossing is connected with my own experiences of things, old and new. The second with my own experiences together with those of others. For example, with Westerners. Although I've lived in France for the last fifteen years, every time I meet someone new, I ask myself new questions. Nothing is possessed, nothing remains in a state of immobility. The important thing is movement. In China we say "When trees move, they die, when men move, they live."

H.U.O.: Interesting that you should speak of trees. The paradox of speed, acceleration and slowness are phenomena I wanted to ask you about. Recently, I spoke to the architect Rem Koolhaas and he told how things have accelerated in the last few years. When he was studying the speed of construction in Asia a few years ago, he saw students designing skyscrapers in a single afternoon which were later built in a month. It was an acceleration in architecture unheard of in the West. But now, five years later, in the West, in the United States, the same thing's happening. And in artistic practice, there's been a similar acceleration. In Buren's time, artists who travelled so much were the exception and perhaps numbered no more than five. But now artists who work internationally are highly active in different

cosas, de las antiguas y de las nuevas. El segundo, a mis propias experiencias junto con las de los demás. Por ejemplo, con los occidentales. Aunque vivo en Francia desde hace quince años, cada vez que conozco a una persona, se me plantean nuevas preguntas. Nada se posee, nada permanece en un estado de inmovilidad. Lo importante es el movimiento. En China se dice: cuando los árboles se mueven, mueren, cuando los hombres se mueven, viven.

H.U.O.: Es interesante que hables de árboles. La paradoja de la velocidad, de la aceleración y de la lentitud son fenómenos sobre los que te quería preguntar. Recientemente, he hablado con el arquitecto Rem Koolhaas, quien me explicaba la aceleración de las cosas en estos últimos años. Cuando estudió la velocidad de construcción en Asia, hace algunos años, observaba a estudiantes que, en una sola tarde, dibujaban unos rascacielos que luego se construían en un mes. Era una aceleración en la arquitectura hasta ahora desconocida en Occidente. Sin embargo, cinco años después, hoy, en Occidente, en Estados Unidos, pasa lo mismo. Y en la práctica del arte, se vive una aceleración similar. En la época de Buren, los artistas que viajaban tanto eran una excepción, tal vez serían cinco. En la actualidad, los artistas que trabajan en un ámbito internacional desarrollan una actividad muy prolífica en diferentes lugares. ¿Cómo definirías la relación entre redescubrir cierta lentitud y aprehender la aceleración? ¿Crees que cabría definirlo como una suerte de consenso?

C.Z.: Hay tres palabras importantes: lentitud, deceleración y aceleración. Yo me planteé la cuestión de cómo reaccionar después de la idea de las «transexperiencias»; es decir, cuando un artista, que viene de posiciones marginales, se sitúa cada vez más en el centro. Es mi caso. Yo he pasado de una situación marginal, al principio de mi estancia en Francia, a una posición, después de quince años, cada vez más en el centro del mundo occidental.



Chen Zhen. *Beyond the Vulnerability*, 1999. Velas, cristal, metal, madera, plexiglás, collage / candles, glass, metal, wood, plexiglas, drawings-collage, 800 x 500 x 220 cm. Museum of Modern Art of Bahia, Salvador, Brazil. Exposición: The Quite in the Land: everyday life, contemporary art and Proyecto Axé, Salvador in Bahia, Brazil. Cortesía: France Morin. Foto: Chen Zhen

places at the same time. How would you describe the relationship between rediscovering a certain degree of slowness and understanding acceleration? Do you think this could be described as a kind of consensus?

C.Z.: There are three important words: slowness, deceleration and acceleration. After I discovered the "trans-experience", I wondered how I should react. In other words, when an artist whose position has been a marginal one comes closer and closer to the centre. That's my case. I've gone from a marginal situation – at the beginning of my stay in France – to a position, fifteen years on, that's closer and closer to the centre in the Western world. And now I think about the problems of remarginalization. When we travel, we're constantly in a state of remarginalization, because we leave the centre of our life, our work, of normal connections behind. When we travel we become foreigners, marginalized. In another country, everybody's marginalized, like immigrants. In those cases one's attitude, the encounter, are essential. As regards slowness and speed, let me try and find an example. Not long ago I discovered a kind of concept; Residence, Resonance and Resistance – the three Rs. Residence: whether a trip is for 24 hours, several days or a month, the important thing is to want to reside mentally in the "other's" country. That enables you to get into the local context; it's one way of attempting to imagine the culture of the place you're in. It's a question of awareness, of attitude towards the trip. Resonance: with residence as a mainstay, the thing to do then is resound, to echo the culture you're surrounded by. Resistance: you have to resist Western culture; but when, like me, you've been in the West for so many years, how do you go on resisting the monopoly of the West's influence? I've developed a new resistance strategy: I've arranged things in such a way that I spend long periods in India, then Argentina, then Brazil, etc. This type of thing is a destabilizing factor and allows me to distance myself from the influence of Western culture. It's cultural dissolution. The generation of Chinese artists I belong to is under a double influence. There's Chinese culture, on the one hand, i.e. all that's traditional, Confucianism, etc., and then on the other, there's Western culture. It's obvious. It's so obvious that I'd like to recall Michel Foucault's "destroying the evidence" in order to act in some other way. For the last ten years I've taken full advantage of all my trips, I learn a few phrases, buy some books. In China we say that one climbs up to the top of the mountain to see the whole situation and one moves away from it to see the whole mountain. This enables you, on the one hand, to see things generally without being overwhelmed by too much detail and, on the other, to see the same thing from different angles.

H.U.O.: In the nineties, there were a lot of us who believed in the infiltration of the existing structures, and yet now people are asking if we shouldn't actually invent structures. In the early

Ahora, pienso en la problemática de la re-marginalización. Cuando viajamos, vivimos constantemente en la re-marginalización, porque abandonamos el centro de la propia vida, del trabajo, de la conexión normal. Cuando viajamos pasamos a ser extranjeros, marginados. En el extranjero, todo el mundo está en la marginalidad como emigrante. En estos casos, la actitud, el encuentro resultan fundamentales. En lo que a la lentitud y a la velocidad se refiere, intentaré encontrar un paralelismo. Hace poco descubrí una especie de concepto que es Residencia, Resonancia y Resistencia; tres R.

Residencia: no importa que la estancia de un viaje sea de veinticuatro horas, de varios días o de un mes, lo importante es tener el deseo de residir mentalmente en el país del otro. Eso permite introducirse en el contexto local; supone un intento de aprehender la cultura del lugar en el que se está. Es una cuestión de conciencia, de actitud ante el viaje.

Resonancia: a partir de este punto de anclaje, la cuestión es resonar, hacerse eco de la cultura en la que se vive.

Resistencia: hay que resistirse a la cultura occidental; pero cuando, como yo, se está en el medio occidental desde hace tantos años ¿cómo seguir resistiéndose al monopolio de la influencia de Occidente? Yo tengo una nueva estrategia de resistencia porque me he organizado para pasar largas temporadas en la India, en Argentina, luego en Brasil, etc. Este tipo de proyecto desestabiliza y permite alejarse de la influencia de la cultura occidental. Es la disolución cultural. La generación de artistas chinos a la que pertenezco se halla bajo una doble influencia. Está, por un lado, la cultura china, es decir, todo lo que es tradicional, el confucianismo, etc.; y por otro, la cultura occidental. Es evidente. Es tan evidente que me gustaría recordar «la ruptura de las evidencias» de Michel Foucault para actuar de otro modo.

Desde hace diez años aprovecho todos los viajes, aprendo unas cuantas frases, compro algunos libros. En China se dice que se sube a la cima de la montaña para ver la situación en su conjunto y que se deja la montaña para ver la totalidad de la montaña. Esto permite, por un lado, ver las cosas generales sin quedar bloqueado por el exceso de detalles; y por otro, ver la misma cosa pero desde diferentes puntos de vista.

H.U.O.: En los años noventa, éramos muchos los que creíamos en la infiltración de las estructuras existentes, y ahora se plantea la cuestión de saber si no habría que inventar las estructuras. Félix González Torres, al principio de los años noventa, siempre decía que había que colarse en las instituciones, que ésa era una forma de resistencia. Lo interesante es saber si, diez años después, la infiltración todavía es resistencia o si hay que hacerla de otro modo.

C.Z.: Algunas veces se dice que el fenómeno de la red de viajes, de bienales por todo el mundo, de exposiciones en todas partes con una lista internacional es, como tu dices, un fenómeno de ins-



Chen Zhen. *Precipitous Parturition*, 1999. Cámaras de ruedas de bicicleta, coches de juguete, metal, fragmentos de bicicleta, silicona, pintura / bicycle inner tube, toy cars, metal, fragments of bicycle, silicone, paint, 2.600 x 1.50 cm (variable).
Exposición: Cities on the Move. Cortesía: Louisiana Museum of Modern Art and Hayward Gallery of London. Foto: Chen Zhen

titucionalización. Yo prefiero hablar de multiculturalismo que se convierte en estilo, de un sistema, de una máquina en la que todo el mundo se atiene a la misma fórmula, a la misma manera de realizar la exposición; no hay transolución. Sin embargo, hoy ya existe una nueva estructura, un sistema que empieza con la cuestión del viaje. ¿Cómo transformar esos viajes en un nuevo modo de vivir? Nuestra generación tiene una manera de vivir muy diferente. ¿Cómo transformar esa nueva manera de vivir en un nuevo planteamiento, en un lugar de reflexión? La estructura *in-between* está ahí, con sus redes, sus infraestructuras; pero ¿cómo desviar este sistema para cuestionar el modo de hacer arte, de hacer exposiciones? Cuando, en el coloquio entre Jean Hubert Martin y yo, organizado por Catherine Francblin, yo decía que en la actualidad se habla de multiculturalismo. Pero también se habla demasiado de la exposición y esto se convierte en una estrategia impuesta por la necesidad de encontrar un nuevo título, una nueva idea, una nueva manera de organizar la exposición. Pero se toma al artista como rehén: es un invitado, parece estar contento, hace su trabajo... Sin embargo, el centro del debate, que es la creación misma, desaparece. Tenemos que recuperar la eficacia de la creación. Residencia, resonancia y resistencia se dirigen al artista como creador.

H.U.O.: ¿Cómo ves la cuestión de la exposición frente a la explosión de acontecimientos? Esto ¿no trae necesariamente situaciones nuevas?

C.Z.: Se ha puesto demasiada energía en la exposición. Se ha discutido demasiado, porque la exposición se considera como un sistema. En el momento en que algo se torna sistemático, se convierte en una fórmula, hay que buscar otra cosa. Tu exposición *Cities on the Move*, organizada con Hou Hanru, era desestabilizadora. Me encantó, porque estaba relacionada con la transgresión de quienes trabajan en el medio del arte. La exposición no debe ser una estructura fija, un marco que suponga una coacción para el artista. Al contrario, esto nos permite formular nuevas preguntas. El hecho de que la exposición viajase a diferentes lugares aportaba situaciones completamente distintas.

H.U.O.: De hecho, la estructura ha evolucionado; era una pieza en evolución permanente. Un complejo sistema dinámico.

C.Z.: La sinergia se convierte en lo más interesante, en lo más importante dentro de nuestra conciencia de hacer arte. Se sitúa en el nivel de los encuentros, de la comunicación, del diálogo entre el espectador y la obra de arte. Sinergia es un término médico. Alude a las energías inherentes que actúan entre los órganos. Hoy en día, la noción de red de energías que sólo funcionan colectivamente es lo que resulta cada vez más interesante.

H.U.O.: ¿Puedes hablar de tu gran proyecto de convertirte en médico? Si hablamos de un camino que nunca se acaba y conside-

nineties, Félix González Torres always said it was necessary to gatecrash the institutions, that this was a form of resistance. It's interesting to ask if, ten years on, infiltration is still resistance or if we have to resist in some other way.

C.Z.: It's sometimes said that the phenomenon of the system of journeys, of biennales all over the world, of the list of venues of international exhibitions, is, as you say, one of institutionalization. I prefer to speak of a "multi-culturalism" that becomes style, of a system, of a machine in which everybody keeps to the same formula, to the same way of carrying out exhibitions. There is no trans-solution. And yet today a new structure, a system that begins with the question of the journey, exists. How can we turn those journeys into a new way of living? Our generation has a very different way of living. And how can we turn that new way of living into a new approach, into a source of reflection? The in-between structure is here with its nets, its infrastructures; but how can we divert that system in order to question the way of making art, of doing exhibitions? In the discussion between Jean Hubert Martin and myself organized by Catherine Francblin I said that people are speaking of multiculturalism now. But there's too much discussion about exhibitions too and this becomes a strategy imposed by the need to find a new title, a new idea, a new way of organizing them. But the artist is taken hostage: he's a guest, he seems happy enough, he does his job. Creative activity, however – the point at the centre of the debate – disappears. We have to recover the efficiency of creative activity. Residence, resonance and resistance are addressed to the artist as a creator.

H.U.O.: What do you think of the exhibition *vis-à-vis* the explosion of events? Doesn't this issue necessarily bring about new situations?

C.Z.: Too much energy has been put into the exhibition. There's been too much discussion, because an exhibition is regarded as a system. The moment something becomes systematic, it becomes a formula, and so you have to look for something else. Your *Cities on the Move* exhibition, the one you organized with Hou Hanru, was destabilizing. I loved it because it was connected with the transcendence of those who work in the art milieu. An exhibition should not be a fixed structure, a framework constraining the artist. On the contrary. This allows us to ask new questions. The fact that the exhibition travelled from one place to another led to completely different situations.

H.U.O.: In fact, the structure has evolved; it was a constantly evolving piece. A complex dynamic system.

C.Z.: Synergy becomes the most interesting, the most important thing in our awareness of making art. It lies at the level of the encounter, of communication, of the dialogue between the

ramos las exposiciones como una etapa de ese camino, eso nos aclararía la metáfora médica.

C.Z.: Me considero un paciente desde hace veinte años. En China se dice que un viejo paciente se puede convertir en un buen médico sin haber estudiado medicina. En lo que a mi propia enfermedad se refiere, yo ya estoy preparado para tratarla. El proyecto de convertirme en médico remite a la cuestión de saber cómo aprovechar todos los aspectos de la vida misma, de mis experiencias. Esto significa que yo ya no puedo separar de un modo consciente la vida del arte. Todas las mañanas tomo medicamentos, soy consciente de ese acto que me permite conservar la mente fría, ser menos orgulloso. Hace veinte años no hubiera pensado que estar enfermo sería algo importante para mí, ya sea para la práctica o para el pensamiento. Hoy, desarrollo el proyecto de *hacerme médico porque soy paciente y me pregunto por qué no transformar mi proceso de curación en un proceso creativo*. Voy a aprovechar todos los viajes para conocer a médicos, a todos los terapeutas no oficiales, a brujos, etc., para curarme por medio de un proceso artístico. Un proyecto como éste sería una síntesis de mi camino, de mi manera de hacer arte, de vivir.

H.U.O.: ¿Éste sería tu gran proyecto?

C.Z.: Efectivamente, sintetizaría todo mi trabajo.

H.U.O.: En todas mis entrevistas pregunto por los proyectos no realizados. ¿Puedes hablarnos de tus proyectos no realizados, concretos y/o utópicos?

C.Z.: El proyecto no realizado es un sueño de realización futura. Es el de ser médico, y que en París, delante de mi estudio, haya una placa que ponga Doctor Chen Zhen.

H.U.O.: Se habla mucho de transcultura, pero también me gustaría preguntarte por lo transdisciplinario. El mundo del arte, en ocasiones, es un medio bastante aislado, como el mundo de la arquitectura o el mundo de la medicina. Es curioso que el mundo de la medicina sea la principal víctima de lo disciplinario. Un médico trata un síntoma y se olvida de todo lo demás. La medicina ya no habla de las sinergias, pero también el arte ha olvidado esas sinergias. Esto me parece muy grave. ¿Qué opinión te merece y de qué manera tu práctica insiste en lo interdisciplinario o mejor en lo transdisciplinario, puesto que lo interdisciplinario acepta las fronteras mientras que lo transdisciplinario va más allá?

C.Z.: Me parece que esto es muy importante, teniendo en cuenta la manera de vivir tan variada, tan incierta hoy en día. No es sólo una cuestión de movimiento. La incertidumbre se convierte en una perpetua interrogación para todos. En mi propio interés de hacer arte, a principios de los años noventa hasta hoy, arranco en el mundo occidental.

H.U.O.: ¿Cuál fue tu primera exposición?

spectator and the work of art. Synergy's a medical term. It describes inherent energies that react between organs. Nowadays the notion of a network of energies that only work together is becoming more and more interesting.

H.U.O.: Would you talk about your great plan to become a doctor? If we spoke of a never-ending road and considered the exhibitions as a stage along it, it might help to clarify the medical metaphor.

C.Z.: For the last twenty years, I've regarded myself as a patient. In China we say that an old patient can become a good doctor without studying medicine. As far as my illness is concerned, I now think I'm qualified to treat it myself. My plan to become a doctor is connected with the question of knowing how to take advantage of life itself, of my own experience. Which means that I can no longer consciously separate life from art. Every morning I take medication, I'm aware of that act which allows me to keep a cool head, to be less proud. Twenty years ago I'd never have thought that being ill would matter to me particularly, to the way I work or think. But today I'm working on that plan to become a doctor because I'm a patient and I think: why not turn the process of my cure into a creative process? I'm going to take advantage of all my trips to get to meet doctors, alternative therapists, witch-doctors, etc., to cure myself through an artistic process. A project like this one would like be a synthesis of the path I've followed, of my way of making art, of living.

H.U.O.: Would that be your great project?

C.Z.: That's right. It would synthesize all my work.

H.U.O.: I always ask the people I interview about their unrealized projects. Can you tell us about yours, both the specific and ideal ones?

C.Z.: The unrealized project is a dream of future accomplishment. Mine is to be a doctor and my dream is that one day there'll be a plaque at my Paris studio saying "Doctor Chen".

H.U.O.: There's currently a lot of talk about transculture, but I'd also like to ask you about the transdisciplinary. Sometimes the world of art is a very isolated place, like the worlds of architecture or medicine. It's curious that the world of medicine's become the main victim of the disciplinary. A doctor treats a symptom and forgets everything else. Medicine no longer talks of synergies, and art has forgotten them too. I think that's very serious. What do you think about that and in what way does your work insist on the interdisciplinary? Or perhaps I should say the transdisciplinary, as the interdisciplinary accepts frontiers while the transdisciplinary goes beyond them.

C.Z.: I think that's a very important point, if we take today's very varied, very uncertain, way of life into account. It's not just a

C.Z.: Estuvo organizada por una especie de sociedad, Hangar 028, que se proponía establecer una relación entre el artista y la empresa, y que desgraciadamente desapareció. Había alquilado un espacio en la calle de la Roquette. Desde entonces trabajo en grandes instalaciones, como se dice, pero al mismo tiempo reflexiono sobre el urbanismo y la arquitectura en el marco de las relaciones que se establecen entre el hombre, la naturaleza y la sociedad de consumo. Acabo de hablar de medicina y recientemente, en el trabajo que expuse en la Bienal de Venecia, se produjo un ejemplo de sinergia que no había previsto.

H.U.O.: La participación del espectador en la obra.

C.Z.: Sí, para mí fue una gran sorpresa. Es un ejemplo de sinergia con el que no contaba. El público desempeñó una función esencial. Pensaba que la obra sólo estaría terminada cuando el público participase en ella.

H.U.O.: ¿Una gran parte del trabajo era el público?

C.Z.: Sin ninguna duda. La revelación del sentido del trabajo era el público. La obra me confirmó que lo transdisciplinario se convierte en arte. Para que la instalación se desplegara en el espacio, para que el objeto se hiciera instrumento, era necesario que el público jugara. ¿Encierra la acción del público nuevas posibilidades? ¿Es posible hacer un trabajo independiente en vídeo al grabar la acción del público? Lo interdisciplinario suscita nuevas preguntas.

H.U.O.: Por lo tanto, se puede hablar de lo transdisciplinario en relación con el artista, pero también en relación con el público.

C.Z.: Justamente. Está en relación con la potencialidad del público que interpreta lo que ve, lo que toca. En la exposición de Tel Aviv, los espectadores rompieron todos los palos, ¡y eso que eran de roble y algunos porras de policía! El público interpreta a su manera. Lo interdisciplinario no se refiere a diferentes categorías unidas. Precisamente, se recupera la idea de la sinergia que libera una especie de fuerza.

H.U.O.: ¿En qué instalaciones estás trabajando ahora, después de la de Tel Aviv y de la Bienal de Venecia?

C.Z.: Para mí es importante mostrar cada año una o dos grandes instalaciones, ya sean transportables o no. En Albi hay un centro de corte marginal, el Cimaise & Portique, un lugar fantástico porque se puede inundar; y voy a hacer algo. Cuando estuve allí, para ver la instalación de Michel François, el espacio estaba sumergido bajo el agua, ¡la instalación flotaba y estaba encajada contra la puerta! Me encantó esa violencia, la fuerza de la naturaleza, junto con la idea de purificación a través del arte. Pienso hacer allí una gran instalación que se llamará *Jardin-Lavoir*. Colocaré once camas, el número de órganos humanos, transformadas en enormes estanques de metal. Será un sistema de lavado con

question of movement. Uncertainty becomes a constant question mark for everyone. As far as my way of making art is concerned, since the early nineties my starting point has been the Western world.

H.U.O.: What was your first exhibition?

C.Z.: It was organized by a kind of society called Hangar 028 which tried to establish a relationship between artist and firm but unfortunately folded up. I'd rented space in the Rue de la Roquette. Since then I've worked on large installations, as they say, but at the same time I reflect on town planning and architecture within the context of the relationships established between man, nature and the consumer society. I just mentioned medicine and recently, in the work I exhibited at the Venice Biennale, there was an unexpected case of synergy.

H.U.O.: Participation by the spectator in the work?

C.Z.: Yes, it came as a great surprise to me. It was a case of synergy I really wasn't expecting. The public performed an essential function. I thought the work would only be finished when the public took part in it.

H.U.O.: So, much of the work was the public?

C.Z.: Absolutely. It was the public who brought out the meaning of the work. For me the work confirmed that the transdisciplinary does become art. For the installation to unfold in space, for the object to become an instrument, it was necessary for the public to play with it. Does action by the public hold new possibilities? Is it possible to make an independent work on video by recording the action of the public? The interdisciplinary raises new questions.

H.U.O.: So we could speak of the transdisciplinary in relation to the artist – but also in relation to the public.

C.Z.: Exactly. It's all in relation to the potential of the public, who interprets what it sees, what it touches. At the Tel Aviv exhibition, the spectators broke all the sticks – and they were made of oak and there were policeman's truncheons among them! The public interprets things in its own way. The interdisciplinary isn't a question of different categories joined together. And this again raises the issue of synergy releasing a kind of force.

H.U.O.: What installations are you working on at the moment, after the ones in Tel Aviv and the Venice Biennale?

C.Z.: For me it's important to exhibit one or two large installations a year, whether they're transportable or not. In Albi there's an alternative kind of centre, the Cimaise & Portique, a fantastic place that can be flooded, and I'm going to do something there. When I was there to see Michel François's installation, the space was under water, the work was floating and up against the door! I loved that violence, the force of



Chen Zhen. *Precipitous Parturition*, 1999. Cámaras de ruedas de bicicleta, coches de juguete, metal, fragmentos de bicicleta, silicona, pintura / *bicycle inner tube, toy cars, metal, fragments of bicycle, silicone, paint*, 2.600 x 150 cm (variable). Exposición: *Cities on the Move*. Cortesía: Louisiana Museum of Modern Art and Hayward Gallery of London. Foto: Chen Zhen

una cortina de agua que corre por encima de cada cama. Voy a aprovechar un espacio que ya ha sido inundado, aunque entonces estará renovado. El proyecto limpiará el espacio al emerger de cada estanque. El agua lo cubrirá todo y, por supuesto, se filtrará por el suelo.

La segunda exposición tendrá lugar en Turín, en la galería Cívica de Arte Moderno y Contemporáneo, y se llamará *Eloge de la Magie Noire*. Considero la magia negra extraoficial, no racional, una «fuerza subterránea» y una «energía fuera de lo común», siempre machacada por la magia blanca. De hecho, es como el estatuto del artista. Yo me planteo el estatuto del arte, del artista, como algo extraoficial, siempre un poco clandestino.

Dentro de esta misma lógica, tengo el proyecto de realizar otra exposición en Zagreb, que se llamará *Les six Roots*. En un principio, el objetivo era cuestionar las seis etapas de la vida, los comportamientos humanos en Zagreb, en los Balcanes —una región que ha sido cuna de continuos conflictos hasta nuestros días—, pero sin repetir lo que ya hice en Tel Aviv.

nature, together with the idea of purification through art. I'm going to do a large installation there called *Jardin-Lavoir*. There'll be eleven beds – the same number as there are human organs – turned into huge metal pools. It'll be a sort of washing system with a sheet of water running over each bed. So I'm going to use a space that's been flooded, although it'll later be used for something else. The project will clean the space as the water comes out of each pool. The water will cover it all and then drain off through the floor. The second exhibition will be in Turin, at the Civic Gallery of Modern and Contemporary Art, and will be called *Éloge de la Magie Noire*. I regard black magic as something unofficial, not rational, a "subterranean force" and an "energy out of the ordinary", something always pulverized by white magic. In fact, it's like an artist's statute. I view the statute of art, of the artist, as something unofficial, always a little clandestine. And, along similar lines, there's a plan for another exhibition in Zagreb to be called *Les six Roots*. The basic idea is to ask questions on the six stages of life, human behaviour in Zagreb, in the

H.U.O.: Desde que te conozco hablamos mucho de libros. ¿Cómo es tu relación con los libros? ¿Los consideras como una especie de medio?

C.Z.: Sí, son más que un medio, son como un producto adhesivo, como una junta, un tornillo, como cemento. Son la cola que une los fragmentos, que conserva la memoria como arquitectura, aunque la memoria sea invisible. Los libros no son sólo los cimientos del edificio, sino también todas las juntas del edificio.

H.U.O.: Siempre has jugado con libros como parte de la instalación, pero ¿te sirve de medio? Coleccionas libros ¿verdad? ¿Libros de artistas?

C.Z.: Sí, pero no exclusivamente. También colecciono libros de otras disciplinas: de filosofía, de sociología, de estética. Desde hace diez años colecciono bastantes libros de arquitectura. Ahora aprovecho mis viajes para conseguir libros de la cultura de los países por los que paso. Es el adhesivo que me proporciona más ladrillos, que me permite levantar una nueva planta en mi formación. Es interesante añadir una gota de agua en el océano de los libros haciendo un libro. Hay dos modos de hacer libros: mostrando lo que ya se ha hecho, que es lo que en cierto sentido hace el catálogo, o logrando que el libro se convierta en objeto de debate. El mensaje, las referencias culturales en el trabajo de un artista siempre son algo paradójico, confuso, a menudo mal comprendido. Hay un espacio que puede ser un lugar de debate, de coloquio, y ese espacio es el libro.

Hablábamos de las diferentes categorías y disciplinas, pero precisamente el libro es una categoría, una disciplina en sí mismo. En ocasiones hay que aprovechar la particularidad de cada disciplina para desempeñar un trabajo.

H.U.O.: Esto nos lleva a otro medio que utilizas. Me refiero a la página web. Cuando volviste de Shanghai, creaste un sitio en Internet que forma parte de un trabajo sobre el urbanismo en Shanghai. ¿Puedes hablarnos de esta investigación y de tu regreso a Shanghai, que me parecen muy interesantes?

C.Z.: Volví allí por primera vez en 1993, después de ocho años.

H.U.O.: ¿Tú eres de Shanghai?

C.Z.: Sí. Para mí es un lugar extraordinario. Es un gran laboratorio, porque se trata de una ciudad de emigrantes. No tiene un gran pasado histórico, creo que unos seiscientos o setecientos años. Por ejemplo, mis padres no eran de Shanghai, ni los de mi mujer, Xu Min. Así que los habitantes de Shanghai son todos emigrantes llegados de China, y viven como en otro continente separado del resto del país.

H.U.O.: ¿Cómo una diáspora?

C.Z.: Sí, la diáspora es un lugar de encuentro. Yo pienso que

Balkans up to the present day, but without repeating what I did in Tel Aviv.

H.U.O.: Ever since I've known you we've talked a great deal about books. How would you describe your relationship with books? Do you regard them as a kind of medium?

C.Z.: Yes, but more than that. They're like an adhesive, a join, a screw, cement. They're the glue that joins the pieces together, that preserves the memory like architecture, even though the memory's invisible. Books are not only the foundations of a building but all the joints of a building too.

H.U.O.: You've always played around with books as part of your installations, but do they serve you as a medium? You collect books, don't you? Books by artists?

C.Z.: Yes, but not just by artists. I also collect books connected with other disciplines – philosophy, sociology, aesthetics. Over the last ten years I've collected quite a lot of books on architecture. Now I take advantage of my trips to get books on the culture of the countries I pass through. It's the adhesive that provides me with more bricks, that allows me to build a new storey in the edifice of my experience. And it's interesting to add a drop of water to the ocean of books by doing one yourself. There are two ways of doing a book: showing what one's already done – which to a certain extent is what a catalogue does – or making the book a subject of discussion. The message and the cultural references in an artist's work are always something paradoxical, confusing, often misunderstood. If ever there was a potential place for discussion, for conversation, that place is the book. We were talking about different categories and disciplines, but the book is a category, a discipline in itself. Sometimes you have to take advantage of the specific characteristics of a discipline to carry out a piece of work.

H.U.O.: Which takes us to another medium you use, the web page. When you came back from Shanghai, you set up an Internet site as part of a project on town planning in Shanghai. Could you tell us about the research for that and about your return to Shanghai? That must be very interesting.

C.Z.: I first went back in 1993, after an absence of eight years.

H.U.O.: You're from Shanghai?

C.Z.: Yes. It's an extraordinary place. Like a great laboratory, because it's a city of migrants. Historically it hasn't got a particularly important past – just six or seven hundred years I think. For example, my parents didn't come from Shanghai, nor did my wife Xu Min's parents. Anyway, the population of Shanghai is made up of migrants from all over China, and it's as if they lived on another continent separate from the rest of the country.

Shanghai tiene una gran similitud con metrópolis como París y Londres. Mi proyecto de Shanghai es un gran proyecto, me gustaría volver allí siempre para interrogarme y llevar a cabo una especie de estudio social hasta el final de mi vida, como en el caso de mi proyecto de convertirme en médico.

H.U.O.: Esto significaría convertirte en urbanista. También se puede hablar de diversificación de funciones.

C.Z.: Sí, sí. Tal vez, hasta el presente, la gente no conocía este tipo de trabajo, de proyecto bastante ambicioso pero a largo plazo. También se puede hablar de lentitud, porque la lentitud tiene dos interpretaciones. Puede ser que ralentices un momento, o que acumules muchos pequeños momentos sobre un mismo asunto. La deceleración, desde mi punto de vista, es una cuestión de intensidad, de profundidad; no se trata de pararlo todo para hacer una sola cosa. Para mí, la lentitud es el proceso de profundidad, el acto de cavar, de ahondar en el tiempo. Ese proyecto de urbanismo surge de un estudio que realicé en París, *París Margen Izquierda*, que fue muy bien acogido; el proyecto giraba en torno a la cuestión de cómo hacer arquitectura en la actualidad y sobre las relaciones que existen entre el arte contemporáneo y la arquitectura.

En Shanghai todo cambia cada semana, pero lo principal es que la ciudad no sabe hacia dónde va. No hay plan de urbanismo, ni estrategia a largo plazo. Eso es lo extraordinario de todas las capitales asiáticas. El caos total. Allí, la gran cuestión es recobrar el tiempo, y cuando uno se propone recuperar algo, ¿cómo replantearse el proceso una vez lo ha recobrado? Tal vez éste sea el punto de partida de la energía. Me interesa seguir las mutaciones, los desarrollos, la transformación de una ciudad como Shanghai, ahondando en la investigación social.

H.U.O.: Por lo tanto, ¿vuelves regularmente a Shanghai y recoges imágenes?

C.Z.: Es una parte de la investigación, escribo notas, hago muchas fotos y, ahora, he encontrado una decena de medios para grabar esa investigación social (dibujo, vídeo, cámara, conversaciones con personas, etc.). Para estudiar con éxito una ciudad como Shanghai hace falta un enfoque multidisciplinar. Algunos de mis amigos de allí han alcanzado una posición social importante, son directores, etc. Es extraordinario poder entrevistarles. Voy a aprovechar todos los viajes a Shanghai para continuar con este proyecto, pero, de momento, no sé en qué se va a convertir. Lo que importa es el proceso en sí mismo.

H.U.O.: ¿Es una idea muy budista, no?

C.Z.: Buda dijo: "No se sabe si hoy será más o menos importante que mañana, pero lo que sí se sabe es que mañana es otro día. El núcleo del budismo es la idea de etapa tras etapa, instante tras instante, acumulación de todos los pasos, acumulación de todas las energías, el trabajo diario".

H.U.O.: Like a diaspora?

C.Z.: Yes, a diaspora is a meeting place. I think Shanghai's very similar to other great cities like Paris or London. My Shanghai project is a large-scale one; I'd like to go back to ask myself questions and to carry out a kind of social study to the end of my life – like my project to become a doctor.

H.U.O.: That would mean becoming a town planner. So we might also speak of a diversification of functions.

C.Z.: Yes, yes. Perhaps, until now people didn't know about that type of work, about such an ambitious though long-term project. We could also speak of slowness, because there are two interpretations of slowness. You can slow down just for a moment or you can accumulate many small moments connected with the same subject. As I see it, deceleration is a question of intensity, of depth; it's not a question of stopping everything you're doing just to concentrate on one thing. For me slowness is a process of depth, the act of digging, of delving into time. That town planning project comes from a study I did in Paris – *Paris Left Bank* – which was very well received. It focused on the question of how to do architecture at the present time and also the relationships between contemporary art and architecture. In Shanghai everything changes weekly, but the main thing is that the city doesn't know where it's going. There's no town planning project, no long-term strategy. That's the extraordinary thing about all Asian capitals. The total chaos. Over there, the greatest issue is to recover time, and when you set out to recover something and you succeed, what approach to the process should you take? Perhaps that's a starting point for energy. I'm interested in following mutations, development, the transformation of a city like Shanghai, doing research into society.

H.U.O.: So you go back regularly to Shanghai and get images?

C.Z.: It's part of the research. I take notes, a lot of photos and now I've found a dozen media for recording my social research (drawing, video, camera, conversations with people, etc.). To study a city like Shanghai successfully, you need a multidisciplinary approach. Some of my friends there have reached high social position, as directors, etc. It's extraordinary being able to interview them. I'm going to take advantage of all my trips to Shanghai to carry on with the project, but at the moment I don't know how it'll turn out. The important thing is the process in itself.

H.U.O.: That's a very Buddhist kind of idea, isn't it?

C.Z.: Buddha said: "We do not know if today will be more or less important than tomorrow, but we do know that tomorrow is another day." The essence of Buddhism is the idea of one stage after another, one instant after another, an accumulation of all steps taken, an accumulation of all energies, one's everyday work.