



Chen Ke, *Bauhaus Building Dessau No.1*, 2022. Oil on canvas, aluminum sheet. 130 × 200 cm | 51 3/16 × 78 3/4 in. Photo: Hao Yang. ©Chen Ke, 2023. Courtesy of the artist and Perrotin.

## CHEN KE *BAUHAUS GAL - THEATRE*

14 octobre 2023 — 13 janvier 2024

La galerie Perrotin est heureuse de présenter *Bauhaus Gal – Theatre*, la première exposition personnelle de Chen Ke à Paris. À cette occasion, l'artiste présente une série de portraits de jeunes étudiantes du Bauhaus ainsi que des vues d'architectures mis en scène dans une scénographie théâtrale.

Voilà plusieurs années que Chen Ke produit, parmi d'autres types d'œuvres, des séries de peintures qui prennent pour point de départ des portraits photographiques. Il peut s'agir de célébrités comme Marilyn Monroe ou Frida Kahlo, ou au contraire d'anonymes. C'était le cas de la femme peintre qui inspira à Chen Ke les œuvres de l'exposition *The Anonymous Woman Artist* en 2020, Helen Torr (1886–1967). Cette dernière n'exposa que très peu et contrairement à son mari, le peintre américain Arthur Dove, elle reçut un accueil critique plus que froid, bien que leurs œuvres partagent de nombreuses similarités formelles. Torr cessa de peindre à la mort de son mari en 1946. Comme pour tant d'autres artistes femmes, son travail, longtemps sous-estimé, a été redécouvert bien après sa mort. Dans cette nouvelle exposition, l'artiste continue dans la veine de cette pratique qu'on pourrait qualifier

October 14, 2023 — January 13, 2024

Perrotin is pleased to present *Bauhaus Gal – Theatre*, Chen Ke's first solo exhibition at Paris gallery. For this new exhibition, the artist created a series of portraits of young Bauhaus students and architectural photographs presented in a theatrical scenography.

Chen Ke has been creating paintings based on photographic portraits for several years. Some feature celebrities like Marilyn Monroe or Frida Kahlo, while others show lesser-known people like painter Helen Torr (1886-1967), who inspired Chen Ke's 2020 exhibition *The Anonymous Woman Artist*. Torr exhibited very little and received mostly negative critics unlike her husband, the American painter Arthur Dove. Yet their works shared many formal similarities. Torr stopped painting entirely after Dove's death in 1946. And like so many other women artists, her so far under-appreciated work was rediscovered long after she died. In her latest exhibition, Chen Ke continues this "appropriationist" practice with a series of portraits of young Bauhaus students and architectural photographs taken from a sourcebook entitled *Bauhaus Mädel* (Patrick Rössler ed., Taschen, 2019).



Chen Ke, *Bauhaus Gal No.33*, 2023. Oil on canvas. 200 × 300 cm | 78 3/4 × 118 1/8 in. Photo: Hao Yang. ©Chen Ke, 2023. Courtesy of the artist and Perrotin.

d'appropriationniste, avec une série de portraits de jeunes étudiantes du Bauhaus (ainsi que des photos d'architecture) tirées d'un livre-source intitulé *Bauhaus Mädel*s (Patrick Rössler éd., Taschen, 2019). Les connaisseurs identifieront peut-être sur certaines toiles les traits de l'artiste et designeuse Marianne Brandt, mais la plupart de ces figures seront probablement perçues de manière générique, comme de brillantes images de la jeunesse, du courage et de la détermination qu'ont manifesté des jeunes filles en s'engageant il y a un siècle dans une carrière qui leur était a priori hermétiquement fermée.

Le sujet de cette série est historiquement chargé. La légendaire école d'architecture et arts appliqués, fondée en 1919, fait aujourd'hui l'objet de relectures de moins en moins complaisantes, voire de plus en plus dark<sup>1</sup>. Dans le même ordre d'idée, l'artiste a ainsi abandonné le premier titre auquel elle avait songé pour l'exposition, *Utopia*, jugé trop en décalage avec la réalité de la vie au Bauhaus, spécialement pour les femmes. Son propos n'est cependant pas de capitaliser sur l'aura historique de la célèbre institution ou à l'inverse de la déconstruire, mais d'articuler, à partir d'images existantes, l'expression de ses propres états émotionnels. Comme elle l'explique, elle a simplement été «touchée» par ces jeunes femmes, le livre agissant en quelque sorte comme un déclencheur de souvenirs, ceux de ses premiers pas d'étudiante en art, ou des difficultés traversées en tant que jeune femme artiste sur la scène artistique pékinoise du début des années 2000.

Les choix de couleurs faits par Chen Ke renforcent d'ailleurs très puissamment la dimension subjective de sa démarche d'appropriation.

Experts may recognize the features of artist and designer Marianne Brandt on some of the paintings. Yet most of these figures are likely to be perceived as brilliant representations of brave and determined young women who embarked on a career that was closed to them a century ago.

The subject of the series is historically charged. Founded in 1919, the legendary school of architecture and applied arts is increasingly seen in a critical, if not dark<sup>1</sup>, light. Ke even abandoned her original title for the exhibition, *Utopia*, which she deemed too out of touch with the reality of life at the Bauhaus, especially for women. Her aim is neither to capitalize on the historical aura of the famous institution nor to deconstruct it but to use existing images to express her own emotions. She says she was “touched” by these young women, who reminded her of her own early struggles as an art student and female artist on the Beijing art scene of the early 2000s.

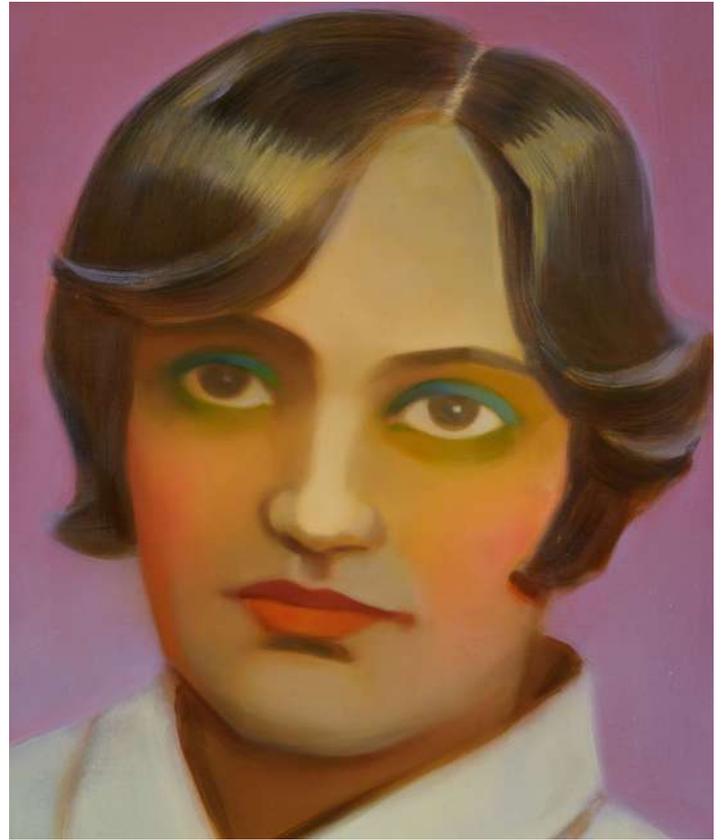
Chen Ke's choice of colors powerfully reinforces the subjective dimension of her appropriation. The paintings are strangely chromatic versions of the original black-and-white images, sometimes dreamy, sometimes sinister. They trigger a sensation of vertigo similar to those colorized photographs that have gone viral in recent years: the Champs-Élysées in 1900, Claude Monet in his garden, daily life in a trench, or, closer to our time, Ke's own series of paintings based on photographs created in the early 2000s. Rather than adding realism, this transformation produces a powerful derealizing effect, dreamlike and disturbing. The artist explains that the use of non-realistic colors

1. Voir à ce sujet les conférences données récemment par l'historienne de l'art et du design Alexandra Midal sur le «Dark Bauhaus», dans lesquelles elle démonte la mythologie qui entoure l'école en soulignant la misogynie qui y régnait, mais aussi les différentes formes de complaisance avec le monde marchand, comme avec le régime nazi.

1. See art and design historian Alexandra Midal's recent lectures on “Dark Bauhaus,” in which she dismantles the mythology surrounding the school, highlighting the misogyny that reigned there and the various forms of collaboration with the corporate world and the Nazi regime.



Chen Ke, *Bauhaus Gal No.23*, 2023. Oil on canvas. 120 × 100 cm | 47 1/4 × 39 3/8 in.  
Photo: Hao Yang. ©Chen Ke, 2023. Courtesy of the artist and Perrotin.



Chen Ke, *Bauhaus Gal No.31*, 2023. Oil on board. 40 × 30 cm | 15 3/4 × 11 13/16 in.  
Photo: Hao Yang. ©Chen Ke, 2023. Courtesy of the artist and Perrotin.

Les peintures sont des versions au chromatisme étrange, tantôt rêveur, tantôt sinistre, d'images originales en noir et blanc. Et l'on est pris en les regardant d'un vertige similaire à celui qui nous saisit devant ces photographies colorisées devenues virales ces dernières années, celles des Champs Élysées en 1900, de Claude Monet dans son jardin, d'une scène de la vie quotidienne dans une tranchée. Ou plus près de nous, par les séries de peintures sur photographie que l'artiste réalisait au début des années 2000. L'opération de transformation, dont on pourrait attendre un gain de réalisme, produit au contraire un effet puissant de déréalisation, tantôt onirique, tantôt inquiétant. Dans l'exposition, cette prise de distance avec le réalisme par la couleur constitue également, explique l'artiste, un écho à la période «surréaliste» de l'épidémie mondiale de Covid et à des confinements terriblement stricts.

Contrairement au Bauhaus, les écoles d'arts chinoises n'incluent pas dans leur cursus les pratiques non-figuratives, ou alors de manière très restreinte. Ses recherches sur Helen Torr comme sur le Bauhaus ont pourtant amené Chen Ke à s'intéresser depuis quelques années à l'abstraction. L'exposition présente ainsi un ensemble de peintures abstraites, réalisées sur des supports en aluminium plus ou moins fins. En dépit de l'écart radical qui semble séparer les deux versants de son travail pictural, très méthodique d'un côté, parfaitement «impulsif» de l'autre, ils entretiennent une forme de parenté matérielle et conceptuelle. Les petites abstractions sur métal sont en effet peintes avec la même palette de couleurs que les toiles, souvent dans la même journée, comme une suite improvisée, plus libre dans le geste. Et elles constituent elles aussi des traductions formelles et colorées des émotions de l'artiste.

Le dernier élément central de l'exposition est l'importance accordée par Chen Ke à la théâtralité. Thématisée dans certaines peintures qui construisent par leurs jeux d'éclairage ou leur représentation de corps

in the exhibition also echoes the "surreal" period of the global COVID-19 pandemic and its extremely harsh lockdowns

Unlike the Bauhaus, Chinese art schools do not typically teach non-figurative practices. Chen Ke became interested in abstraction after researching Helen Torr and the Bauhaus, and the exhibition features a series of abstract paintings on aluminum sheets of varying thickness. Despite the radical gap that seems to separate the two sides of her pictorial work – perfectly methodical on the one hand, highly "impulsive" on the other – they share a kind of material and conceptual kinship. The small abstractions on metal are painted with the same palette of colors as the canvases, often on the same day, like an improvised sequence, in a freer style. And like the paintings, they are formal, colorful transpositions of the artist's emotions.

Chen Ke's emphasis on theatricality is not only a theme but a scenographic principle that permeates the entire exhibition. Certain paintings are designed to create a spectacular frontality through their lighting effects and depictions of bodies. In the first room, a screen-like work blocks part of the view and directs the visitors' movement through the space. A series of portraits hung in a line on the wall creates a sort of exhibition opening in the next room. Further on, a large, colorful, suspended sculpture rotates slowly, reminding viewers of their physical presence. The entire exhibition itinerary is designed with great precision.

Exploring the concept of theatricality, the artist references the epic poem Bhagavad-Gita, one of the founding texts of Hinduism, particularly Krishna's transformation from human form to devouring monster. For the artist, this monstrous figure is "perhaps what we might call the true face of the world, the truth hidden beneath the pleasant things of

une forme de frontalité spectaculaire, la théâtralité est aussi plus qu'un sujet : c'est un principe scénographique qui irrigue toute l'exposition. Dès la première salle, une œuvre installée à la manière d'un écran, bloque une partie de la vue et programme la circulation dans l'espace. L'accrochage en ligne d'une série de portraits crée une sorte de générique de l'exposition sur le mur de la salle suivante. Plus loin, une large sculpture colorée suspendue tourne lentement sur elle-même, pour rappeler les spectateur.ice.s à leur présence physique. Tout le parcours de l'exposition est pensé avec une grande précision.

A l'appui de cette recherche sur la théâtralité, l'artiste cite le poème épique Bhagavad-Gita, l'un des textes fondateurs de l'hindouïsme. Elle évoque plus particulièrement les jeux de métamorphose auxquels se livre Krishna, qui peut revêtir une apparence humaine comme celle d'un monstre dévorant. Pour l'artiste, cette figure monstrueuse est « peut-être ce que l'on appelle le vrai visage du monde, le vrai côté caché sous les choses agréables de la vie. Cette face cachée, nous la rencontrons parfois, mais nous nous empressons de nous en éloigner ». « Le théâtre est un lieu [où] l'on peut se dépouiller de sa peau, pour se cacher ou pour montrer un autre soi, peut-être une version plus vraie de soi-même » ajoute-t-elle. Que le monde chaotique, inversé, cruel du théâtre puisse être porteur d'une vérité fait partie du principe même de l'art dramatique, dans les traditions orientales comme occidentales. Mais Chen Ke applique désormais ce principe à l'art pictural. Les images qu'elle s'approprie par la peinture sont autant de masques, et toutes ses œuvres des auto-portraits.

—  
Jill Gasparina

life. We sometimes come across this hidden side, but we are quick to turn away from it". According to the artist, "Theater is a place [where] you can shed your skin, to hide or to show another self, perhaps a truer version of yourself." The notion that theater's chaotic, inverted, cruel world can be the bearer of truth is part of the very principle of dramatic art in both Eastern and Western traditions. Chen Ke applies this principle to her pictorial art. The images she appropriates through painting are masks, and all her works are self-portraits.

—  
Jill Gasparina