فن معاصر من تايوان
معارض وأفلام ومطبوعات

الجيو سياسيات

تشين شياو بينغ
تينغ تشونغ-ون
ليو هو-جانغ

Contemporary art from Taiwan
Exhibitions, Screenings, Publications

Geo politics

CHEN Shiau-Peng
LIU Ho-Jang
TING Chaong-Wen

Artists Bio

CHEN Shiau-Peng (Taiwan, 1976), was born in Penghu, Taiwan. She received a Doctorate in Fine Art from RMIT University (Melbourne) in 2009. She is an artist based in Taipei who works with painting, printmaking, and artist's book. CHEN's early works study form and composition, and concepts of infinity. Her recent works explore the relationship between the individual and the city, her experience as an artist, and issues of national identity. CHEN's abstract and geometric works express a strong sense of spatial awareness and a sensitivity to geographic and social placement, as well as her own interpretation of art history. Through art practice, CHEN also discusses concepts of color and ideas of monochrome painting. In most cases, the artist's works are realized through her unique methods of mapping and referencing. CHEN has held solo exhibitions at Taipei Fine Arts Museum (Taipei), Kuandu Museum of Fine Arts (Taipei), IT Park (Taipei), SNO Contemporary Art Projects (Sydney). She is a full-time professor at the Department of Fine Arts from the Taipei National University of the Arts.

CHEN Shiau-Peng, In *China Series I: I Don't Belong Here but There*, 6 banners, Installation view, Al Madina Theater, Beirut, Lebanon, 2021

TING Chaong-Wen (Taiwan, 1979), was born in Kaohsiung, Taiwan. He graduated from the Tainan National University of the Arts in 2006. TING specializes in mixed media installation incorporated with images and objects. Drawing inspiration from his personal experience, his works often reveal specific historical narratives created by embedding readymades in specific exhibition contexts. With surprising and innovative attempts, the artist deconstructs, extends and reinterprets the collective history while examining material culture, historical conflicts, collective memory and transnational phenomena and problems. His works have been extensively exhibited in numerous art museums and biennials, among which are Asian Art Biennial (National Taiwan Museum of Fine Arts, Taichung; 2019), High Tide 17 Fremantle Biennale (Artsource, Fremantle; 2017), Nakanojo Biennale (Former Hirozakari Brewery, Gunma, Japan; 2017), Citation from Craft (The 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa; 2017), Taipei Biennial (Taipei Fine Art Museum; 2016). He was awarded the Taoyuan International Art Award Grand Prize 2020. In 2011 he has a residency at Cité internationale des arts Paris and in 2021 at Künstlerhaus Bethanien, Berlin.

TING Chaong-Wen, *Going Home*, Two channels video, Installation view, Al Madina Theater, Beirut, Lebanon, 2021

LIU Ho-Jang (Taiwan, 1972), was born in Taipei, Taiwan. He graduated in 2002 from the Creative Institute of the Queen's College of the City University of New York. His work reflects on identity photography in the context of contemporary society. In 2011, his work was published in Aster. Magazine. His exhibitions include Sculpture Games, Fields, at the Taipei University of Arts (2019); Super Daily, at the Taipei Biennial (2018); Wuzhong Accounting Painting-Reality Virtual, at the Taipei Fine Arts Museum (2017); Key Meditation, at the Asian Biennale (2017); Public Spirit, at the Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art, in Warsaw (2016); City Charm, at the Kaohsiung Museum of Fine Arts, in Taiwan (2015); and New York, in Queens International Biennale (2013). He is a full-time professor at the Institute of Plastic Arts from the Tainan University of Fine Arts.

LIU Ho-Jang, *Infantry Company*, Digital photography, Installation view, Al Madina Theater, Beirut, Lebanon, 2021

Authors Bio

WANG Chun-Chi is a Berlin-based curator and publication editor. She engaged in collaborative art production and research. She is trained as an artist at New York University Tisch School of the Arts. In 2012, she was Assistant Curator for Taipei Biennial, Modern Monsters/Death and Life of Fiction. Her projects were presented in Berlin, Paris, New York, Taipei, Seoul and South America in various collaborations from 2010 until now. A collective and intergenerational investigation of feminism in the context of contemporary art practice that included a symposium, exhibition, and lecture. She is the founder of IDOLONSTUDIO (Union of European Asian Artists), a non-profit, interdisciplinary organization that provides innovative artists working in the media, literary, and performing arts with exhibition and performance opportunities to create and present new work.

KAO Chien-Hui is an art critic, curator and former visiting professor of the Doctoral Program in Art Creation and Theory, Tainan National University of the Arts. Her main researches include Modern Art History, Art Criticism, Art Theory and Practice and Asia Contemporary Art. She was curator for the Taiwan Pavilion of 49th Venice Biennale. As an author, her publishing books included Out of Bounds-Poetic Vision of Living World in Ink Art, The Production Line of Contemporary Art-Cases of Creative Practice And Social Engagement, Beyond Interpretation-Society of Art Criticism and the Modern Avant-garde Movement, Third Wing - Art concept and its Discontents, Transpassing - Special Studies on Contemporary Asia art in 2010s, Biennale Fever - The alternative Voice of Politics, Aesthetics and Institutes, and Special Topics on Contemporary Asia Art-2010s.

Julia Gwendolyn Schneider is a Berlin-born art critic. She studied American Studies, Cultural Sciences, and Aesthetics at Humboldt-Universität, Berlin, and Cultural Studies at Middlesex University, London. She has contributed to books on contemporary art and artists' monographs, and her essays, interviews and reviews have appeared in Camera Austria International, springerin, Berliner Gazette, die tageszeitung, Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art, and LEAP, among others. Since 2006 the Asia-Pacific region has been a focus in her writing, including essays on numerous topics such as alternative art spaces, the survival of The Artists' Village in Singapore, video art and media activism in Indonesia, the documentary IPHONECHINA, the Shanghai and Gwangju Biennale, or artistic strategies in the aftermath of the Umbrella Movement in Hong Kong. Another focus in recent years has been on art that sheds light on the social and political implications of machine learning and artificial intelligence.

Concept by

IDOLONSTUDIO (Union of European Asian Artists) is a non-profit, interdisciplinary organization that provides innovative artists working in the media, literary, and performing arts with exhibition and performance opportunities to create and present new work. Since its inception IDOLONSTUDIO (Union of European Asian Artists) has provided a flexible and supportive venue for developing, presenting and distributing innovative forms of online activism, media art and cultural criticism concerned with exploring the possibilities of electronic networks.

Rethinking Art and Geopolitics through Aestethics

Personal Abstraction: CHEN Shiau-Peng's *The China* Series

Matter and Memory in *Going Home*: TING Chaong-Wen

Beyond the Surface: LIU Ho-Jangs *Infantry Company*

Chun-Chi WANG

Rethinking Art and Geopolitics through Aestethics

The project *Geopolitics* is conducted within the field of art, producing and presenting artworks related to and investigating geopolitical borders. It aims to challenge and question the normative notions of geopolitical borders while proposing ways to illuminate the key issues of critical geopolitics concerning the relationship between geography and power. It does so by re-examining geopolitical borders as an entity that is in a constant state of renegotiation through the discursive actions of those involved in border politics.

How can visual and installation art create a dialogue about geopolitical issues, particularly through aesthetics, that strike a balance between personal and political concerns, and by prioritizing emotion over theory? The project focuses on individuals as active agents in order to simulate the production of chance in the representation of border dynamics through art.

For the project *Geopolitics*, I further consider a dialogue of geopolitics within countries breaking diplomatic ties and relations [1] with Taiwan, advancing a specific argument as to how art enacts geopolitics in such places where the dialogue between the works and the exhibition site is of ultimate importance. Once again this is done with the hope that presenting, thinking about and discussing art can create zones in which to breathe, where knots can be disentangled.

Le Port de Beyrouth: The Place

By the late 1970s civil war [2] broke out in Lebanon and blighted the country for 15 years. Today, after years of uncertainty, the city of Beirut has been reeling for just over two years since bombs ripped through it. [3] With no support from the government, the combination of a collapsed economy that has made financial hardship a normal part of life, and a spike in coronavirus cases that overloaded hospitals and deeply shook Lebanon around the same time, had a direct impact on the world of art and culture. But even though several events were postponed or canceled, the project was never abandoned. The *Geopolitics* exhibition, held at Al Madina Theater in Beirut in 2021, is part of the series *Contemporary Art from Taiwan—Exhibitions, Screenings,*

Publications, in which three artists were invited: CHEN Shi-au-Peng, TING Chaong-Wen and LIU Ho-Jang. The presented artworks deal with geopolitics and broader questions of aesthetics and politics.

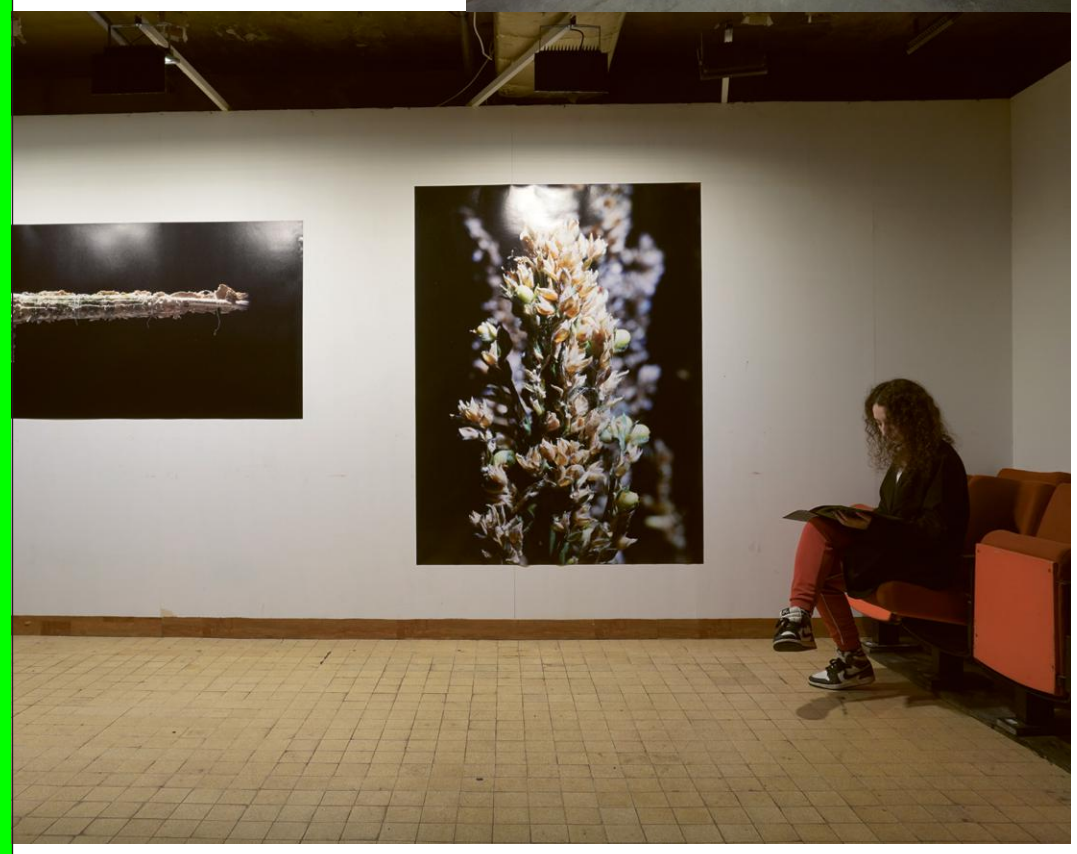
In 1994, when Beirut was brushing off the dust and rubble of the country's devastating civil war, Masrah Al Madina (the Al Madina Theater) was born. The iconic theater was established to resuscitate the artistic and cultural life that Beirut was famous for before the war. This theater represents a time when Beirut projected its cultural values out into the world. According to its founder Nidal Al-Ashkar in a 2019 interview, theaters cannot thrive in the Arab world without "real, transformative revolutions" that allow freedom of speech and openness. [4]

The aim of the exhibition at Al Madina Theater is to show that the art scene of those years was a microcosm of an extremely cosmopolitan community. We attempt to relate to this lesser-known historical period through Taiwanese artists, whose practices question and resemble a collective attempt to address lesser-known historical events through their persistent efforts to relay and re-articulated such incidences in different forms and media.

The visitor to the exhibition is greeted with geometric shapes on CHEN Shiau-Peng's six banners (the originals are oil paintings). *I Don't Belong Here But There* (2009-2012) refers to Hong Kong, China and Taiwan's culture, politics, and power relations. Through his work *Going Home* (2020), artist TING Chaong-Wen discusses how the ideology of Taiwan's rulers can be spread or enhanced by symbols in space. According to artist LIU Ho-Jang, art has a new vocation to re-imagine the world in physical and symbolic manner, as a means of building social solidarity and forms of social imagination. His work *Infantry Company* (2017) reproduced the proportional appearance of a Taiwan-made 57 rifle [5] by using sorghum dregs and starch. The role of this kind of art is to experiment with ways to restore vital contact with the real. The artist unfolds the poetic, imaginary and critical potential of art in different contexts, with works that often comment on the political and the social.

I ask myself: "What kind of art can be made today? What can I do? What is the place of art? What can art make of such situations?"

▶ LIU Ho-Jang, Type 57 rifle workshop at Kingmen barn, 2012, Kinmen, Taiwan © LIU Ho-Jang



▲ LIU Ho-Jang, left: *Type 57 Made by Nation*, 2012, lightjet print and acrylic facemount, right: *The Sorghum*, 2017, lightjet print and acrylic facemount. Installation view, 2021, Al Madina Theater, Beirut, Lebanon © IDOLONSTUDIO

▶ LIU Ho-Jang, Type 57 rifle workshop at Kingmen barn, 2012, work with Kai Xuan Elementry School, Kinmen, Taiwan © LIU Ho-Jang

▲ LIU Ho-Jang, *Type 57 Made by Nation*, 2012, lightjet print and acrylic facemount © LIU Ho-Jang

▲ LIU Ho-Jang, Type 57 rifle workshop at Kingmen barn, 2012, Kinmen, Taiwan © LIU Ho-Jang

▼ LIU Ho-Jang, *Type 57 Made by Nation*, 2012, acrylic facemount © LIU Ho-Jang

Julia Gwendolyn Schneider

Personal Abstraction: CHEN Shiau-Peng's *The China* Series

I Don't Belong Here But There (2009-2012) is a sequence of six square-shaped paintings with vertical and horizontal composition as well as flat color surfaces. At first glance they evoke associations with the style of Piet Mondrian, but unlike the modernist tradition of geometric abstraction, the emphasis in CHEN Shiau-Peng's work is not based on "purity" in the sense of American art critic Clement Greenberg, who formed the orthodox view of abstract art where form matters, not the content. Nor are they based on spirituality, which is also often associated with Mondrian's paintings. CHEN's abstract art is based on culture, politics and power relations related to the Taiwanese artist's life.

The six paintings belong to CHEN's *The China Series* (2008-2014) and show a geometric composition that gradually changes with each iteration. In the first painting a blue square takes up most of the picture plane. To the right a small blue rectangle is located on the white canvas, and towards the bottom of the big square on the edge of the painting lies a small purple square. A thick beige line frames the entire composition, and a horizontal line of the same width and color is drawn above the purple square along the full length of the canvas, dissecting it from the large blue square lying above it.

What we see in this sequence of images are simplified geometric compositions of a regional geopolitical map with beige lines representing borders. The large square can be seen to symbolize China, the small one Hong Kong and the rectangle Taiwan. With a gradual change in the color of the geometric shapes and the thick beige lines appearing or disappearing, the artist refers to historical points of rupture in the distribution of political power in the Greater China Region since 1949, and makes predictions for the future.

In the first painting the blue color represents the Kuomintang (KMT), also known as the Chinese Nationalist Party. The KMT are still on the Chinese mainland, it is the time before the end of the Civil War fought between the KMT and the CCP, the Chinese Communist Party. The war resulted in the Republic of China's loss of mainland China and the KMT's retreat to Taiwan in 1949. This development is shown in the next painting where the big square has turned red. The red color represents Communist China and now a bordering beige line can be found not only to the South, but also to the East separating Taiwan, officially the Republic of China, from the People's Republic of China.

The third painting is a snapshot of 1997 after the British had left Hong Kong. They are represented by a purple square in the first and second painting—CHEN used a mixture of the colors from the Union Jack to symbolize the British rule in the former colony. The Hong Kong handover was the formal passing of authority over the territory of the then colony of Hong Kong from the United Kingdom to the People's Republic of China. Through this event Hong Kong became a special administrative region of China, with China agreeing to keep its existing structures of government and economy under a principle of "one country, two systems" for a period of 50 years. Therefore Hong Kong has largely continued to maintain its economic and governing systems distinct from the ones of mainland China. CHEN indicates this by the remaining line separating both red squares in this painting.

The forth painting stands for the year 2000. Since the mid-1980s Taiwan had undergone democratic reforms and in 1986 the Democratic Progressive Party (DPP) formed and became the first opposition party to counter the KMT. In 2000 the DDP won the election and the first non-Kuomintang president came into power. This is shown by the transformation of the blue rectangle into a green one. The next composition shows the rectangle representing Taiwan in half green and half blue. This two-colored shape indicates the emergence of polarized politics with the formation of the Pan-Blue Coalition, led by the KMT, and the Pan-Green Coalition, led by the DPP.

As is apparent now in 2021 the Chinese Communist Party has been gaining increasing control over Hong Kong. This is something the artist foresaw in 2009 when she made this series of paintings: She starts to leave out the bordering line between China and Hong Kong in the fifth picture of the series. And in her final image all three geometric shapes have turned red while the grid that previously separated them from each other have disappeared. CHEN's last picture appears to be a comment on the Chinese government's threat to Taiwanese democracy and

independence. As Chen elaborates, her painting is a satirical nod to the concept of "one China," the aspiration being there, but maybe never to be fulfilled. [6]

China's imperial ambitions can be traced through the evolution of the paintings' visual language, and CHEN hints at the ambivalences in the debate over Taiwan's future, specifically the question of reunification or independence. The artist has developed an abstract system as a method for reflection, while positioning herself within the scenario she outlines: Through *The China* Series the artist is searching for her own position, articulating herself through her art, as the title *I Don't Belong Here But There* indicates. It summarizes the underlying confusion about where CHEN—as a Chinese Taiwanese—belongs, a confusion she thinks holds true for many Taiwanese people. She explains that even if Taiwanese speak Chinese, and have Chinese culture, many do not think they belong to China. "Many of us are confused about where 'there' is, or what 'there' is and how to make a definition about 'there.'" I think everybody has their own imagination about 'there.'" [7]

In a more direct way *The Color of Monochrome—What Color am I?* (2009) is related to the question of where to position oneself in regards to China from a Taiwanese perspective. The work consists of five portrait-sized paintings in red, green, blue, and white—the last painting in the row showing the blurred portrait of a person. Each color stands for one political party's viewpoint, and one can chose to stand in front of any of the monochromes mirroring one's political conviction, or chose the white image, which CHEN provides for those who do not want to take a stance, or don't have an opinion. [8] Here a passage in Kuan-Hsing CHEN's book *Asia as Method: Toward Deimperialization* comes to mind, where the author states: "Since the late 1980s, a group of us in Taiwan had taken what we called a "popular democratic" stand in an attempt to move beyond the rigid binary structure that demanded a choice between unification with mainland China, and independence from it." [9]

Having the freedom of choice is also an aspect of the first work Chen created for *The China Series* titled *My China—To Be or Not to Be* (2008), extending geopolitics to the cultural imaginary. The artwork consists of four wooden boxes, which together comprise 280 rearrangeable wood blocks in four different colors (white, red, brown and yellow). Through a color coded system Chen uses the small wooden cubes to create her own Chinese characters, which she has constructed according to the principles of a geometric and pixelated system that refers to the traditional Chinese characters used in Taiwan, Hong Kong and Macau.

CHEN spells out the words "China" and "Shanghai" with her characters, Shanghai being the first city she visited in China. Both words consist of two characters and the images in the four boxes represent one character each. It is CHEN's intention that everyone can use the wood blocks like a game of tangram or a puzzle and assemble their own images or words. The artist provides the audience with the possibility to imagine and to decide about China's future for themselves. [10] This pluralistic approach brings the praxis of democracy into play, in a performative way the wooden cubes evoke the idea of personal choice about one's identity: Every Taiwanese can chose if they are Chinese or not, as indicated in the title: "To be or not to be."

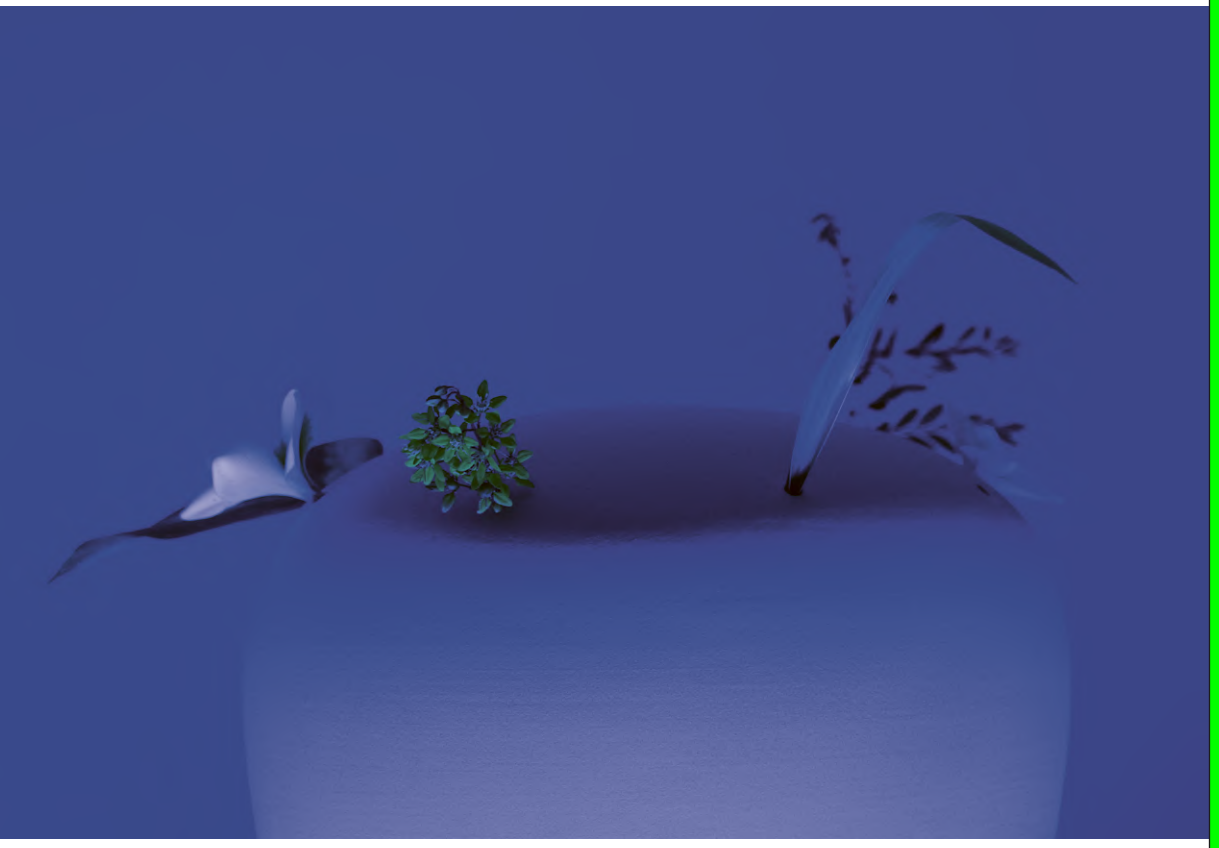
In the work *Xu Bing Is My Good Friend* (2013) four prints illustrate and contextualize CHEN's approach to creating her Chinese character sets. The difference between traditional Chinese characters and simplified characters used in China and Singapore are shown, and CHEN presents an homage to the internationally renowned artist XU Bing. She depicts two characters written by XU's imaginary calligraphic system, which he developed for his famous artwork *A Book from the Sky* (1988), an unreadable text, using characters that resemble real Chinese ideograms inspired by letters of the English alphabet devoid of semantic context. Under the title "Contemporary Chinese Characters" CHEN presents her own characters alongside those of XU.

With *Malevich, Xu and Chen* (2014) CHEN makes another reference to the Chinese characters she created: four prints on white paper show small black abstract geometric forms, which came out of the creation of the two characters that represent the word "China" in the aforementioned works. CHEN states about these black shapes: "While they still retain some connection to the physical form of the characters, they also transcend the readability and recognition of the characters." [11]

The characters have become a secret code, but for CHEN "the pairing of black color blocks against a background of white paper conveys the texture of universality that Kazimir Malevich's Suprematist work imparts." [12] With the series—and its title—CHEN places herself among two of her favorite artists, XU and Malevich. CHEN's art shows an enduring affinity especially for the hard-edged forms of Malevich and Mondrian, her admiration for their work, and the influence their approach to painting had on her. At the same time a work like *I Don't Belong Here But There* can be read as parody or appropriation of Mondrian's famous grid paintings. CHEN uses his renowned style to communicate her own reality and thereby positions herself next to this master and inside a global discourse of abstract art.

▲ TING Chaong-Wen, *Going Home*, 2020, video, color, sound, video still
© TING Chaong-Wen

▲ TING Chaong-Wen, *HEXAGON*, 2018. Installation view, Site of Consciousness: Council Room, Tainan, Taiwan © TING Chaong-Wen



▲ TING Chaong-Wen, *REMEMBER*, 2018. Installation view, Site of Consciousness: Council Room, Tainan, Taiwan © TING Chaong-Wen

KAO Chien Hui

Matter and Memory in *Going Home*: TING Chaong-Wen

1. What does “collective memory” signify? What material form does the durational existence of social “collective memory” take? In his *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness and Matter and Memory,* Henri Bergson introduced the concept of duration by investigating the diverse states of consciousness.

In Bergson’s view, the time in modern metaphysics is “spatialized.” Different from prior ideas about space, the notion of such durational space-time allows to display multiple objects in different locations and make them interpenetrate and overlap. A crucial part in Bergson’s discourse, “memory” is related to whether the duration is described adequately. In this light, the materials chosen by visual artists in an attempt to represent metaphysical “spatialized time” become visual objects of “durational collective memory.”

Artist TING Chaong-Wen (from Tainan, Taiwan) excels in spatial installations based on mixed media including images and objects. The texts behind his works are primarily historical narratives derived from personal experience. By deconstructing, elaborating, and reconstructing matter or incidents, the artist shows collective memory, spatial-temporal alienation, epochal conflicts during changes in material culture as well as phenomenon and problems regarding cross-border existence. In this conceptual context and with this artistic approach, TING Chaong-Wen, as a nomad, continues to examine sites and subjects, and his works generally imply a spatial poetics of “unexpected body-object encounters.” In field encounters, the artist starts with an object, a landscape, or an incident and, through intervention with personal narrative and subject-object substitution, dimly resurrects ghosts of dispersed or forgotten objects which are turned into objects for worship in the site of viewing.

In *Going Home* (2020) comprising a double-channel video, ready-made objects, flowers, pottery, and digital prints, Chaong-Wen TING adopts stories about CHEN Huazong, a deceased Taiwanese local celebrity, as the text to explore superimposed shadows of history, people, events, and space. This work represents a visual exercise of Bergsonian concepts of “spatialized time,” “matter and memory,” and “duration.” Within a durational loop of time involving homeless ghosts, the artist uses superimposed images of objects to form an undiminished Leviathan remaining in collective memory, as described by historian Thomas Hobbes. [13]

2. TING Chaong-Wen’s *Going Home* involves three interpenetrating and superimposed dimensions of spatialized time which interpenetrate and overlap. The first is the history and configuration of CHEN Huazong’s guest house in Xuejia, Tainan, the second is the history of CHEN’s political engagement and local bizarre events, and the third is the identity of a councilor and configuration of the council traversed by CHEN. The incident begins with the death of CHEN; the local notable left behind a guest house for celebrities. Local personalities attempt to repair the house long fallen into disrepair and idleness. With the idea of old house regeneration, they intend to turn the place into a center for local tourism and youth entrepreneurs. TING Chaong-Wen made field research and displayed objects involving time and memory in a site, creating scenes of interpenetrating, superimposed, and juxtaposed objects and images in the space.

This seal-like scene implies fluidity and solidification. The first site of spatialized time originates from local chronicles, i.e., a governance process based on local political rotation. The second site of spatialized time is derived from the political identities of local figures, i.e., the role of a councilor coordinating between the government and people. The third site of spatialized time is based on the configuration of local buildings, namely the two representative buildings in 1937 and 1980 with local, immigrant, and colonial styles. After half a century, the former residence of CHEN Huazong has become a ruin. Loaded with material culture and legends of local politicians, the place has become a regeneration site to be repaired and functionally transformed.

CHEN Huazong has served as councilor. The council building was completed in 1980; the life of the site thus continues in a different space. The deified local officials, dysfunctional buildings, and knowledge about democratic politics involving disenchantment and re-enchantment are loaded with the past and ongoing present of a geopolitical history. Therefore, the

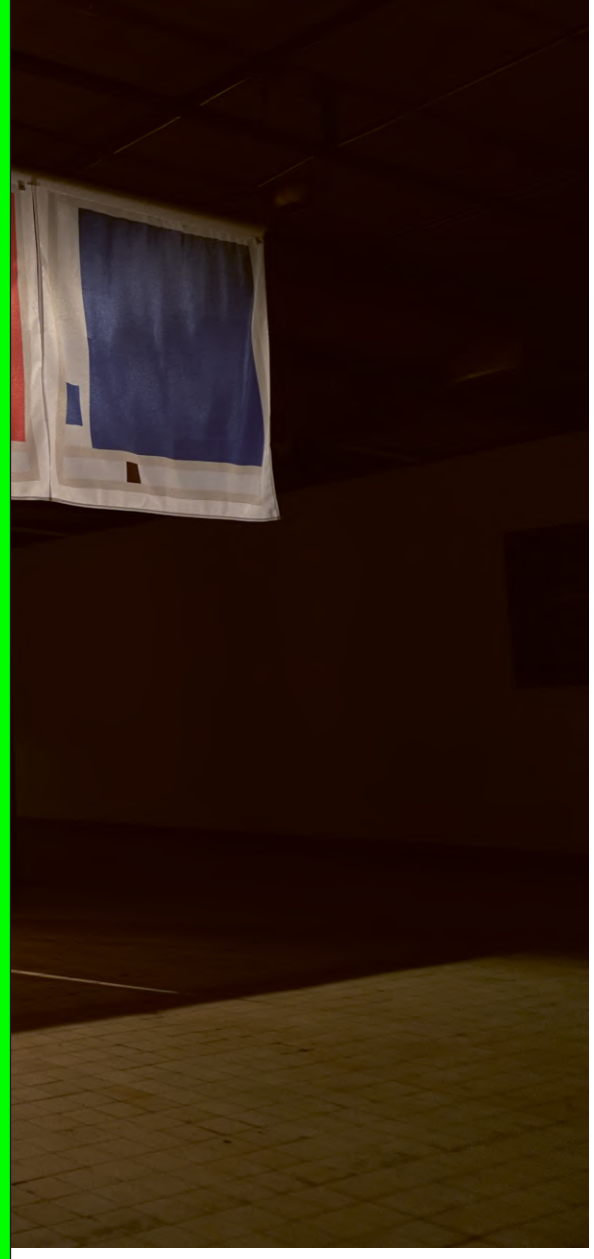
three superimposed sites also imply the spatial-temporal microcosm of a regional political ecology.

3. How does TING Chaong-Wen detach himself from the political and ideological framework to represent and reveal the collective memory interwoven with the locus and character? The artist uses the story about CHEN Huazong as the prototype for *Going Home;* following the sight of a young visitor to CHEN's former residence, recording was made of a stroll through an eclectic architecture hidden amid weeds and fog, tracing the rise and fall of the personage and space.

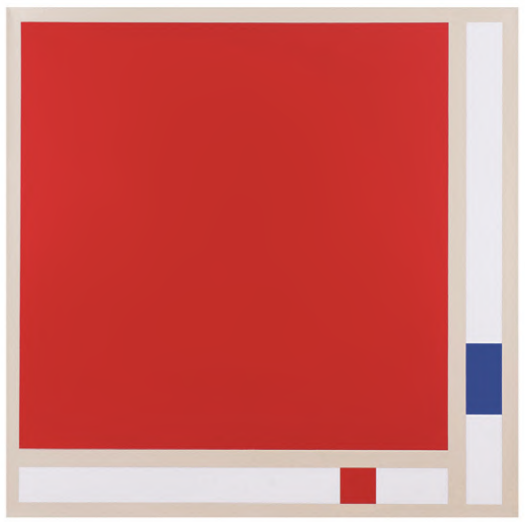
The form of Tainan City Council Hall newly completed in 1980 contained an Eight-Trigrams-shaped roof; on the eaves and ridge were installed statues of immortals riding beasts drawn from ancient Chinese architecture. The building bore an authoritarian form of an eclectic and mixed style. This type of architectural elements imitated from the style of northern palaces in China appeared abundantly in the official architectural designs of the 1970s in Taiwan. However, after the county council was moved into the building, the exorcizing Eight Trigrams and the golden glazed tiles symbolic of the emperor failed to improve the feng shui and aura of the place. The exorcizing roof crown was thus removed by the council. The temple of rational democracy was imbued with spirits and demons in local folklore, and the temple initially for fortune-telling became a political decoy behind the temple of democratic politics. A local political ecology was formed through their mutual reflections.

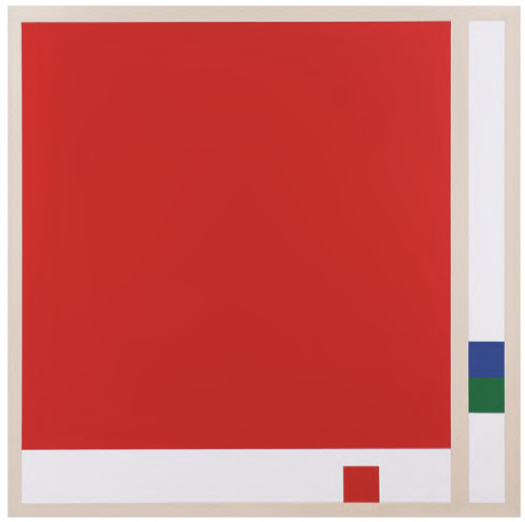
How to represent such geopolitical issues through artistic vocabulary? TING Chaong-Wen attempts to avoid the "archive-based" presentation. The images, terracotta lid replica, as well as local-color caisson and bas-relief bricks in *Going Home* become dismantled vehicles and independent objects, thereby eliminating the opposition between the subject and the other, and ultimately representing a "spatialized representation of time," an existence with dispersed ghosts, traces, and clues. The exorcizing roof crown of the buildings has become a witness of time and space. The artist referred to the photos of the councilor building completion and reproduced the roof crown and caisson with authoritarian and prosperous strength, which are merged and juxtaposed in a heterogeneous space. This supernatural object is both a container with beauty, magnetism and a dysfunctional, decayed gorgeous ornament.

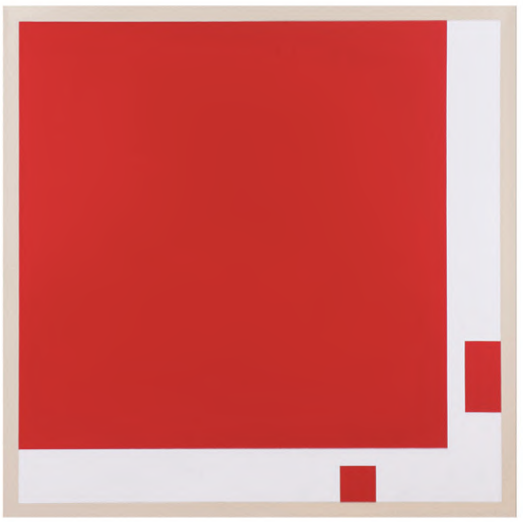
With these represented, reproduced, and translated images and objects as witnesses, the collective memory of a locale and a local political system failing to achieve modernization and democratization are extended. Being detached from the local site, the work still attempts to show an alienated locus of governance which remains omnipresent. It is transformed into a visualized magical legend, faintly revealing sites of apparatuses based on human law and divine law, which remain omnipresent in the 21st century.

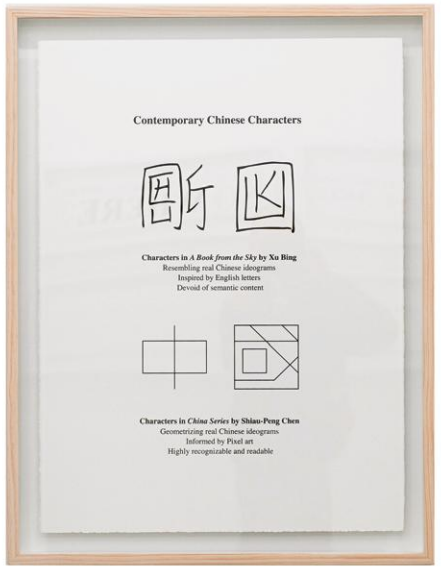


◀ CHEN Shiau-Peng, From *The China Series: I Don't Belong Here But There,* Installation view, 2021, Al Madina Theater, Beirut, Lebanon © IDOLONSTUDIO









▲ CHEN Shiau-Peng, *Malevich, Xu and Chen*, 2014, screen print, 38 x 28 cm
© CHEN Shiau-Peng

Julia Gwendolyn Schneider

Beyond the Surface: LIU Ho-Jangs *Infantry Company*

From a dark environment emerges the panicle of a sorghum plant in which most of the ripe grains are already missing. This large-format photo is juxtaposed with another of a similar aesthetic, showing a rifle against a black background. The beige surface of the gun, covered with green spots and even a few blades of grass sticking out of it, makes clear this is not a real weapon. The two photographs show the current version of LIU Ho-Jang's *Infantry Company* (2017-2021) as it was presented in the exhibition *Geopolitics* in Beirut.

The artwork *Infantry Company* was preceded by a workshop LIU held at a sorghum storage in Kinmen in 2012. The artist taught local elementary school students to make models of Taiwan's Type 57 rifle—a weapon modified from the United States' M14 rifle. LIU mixed residue from the local sorghum distillery, plaster, paper pulp and plant starch to cast the gun in an experimental process. The photograph of the rifle shows an ideal prototype, which emphasizes the fragility and ambiguous state of the weapon—it had dried for a long time and then sprouted. When LIU shared the production method with the students he used more plaster than for this prototype to create 81 life-size sculptures of the weapons.

When the products of the workshop were shown as an artwork during the 2017 Asia Art Biennale *Negotiating the Future* at the National Taiwan Museum of Fine Arts in Taichung, it was presented as a large scale installation of the cast weapons, accompanied by a documentation of the workshop and the aforementioned photograph of the sorghum plant. LIU stated: "In this artwork the 57 rifles are stacked to present weapons in hibernation, symbolizing a war that never happened." [14] The artist sees his artistic social intervention into the circulation of materials (sorghum) and the replicated models (rifles) as a response to the silent theater of Cold War military fabrications that shows what is available (sorghum) and what is not (rifle). [15]

Infantry Company reflects on the socio-economic context and the geopolitics that evolved out of the cold war era in Kinmen. The Kinmen Islands were a fortress in the cold war battle caught in a geopolitical tug-of-war between Taiwan, China, and the U.S. [16] The island of Taiwan, governed by the Republic of China, sits about 100 miles east of mainland China. It also administers a number of smaller islands known as the Kinmen archipelago, or Kinmen County. Great Kinmen Island and its neighbor islets lie in the Taiwan Strait in a harbor just east of Xiamen, practically surrounded by the People's Republic of China—in some places barely more than a mile apart. [17] "From 1949—when China's civil war officially ended—until the 1970s, the strategic cluster of the Kinmen Islands […] was the site of three amphibious assaults and repeated shelling in the cold war that pitted Communists against Nationalists, Chairman Mao Zedong against Generalissimo Chiang Kai-shek and U.S. President Dwight D. Eisenhower." [18] The islands were heavily fortified against bombardment and invasion, with barricades placed on beaches, artillery emplaced on hillsides, and massive tunnels dug to shelter troops. [19] "Of the nearly seven decades of tensions between Taiwan and China, Kinmen endured four decades of intensive militarization. One hundred thousand soldiers were stationed on the small 150-square-kilometer island at its peak." [20] Today this situation has drastically changed, as LIU points out: "Kinmen's current military deployment of 3,000 troops is incomparable to the 100,000 troops during the Cold War." [21]

With the weapons LIU decided to replicate, he addresses not only the militarization of Kinmen during the cold war era, but also American imperialism and, in particular, the way the U.S. expanded its network of influence in East Asia through the arms trade with its allies. While allies wanted to develop or at least manufacture their own weapons, the superpower's own nation generally wanted to export weapons, not weapons technology, to benefit from boosting the domestic economy. Fundamentally similar to the United States' M14 rifle, Taiwan's Type 57 rifle began production in 1967—it is the rare exception to the U.S.' blanket policy of withholding its rifle-making technology and rifle designs: "Only three nations received the rights to manufacture U.S. rifles from the US government. […] On 23 January 1967, Taiwan's Nationalist Chinese government (still recognized by the USA as the legitimate government of all China at that date) inked a Memorandum of Understanding with the USA for rifle, machine gun, and ammunition production. It provided a very rare authorization for

unlimited quantities of M14 rifles and M60 general-purpose machine guns." [22] In his book *M14 Rifle History and Development* Lee Emerson states that "Taiwan made approximately 1,000,000 Type 57 rifles from 1969 until at least 1980. [...] Like the United States, Taiwan eventually adopted the M16 platform as its standard infantry rifle. The T57 rifle was replaced with the T65 in 1976." [23]

LIU's artwork directly references the historic T57 rifle, but also brings broader topics into view. Beyond the underlying theme of Taiwan's dependency on military support from the U.S. during the cold war, a larger question arises about the role of the U.S. in Kinmen, Taiwan and *East Asia today. In his book Asia as Method* Kuan-Hsing CHEN argues that East Asia has not yet arrived in the post-cold-war era. [24] CHEN writes: "The effects of the cold war have become embedded in local history, and simply pronouncing the war to be over will not cause them to dissolve. The complex effects of the war, mediated through our bodies, have been inscribed into our national, family, and personal histories. In short, the cold war is still alive within us." [25] As allies of the United States, CHEN points out, that the Japanese, South Korean, and Taiwanese states are still spending huge amounts of money on American weaponry, which he sees as undeniable markers of the continuation and extension of the cold war. [26]

CHEN argues that with the cold-war structure loosening up, the moment has arrived to undertake the critical work of confronting the ongoing dilemma of the cold war, to "de-cold war" as he calls it. [27] "To de-cold war at this point in history does not mean to simply rid ourselves of a cold-war consciousness or to try to forget that period in history and naively look towards the future (the approach most state leaders and other politicians have called for). It means to mark out a space in which unspoken stories and histories may be told, and to recognized and map the historically constituted cultural and political effects of the cold war." [28]

It is in this respect that LIU's workshop and the resulting artwork mark a historically critical time and open up a path towards de-Americanization and regional integration, autonomy, and peace—aspects that are hinted at by using sorghum distillery residue to make the rifles. As LIU points out: "The value of sorghum has been the deciding factor of the local economy and trades [of Kinmen]." [29] Today, after tourism, the main engine of Kinmen's economy is Kaoliang, a strong distilled liquor made from fermented sorghum. Kinmen Kaoliang Liquor is one of the most popular brands of kaoliang in Taiwan. The liquor's production traces its roots back to the Chinese Civil War when Chinese nationalist general HU Lien encouraged Kinmenese farmers to grow sorghum to produce hard liquor, as importing alcohol from Taiwan caused financial strain. [30] The ready-made military market (it is said that HU Lien declared it his beverage of choice to provide liquor provisions to his military garrison) turned the local liquor into a money-maker. [31] The production of Kinmen Kaoliang has fueled the island's economy since the 1950s. [32] Through its aesthetic *Infantry Company* merges two opposing economic strands that were both born out of the historical cold war situation in Kinmen: The militarization of the Island and its dependency on the arms trade from the U.S. as well as the development of the local independent Kaoliang liquor business.

In a conference room at Kinmen's National Quemoy University, a poem by the late poet Lo Fu, who served as a naval officer in Kinmen, reads: "The sound of opening a bottle of liquor is better than the sound of pulling a trigger." [33] In a similar way Infantry Company advocates for Kinmen as a peaceful place: Like Lo Fu's words, LIU's workshop follows an educational philosophy, but more than that LIU's artwork focuses on the ability to bring underlying power relations to the surface. On a more general level *Infantry Company* relates to the contemporary systemic ecological crisis. By using the "remains" of the sorghum from the liquor production to create his artwork, LIU addresses the pressing question of ecology in relation to artistic creation and seeks to follow a self-sufficient way, transforming leftover materials into something new by using a clever recycling strategy.

أجسادنا، تاريخنا الوطني والعائلي والشخصي. باختصار، لا تزال الحرب الباردة حية في داخلنا». [25] ويشير تشن إلى أن كل من اليابان وكوريا الجنوبية وتايوان كحلفاء للولايات المتحدة الأمريكية لا يزالوا ينفقون مبالغ ضخمة من المال على الأسلحة الأمريكية، وهو ما يراه علامات لا يمكن إنكارها على استمرار الحرب الباردة وامتدادها. [26]

يقترح تشن بأنه مع تخفيف هيكل الحرب الباردة، فقد حان الوقت للقيام بالعمل النقدي المتمثل في مواجهة المعضلة المستمرة للحرب الباردة، من أجل «محو الحرب الباردة» كما يسميها. [27] «إن إنهاء الحرب الباردة في هذه المرحلة من التاريخ لا يعني ببساطة تخليص أنفسنا من وعي الحرب الباردة أو محاولة نسيان تلك الفترة من التاريخ والتطلع بسذاجة نحو المستقبل [وهو النهج الذي دعا إليه معظم قادة الدول وغيرهم من السياسيين]. وهذا يعني تحديد مساحة يمكن فيها سرد التاريخ والقصص غير المحكية والتعرف على الآثار الثقافية والسياسية التي تشكلت تاريخيا للحرب الباردة ورسم خريطة لها». [28]

وفي هذا الصدد، تمثل ورشة عمل ليو والأعمال الفنية الناتجة عنها لحظة هامة تاريخيا وتفتح طريقا نحو إزالة الأمركة والتكامل الإقليمي والحكم الذاتي والسلام، وهي جوانب يتم التلميح إليها باستخدام بقايا تقطير الذرة الرفيعة لصنع البنادق. وكما يشير ليو: «كانت قيمة الذرة الرفيعة هي عاملا حاسما في الاقتصاد المحلي والتجارة [في كينمن]». [29] حاليا، يأتي كاولينغ في المرتبة الثانية بعد السياحة كمحرك رئيسي لاقتصاد كينمن، وهو نوع من الخمور المقطرة القوية المصنوعة من الذرة الرفيعة المخمرة. Kinmen Kaoliang Liquor هو واحد من العلامات التجارية الأكثر شعبية في تايوان. يعود إنتاج الخمور إلى الحرب الأهلية الصينية عندما شجع الجنرال القومي الصيني هو ليان المزارعين الكينمنيين على زراعة الذرة الرفيعة لإنتاج المشروبات الكحولية، حيث تسبب استيراد الكحول من تايوان في ضغوط مالية. [30] مهد السوق العسكري الجاهز [يقال إن هو ليان أعلن أنه مشروبه المفضل لتوفير المؤن الخمورية لحاميته العسكرية] في تحويل الخمور المحلية إلى صانع أموال. [31] وقد غذى إنتاج مشروب كاولينغ اقتصاد الجزيرة منذ الخمسينيات. [32] يدمج العمل الفني سرية المشاة من خلال الجماليات بين شقين اقتصاديين متعارضين كلاهما ولدا من حالة الحرب الباردة التاريخية في كينمن: عسكرة الجزيرة واعتمادها على تجارة الأسلحة من الولايات المتحدة بالإضافة إلى تطوير الأعمال التجارية المحلية المستقلة لخمور كاولينغ.

في قاعة مؤتمرات في جامعة كويموي الوطنية في كينمن، تقول قصيدة للشاعر الراحل لو فو، الذي خدم كضابط بحري في كينمن: «صوت فتح زجاجة من الخمور أفضل من صوت الضغط على الزناد». [33] وبطريقة مماثلة، يدافع العمل الفني سرية المشاة عن كينمن كمكان سلمي: مثل كلمات لو فو، تتبع ورشة عمل ليو فلسفة تعليمية، ولكن أكثر من ذلك يركز عمل ليو الفني على القدرة على جلب علاقات القوة إلى السطح. على مستوى أكثر عمومية، يتعلق سرية المشاة بالأزمة البيئية النظامية المعاصرة. باستخدام «بقايا» الذرة الرفيعة من إنتاج الخمور لإنشاء أعماله الفنية، يعالج ليو مسألة البيئة الملحة فيما يتعلق بالإبداع الفني ويسعى إلى اتباع طريقة مكتفية ذاتيا، محولا المواد المتبقية إلى شيء جديد باستخدام استراتيجية ذكية لإعادة التدوير.

جوليا غويندولين شنايدرشنايدر

ما وراء السطح: سرية المشاة لليو هو جانغ

◀ CHEN Shiau-Peng, *Xu Bing Is My Good Friend*, 2013, screen print, 76 x 56 cm © CHEN Shiau-Peng

من بيئة مظلمة، يظهر عنقود نبات الذرة الرفيعة الذي تكون فيه معظم الحبوب الناضجة مفقودة بالفعل. هذه الصورة كبيرة الحجم تجاورها صورة أخرى ذات جمالية مماثلة، تظهر فيها بندقية على خلفية سوداء. سطح البندقية ذو اللون البيج مغطى ببقع خضراء، وحتى نُصُول العشب القليلة التي تبرز منه، توضح أن هذا ليس سلاحا حقيقيا. تمثل الصورتان النسخة الحالية من سرية المشاة لليو هو جانغ (2017–2021) كما تم تقديمها في معرض الجغرافيا السياسية في بيروت.

سبق العمل الفني «سرية المشاة» ورشة عمل عقدها ليو في مخزن الذرة الرفيعة في كينمن في عام 2012. قام الفنان بتعليم طلاب المدارس الابتدائية المحليين كيفية صنع نماذج من بندقية تايوانية من النوع 57 - وهو سلاح تم تعديله من بندقية M14 الأمريكية. قام ليو بخلط بقايا تقطير نبات الذرة الرفيعة المحلي والجص ولب الورق والنشا النباتي لصب البندقية في عملية تجريبية. تظهر صورة البندقية نموذجا أوليا مثاليا، يؤكد على هشاشة السلاح وحالته الغامضة - فقد جف لفترة طويلة ثم أُخْرِج تِرَاعِمَه. عندما شارك ليو طريقة الإنتاج مع الطلاب، استخدم جصا أكثر من هذا النموذج الأولي لإنشاء 81 منحوتة بالحجم الطبيعي للأسلحة.

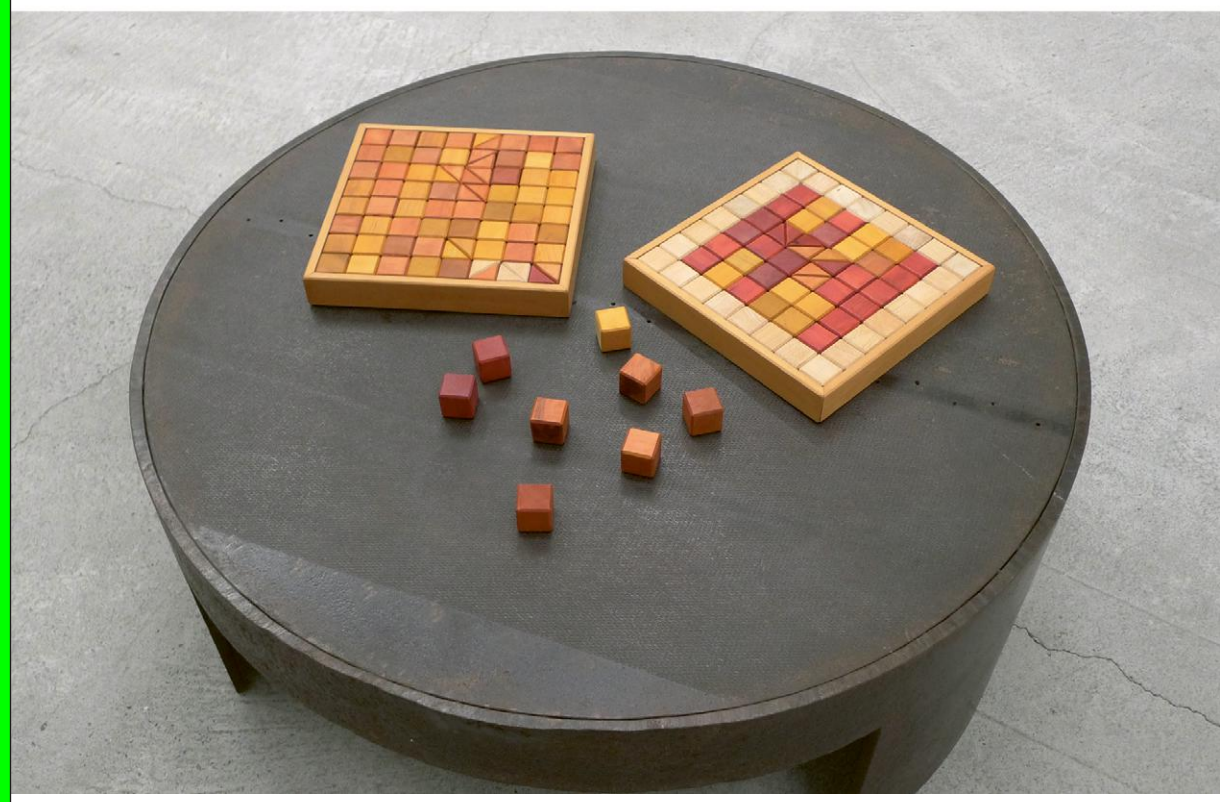
عندما تم عرض منتجات ورشة العمل كعمل فني خلال بينالي آسيا للفنون الذي عقد في عام 2017 تحت عنوان التفاوض على المستقبل في متحف تايوان الوطني للفنون الجميلة في تايتشونغ، تم تقديمه كتركيب واسع النطاق للأسلحة المصبوبة، مصحوبا بتوثيق ورشة العمل والصورة المذكورة أعلاه لنبات الذرة الرفيعة. وقال ليو: «في هذا العمل الفني، تم تكديس 57 بندقية لعرض الأسلحة في حالة سبات، مما يرمز إلى حرب لم تحدث أبدا». [14] يرى الفنان تدخله الاجتماعي الفني في تداول المواد [الذرة الرفيعة] والنماذج المكررة [البنادق] كرد فعل على المسرح الصامت للإفتراءات العسكرية في الحرب الباردة التي تظهر ما هو متاح [الذرة الرفيعة] وما هو غير متاح [البندقية]. [15]

تعكس سرية المشاة السياق الاجتماعي والاقتصادي والجغرافيا السياسية الذي بزغوا من حقبة الحرب الباردة في كينمن. كانت جزر كينمن قلعة في معركة الحرب الباردة العالقة في لعبة شد الحبال الجيوسياسية بين تايوان والصين والولايات المتحدة. [16] تقع جزيرة تايوان، التي تحكمها جمهورية الصين، على بعد حوالي 100 ميل شرق البر الرئيسي للصين. كما تدير الصين عددا من الجزر الصغيرة المعروفة باسم أرخبيل كينمن، أو مقاطعة كينمن. تقع جزيرة كينمن العظمى والجزر المجاورة لها في مضيق تايوان في ميناء شرق شيامن، وتحيط بها عمليا جمهورية الصين الشعبية - في بعض الأماكن تبعد بالكاد أكثر من ميل واحد. [17] «منذ عام 1949 - عندما انتهت الحرب الأهلية في الصين رسميا - حتى 1970s، كانت مجموعة جزر كينمن ذات الأهمية الاستراتيجية [...]موقعا لثلاثة هجمات برمائية وتعرضت لقصف متكرر خلال الحرب الباردة التي تنافس فيها الشيوعيين ضد القوميين، والرئيس ماو تسي تونغ ضد الجنرال تشيانغ كاي شيك والرئيس الأمريكي دوايت أيزنهاور». [18] كانت الجزر محصنة بشدة ضد القصف والغزو، من خلال وضع المتاريس على الشواطئ، ووضع المدفعية على سفوح التلال، وحفر أنفاق ضخمة لإيواء القوات. [19] «من بين ما يقرب من سبعة عقود من التوترات بين تايوان والصين، تحمل كينمن أربعة عقود من العسكرة المكثفة. في ذروتها تمركز مائة ألف جندي في الجزيرة الصغيرة التي تبلغ مساحتها 150 كيلومترا مربعا». [20] اليوم تغير هذا الوضع بشكل جذري، كما يشير ليو: «إن نشر كينمن العسكري الحالي ل 3,000 جندي لا يقارن ب 100,000 جندي خلال الحرب الباردة». [21]

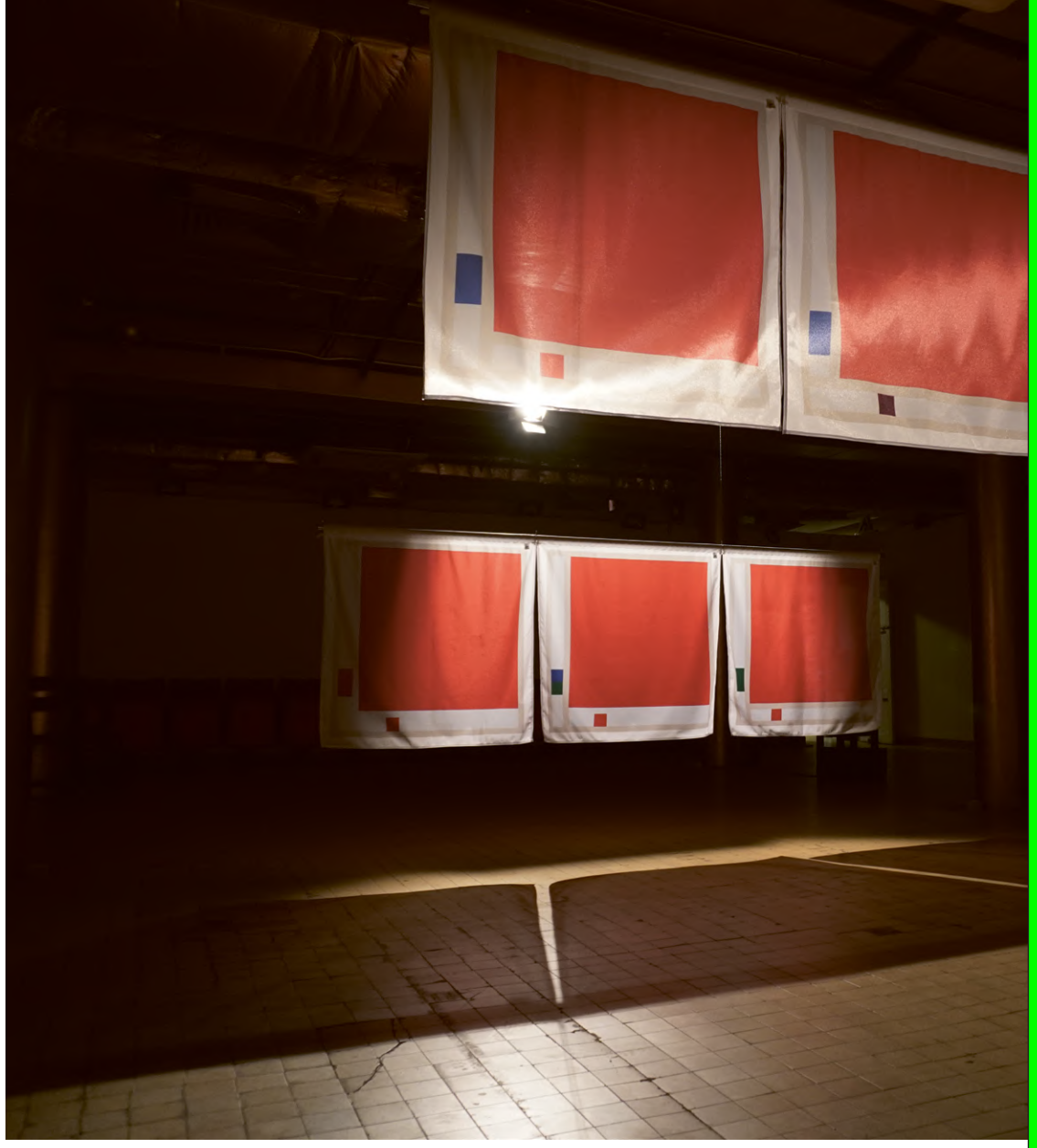
عن طريق الأسلحة التي قرر ليو إعادة إنتاجها، فإنه لا يتناول فقط عسكرة كينمن خلال حقبة الحرب الباردة، ولكن أيضا الإمبريالية الأمريكية، وعلى وجه الخصوص، الطريقة التي وسعت بها الولايات المتحدة شبكة نفوذها في شرق آسيا من خلال تجارة الأسلحة مع حلفائها. وفي حين أراد الحلفاء تطوير أو على الأقل تصنيع أسلحتهم الخاصة، أرادت دولة القوة العظمى عموما تصدير الأسلحة، وليس تكنولوجيا الأسلحة، للاستفادة من تعزيز الاقتصاد المحلي. بدأ انتاج بندقية تايوان من النوع 57، والتي تشبه بشكل أساسي بندقية M14 في الولايات المتحدة، في عام 1967 - وهو استثناء نادر لسياسة الولايات المتحدة الشاملة المتمثلة في حجب تكنولوجيا صنع وتصميم البنادق: "حصلت ثلاث دول فقط على حقوق تصنيع البنادق الأمريكية من الحكومة الأمريكية. [...] في 23 يناير 1967، وقعت الحكومة الصينية القومية في تايوان [التي كانت الولايات المتحدة الأمريكية لا تزال تعترف بها كحكومة شرعية لجميع أنحاء الصين في ذلك التاريخ] مذكرة تفاهم مع الولايات المتحدة الأمريكية من أجل إنتاج بَنَادِق، ومدافع رشاشة، ووحدات الذخيرة.

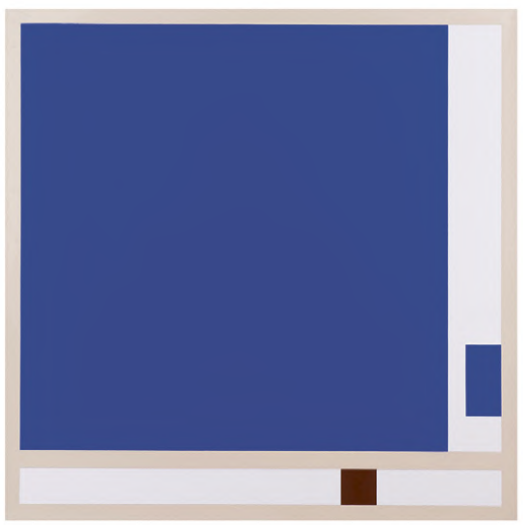
وفر هذا ترخيص نادر جدا لإنتاج كميات غير محدودة من بنادق M14 ومدافع رشاشة M60 للأغراض العامة. [22] يذكر الكاتب لي إيمرسون في كتابه تاريخ وتطور بندقية M14 أن "تايوان صنعت ما يقرب من 1,000,000 بندقية من النوع 57 من عام 1969 حتى عام 1980 على الأقل. [...] احتذاءا بالولايات المتحدة، اعتمدت تايوان نموذج M16 كبندقية مشاة قياسية في نهاية المطاف. تم استبدال بندقية T57 ببندقية T65 في عام 1976. [23]

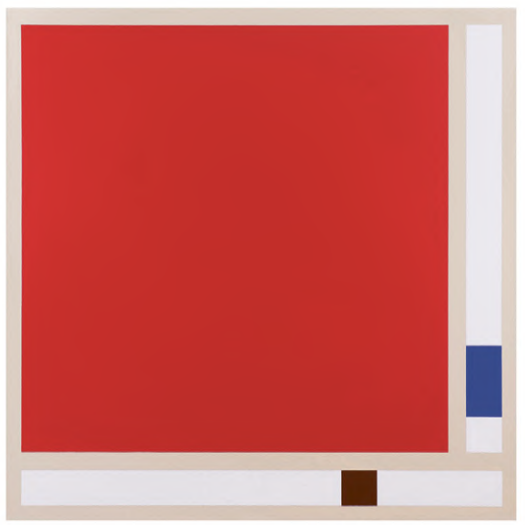
يشير عمل ليو الفني مباشرة إلى بندقية T57 التاريخية، ولكنه يعرض أيضا مواضيع أوسع. وبعيدا عن الموضوع الأساسي المتمثل في اعتماد تايوان على الدعم العسكري من الولايات المتحدة خلال الحرب الباردة، يطرح سؤال أكبر حول دور الولايات المتحدة في كينمن وتايوان وشرق آسيا اليوم. في كتابه آسيا كطريقة، يقترح كوان هسينغ تشن أن شرق آسيا لم تصل بعد إلى حقبة ما بعد الحرب الباردة. [24] كتب تشن: «لقد أصبحت آثار الحرب الباردة جزءا لا يتجزأ من التاريخ المحلي، ومجرد إعلان انتهاء الحرب لن يؤدي إلى حلها. لقد تخللت آثار الحرب في تاريخنا المحلي، وبالتالي مجرد إعلان انتهاء الحرب لن يمحي تلك الآثار. لقد شكلت الآثار المعقدة للحرب، والتي تخللت

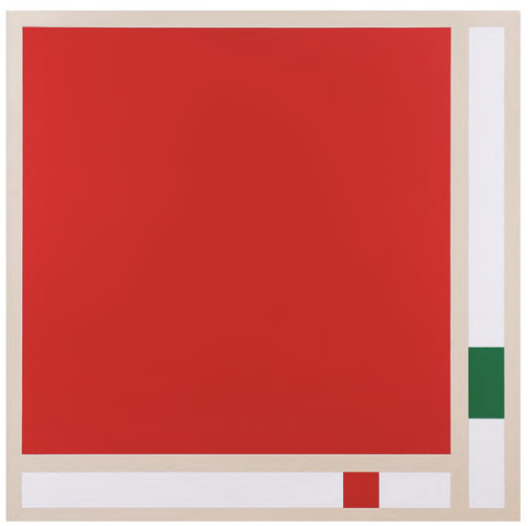


▲ CHEN Shiau-Peng, *My China - To Be or Not to Be*, 2008, Wood & wood lacquer, 26 x 26 x 3.5 cm © CHEN Shiau-Peng









▲ CHEN Shiau-Peng, *I Don't Belong Here But There*, 2009-2012, acrylic on canvas, 101.5 x 101.5 cm © CHEN Shiau-Peng

كيف يمكن إظهار قضايا جيوسياسية كتلك، من خلال المفردات الفنّية؟ يحاول تشاوونغ-ون تنغ تجنّب العرض المبني على الأرشيف. الصور، النسخ المغطّاة بالطين، وصناديق الذخائر الملوّنة باللون المحلّي والطوب المنقوشة نقشاً قليل البروز في العودة إلى المنزل، أصبحت آليات مفكّكة وأغراض مستقلّة، مزيلةً بذلك المعارضة بين المواضيع، وأصبحت بالنتيجة تمثّل «تصويراً مكانياً للزمان»؛ كيان من أشباح وآثار ودلائل متفرّقة. أصبح السقف التاجي للمبنى شاهداً على المكان والزمان. أشار الفنّان لصور اكتمال مبنى المجلس وأعاد إنتاج السقف التاجي وصندوق الذخيرة بقوّة متسلّطة ومزدهرة، التي هي متطابقة في مكانٍ غير متجانس. هذا الغرض الفوق الطبيعة هو في آن حاوية لها جمال وجاذبية، وعنصر زينة مهترئ، غير فعّال وبالغ الجمال.

مع هذه الصور الممثّلة، المعاد إنتاجها والمترجمة على شكل شواهد، يتمّ توسيع الذاكرة الجماعية لمكان ونظام سياسي محلّي غير قادر على التحديث وتحقيق الديمقراطية. بكونه منفصلاً عن الموقع المحلّي، لا يزال العمل يحاول إظهار مركزاً للحوكمة، مُغرّباً ويبقى منتشراً بشكلٍ كلّي. قد تحوّل إلى أسطورة مُتخيّلة، تظهر بشكلٍ خفيف أماكن لأدوات مبنية على القوانين البشرية والإلهية، التي ما زالت موجودة بشكل كلّي في القرن الواحد والعشرين.

كاو تشين هوي،

المادّة والذاكرة في «العودة إلى الديار»

1. ماذا تعني «الذاكرة الجماعية»؟ ما هي الهيئة المادّية التي يتّخذها الوجود الزمني للـ«الذاكرة الجماعية»؟ في كتابه «الوقت والإرادة الحرّة: دراسة عن الداتا الآنيّة للوعي والمادّة والذاكرة»، قدّم هنري برغسون مفهوم الزمن، عبر البحث في حالات الإدراك المختلفة.

من وجهة نظر برغسون، فإنّ مفهوم الوقت قد حُوّل إلى المكان في علم الميتافيزياء العصرية. على خلاف الأفكار المسبقة عن المكان، فإن مفهوم المكان والزمان يسمح بعرض عدّة أغراض في عدّة أماكن وجعلها تتداخل وتتجاوز بعضها البعض. في جزء أساسي من حديث برغسون، ترتبط «الذاكرة» بالتفسير الصائب للزمان. في هذا السياق، تصبح المواد التي يستعملها الفنّانون البصريون أغراضاً بصرية في «الذاكرة الجماعية الزمنية»، وذلك بمحاولة لتصوير «الوقت المحوّل للمكان» الميتافيزيائي.

يتفوّق الفنّان تشاوونغ-ون تنغ [من تاينان، تايوان] بالتركيبات الحيزية القائمة على الإعلام المختلط ويتضمّن صور وأغراض. النصوص خلف أعماله هي في الأساس سرديات تاريخية استُمِدّت من تجارب ذاتية. من خلال تفكيكه، توسيعه، وإعادة تركيبه للمادّة أو للأحداث، يُقدّم الفنّان الذاكرة الجماعية، التغريب في الوقت والمكان، الصراعات التاريخية تزامناً مع تغيرات في الثقافة المادية والأحداث والمشاكل المتعلّقة بالتواجد عبر الحدود. في هذا السياق التصوّري ومع هذه المقاربة الفنّية، يواصل تشاوونغ-ون تنغ المترحّل تفحّص الأماكن والمواضيع؛ وعادةً ما توحي أعماله بأشعار حيزيّة لـ«لقاءات غير متوقّعة بين الجسد والغرض». في اللقاءات الميدانية، يبدأ الفنّان بغرض، منظر، أو حادثة، وعبر التدخّل الشخصي وتبديل الموضوع بالغرض، يعيد إحياء، ولو بشكلٍ خفيف، أشباحاً لأغراض مبعثرة أو منسية، قد تحوّلت لأغراض عبادة في موقع الإبصار.

في «العودة إلى الديار» (2020) الذي يتضمّن فيديو بقناتين، أشياء مصنوعة مسبقاً، فخّار ومطبوعات رقمية، يتناول تشاوونغ-ون تنغ قصصاً عن تشن هوازونغ، أحد المشاهير المحلّيين المتوفّين في تايوان، كنصّ يُستخدم لاستكشاف ظلال متداخلة للتاريخ، الناس، الأحداث والمكان. هذا العمل هو عبارة عن تمرين بصريّ للمفاهيم البرغسونية في «الزمان المحوّل للمكان»، «المادة والذاكرة» و«المدّة». وفقاً لشرح المؤرّخ توماس هوبز1، فداخل حلقة زمنية تتضمّن أشباح لا بيوت لها، يستعمل الفنّان صوراً متشابكة لأشياء، وذلك بهدف خلق عملاقاً متكاملاً يبقى في الذاكرة الجماعية. [13]

2. «العودة إلى الديار» لتشاوونغ-ون تنغ يتضمّن ثلاث أبعاد متراكمة ومتشابكة للزمان المحوّل على المكان، تقوم بالتشابك والتداخل. الأول هو تاريخ وشكل منزل الضيافة الخاص بتشن هوازونغ في شويجيا، تاينان؛ الثاني هو انخراط تشن في السياسة والأحداث المحلية الغريبة؛ أمّا الثالث فهو هوية عضو المجلس وتشكيلة المجلس الذي مرّ به تشن. يبدأ الحدث مع موت تشن، تركت تلك الشخصية المحلية البارزة ورائها منزل ضيافة للمشاهير. حاولت بعض الشخصيات المحلية صيانة المنزل من بعد فترة من الإهمال والشغور. مع فكرة تجديد البيوت القديمة، أرادوا تحويل المنزل إلى مركز للسياحة المحلّية وروّاد الأعمال المحلّيين. قام تشاوونغ-ون تنغ بأبحاث ميدانية وعرض أغراضاً تشمل الوقت والذاكرة في موقع، خالقاً بذلك مشاهد لأغراض وصور حيزيّة، متداخلة، متطابقة ومصفّفة.

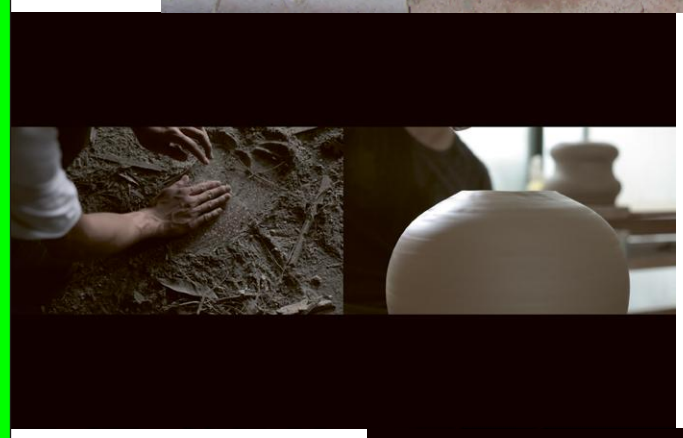
هذا المشهد الشبيه بالختم يلمّح إلى الانسيابية والتصلّب. الموقع الأول للزمان المحوّل إلى مكان ينبع من سجلّات محلية، أي عملية حوكمة مبنية على المداورة السياسية، محلّيا. الموقع الثاني للزمان المحوّل إلى مكان أتى من الهويات السياسية لشخصيات محلية، أي دور عضو مجلس في التنسيق ما بين الحكومة والشعب. الموقع الثالث للزمان المحوّل إلى مكان مبني على تشكيلة المباني المحلّية، وتحديداً المبنيان النموذجيان في 1937 و1980 بالأنماط المحلية، المهاجرة والاستعمارية. بعد نصف قرن، أصبح مسكن تشن هوازونغ السابق خراباً. بكونه مليئاً بالثقافة الملموسة وأساطير عن سياسين محلّيين، أصبح المكان موقع إعادة إحياء، ليتمّ إصلاحه وتحويله عملياً.

خدم تشن هوازونغ كعضو مجلس. تمّ إنجاز مبنى المجلس في سنة 1980، وبالتالي، تكمل حياة الموقع في مكان مختلف. المسؤولون المؤلّهون، المباني المهترئة، والمعرفة عن السياسات الديمقراطية التي يتخلّلها الانجذاب وخيبات الأمل، مشحونة بالتاريخ الجيوسياسي الماضي والمستمرّ. فبذلك، يوحي المواقع الثلاثة المتراكمة بعالم مصغّر لبيئة سياسية إقليمية.

3. كيف يفصل تشاوونغ-ون تنغ نفسه عن العمل السياسي والإيديولوجي، لكي يطرح ويظهر الذاكرة الجماعية المتشابكة مع المكان والشخصية؟ يستعين الفنّان بقصّة تشن هوازونغ كنموذج لـ«العودة إلى ديار»؛ يتابع شاباً في زيارة لمسكن تشن السابق، فيصوّر النزهة في البيت ذات الهندسة الفريدة، مختبأً بين الأعشاب والضباب، كاشفاً بذلك عن نهضة وانهيار الشخصية والمكان.

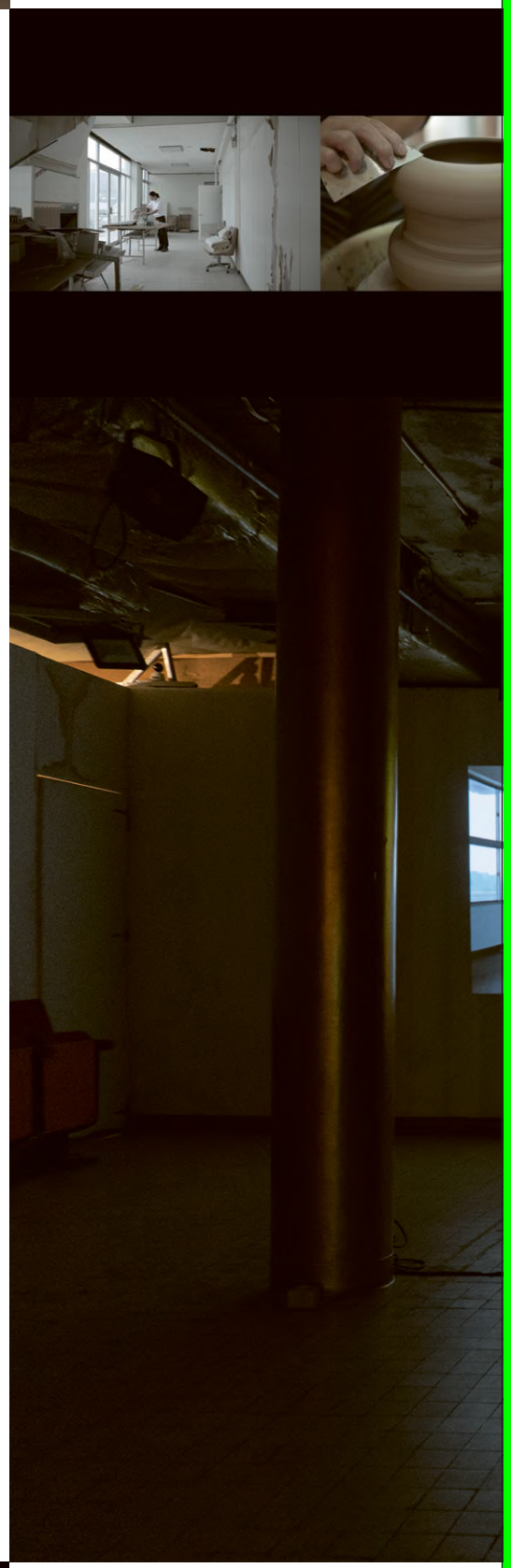
تضمّن مبنى مجلس البلدية المنجز في سنة 1980 في تاينان، سقفاً ذو ثماني أضلاع ذات ثلاثة خطوط متوازية؛ أقيمت تماثيل لمخلّدين يركبون وحوشاً، على الأطراف والنتوء، تلك مستوحاة من الهندسة الصينية القديمة. كان للمبنى هيئة متسلّطة بأسلوب مختلط وفريد من نوعه. هذا النوع من الأشكال، المستوحى من القصور القديمة في شمال الصين، ظهر بغزارة في التصاميم الهندسية الرسمية أثناء السبعينات في تايوان. لكن بعد نقل مجلس البلدية إلى داخل المبنى، لم يكن للسقف النافر المزيّن بالأشكال الثلاثية الخطوط والبلاط المصقول بالذهب التي كانت ترمز للإمبراطور، منفعة في إرساء الجو الهادئ والمتّزن للمكان. لذلك فتمّت إزالة السقف من قبل المجلس. كان معبد الديمقراطية العقلانية ممزوجاً بأرواح وشياطين من الفولكلور المحلّي، فأصبح المعبد - الذي وُجد أساساً لاستحضار الأرواح - تمويهاً سياسياً خلف معبد السياسات الديمقراطية. شُكّلت بيئة سياسية محلية من خلال نظريّاتها المشتركة.

▲ TING Chaong-Wen, *REPLICA*, 2018
© TING Chaong-Wen



▲▶ TING Chaong-Wen, *Going Home*, 2020, video, color, sound, video still
© TING Chaong-Wen

▲ TING Chaong-Wen, *CLAY*, 2018
© TING Chaong-Wen



▶ TING Chaong-Wen, *Going Home*, 2020, video, color, sound, video still
© TING Chaong-Wen

▲ TING Chaong-Wen, *Going Home*, 2020. Installation view, 2021, Al Madina Theater, Beirut, Lebanon
© IDOLONSTUDIO

◀ TING Chaong-Wen, *Going Home*, 2020, video, color, sound, video still
© TING Chaong-Wen

السياسية المختلفة، فيمكن لأي شخص اختيار اللون الذي يودّ الوقوف أمامه فيدلّ ذلك على آرائه السياسية؛ أو يمكن له اختيار الصورة البيضاء، التي وضعتها الفنّانة تاركةً الخيار لمن لا يودّون تبنّي أيّ جهة أو أيّ رأي سياسي. [8] هنا يتبادر إلى الذهن مقطع من كتاب «آسيا كأسلوب: في سبيل وقف التمدّد الإمبريالي» لكوان-سينغ تشن، حيث يشرح الكاتب: «منذ أواخر الثمانينات، اتّخذ البعض في تايوان موقفاً يسمّى بـ»الديمقراطي الشعبي»، وذلك كمحاولة للخروج عن التركيبة الازدواجية الصلبة التي تشترط الاختيار ما بين التوحّد مع الصين القارية أو الاستقلال عنها.» [9]

إنّ امتلاك حرّية الاختيار هو أحد جوانب عمل تشن الأول في «مجموعة الصين» التي أسمته «الصين خاصّتي – أن أكون أو لا أكون» (2008)، تحاول من خلاله إدخال الجيوسياسة في المخيّلة الثقافية. يتكوّن العمل الفنّي من أربعة صناديق خشبية، تضمّ جميعها 280 قطعة خشبية قابلة للترتيب وبأربعة ألوان مختلفة: الأبيض والأحمر والبنّي والأصفر. تستخدم تشن المكعّبات الخشبية لخلق الحروف الصينية الخاصة بها، وذلك من خلال نظام مرمّز بالألوان قد خلقته وفقاً لمبادئ نظام هندسي مكوّن من البكسلات يشكّل الحروف الصينية التقليدية المستخدَمة في تايوان، هونغ كونغ وماكاو.

تهجّئ تشن كلمتي «الصين» و«شانغهاي» مستخدمةً حروفها، كون شانغهاي هي أوّل مدينة زارتها في الصين. كلّ كلمة مؤلّفة من حرفين وكل صورة من الصور الموجودة في الصناديق الأربعة تمثّل حرفاً واحداً. هدفت تشن أن يتمكّن أيّ شخص من استعمال القطع الخشبية وتجميعها لخلق صوره أو كلماته الخاصة، كلعبة بازل أو تانغرام. تعطيهم الفنّانة إمكانية تصوّر وتقرير مصير الصين بأنفسهم. [10] يسمح هذا الأسلوب التعدّدي بالتطبيق العملي للديمقراطية، فبأداء فنّي، تثير المكعّبات الخشبية فكرة الخَيار الشخصي بما يختصّ بهوية الشخص: يمكن لأي شخص تايواني الاختيار لو أراد أن يكون صينياً أم لا، كما يدلّ عليه العنوان: «أن أكون أو لا أكون».

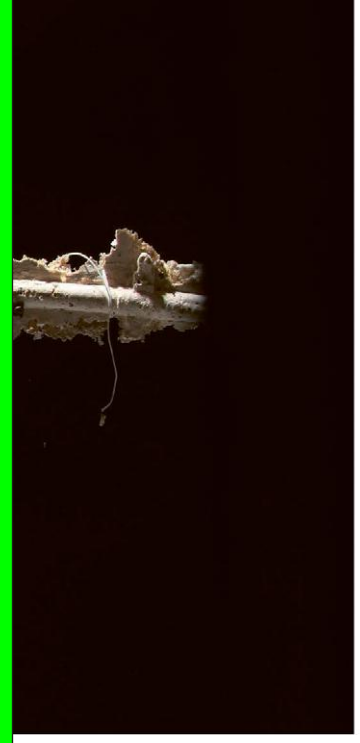
في عملها بعنوان «شو بينغ صديقي العزيز» (2013)، أربع لوحات مطبوعة ترسم وتوضح أسلوب تشن في خلق مجموعات الأحرف الصينية الخاصّة بها. يظهر الفرق بين الرموز الصينية التقليدية وتلك المبسّطة التي تُستعمل في الصين وسنغافورة، كما تكرّم تشن الفنّان المعروف عالمياً شو بينغ. تصوّر رمزين كتبهما شو بأسلوبه الكاليغرافي الخيالي؛ ذلك الأسلوب الذي طوّره من أجل عمله الفنّي الشهير «كتاب من السماء» (1988)، وهو كتاب لا يمكن قراءته، فهو يحتوي على رموز تشبه الأشكال الصينية الحقيقية ومستوحاة من أحرف من الأبجدية الإنكليزية، إلّا أنّها خالية من أي دلالات لغوية. تحت عنوان «رموز صينية معاصرة»، تقدّم تشن رموزها الخاصة إلى جانب تلك التي ابتكرها شو.

في «مالفيتش، شو وتشن» (2014)، تذكّرنا تشن مجدّداً بالأحرف التي ابتركتها: أربع صور مطبوعة على صفحات بيضاء يظهر عليها أشكال هندسية مجازية سوداء وصغيرة. نشأت تلك الرموز من الرمزين الذين يشيران إلى إسم «الصين» في الأعمال التي سبق وذكرناها. ما تفسّره تشن عن هذه الأشكال السوداء: «ومع أنّ شكلها ما زال يذكّر بالرموز الأصلية، إلّا أنه لا يمكن قراءتها أو التعرّف عليها.» [11]

تحوّلت هذه الرموز إلى شيفرة سرّية، ولكن تشن ترى أنّ «ضمّ الأشكال السوداء على ورقة بيضاء يخاطب منطق الشمولية الذي يقدّمه كازمير مالفيتش في أعماله التي يبرز فيها التفوّق التام للإحساس الفنّي.» [12] من خلال هذه المجموعة وعنوانها، تضع تشن نفسها بين إثنين من فنّانيها المفضّلين، شو ومالفيتش. تُظهر أعمال تشن انجذاباً ثابتاً إلى الأشكال ذات الزوايا الحادّة لدى مالفيتش وموندريان؛ كما نرى بوضوح إعجابها بأعمالهما ومدى تأثّرها بأسلوبيهما في الرسم. ولكن وفي الوقت نفسه، من الممكن تفسير عمل كـ«لا أنتمي لهنا بل لهناك» على أنّه محاكاة ساخرة أو استيلاء على أسلوب موندريان الشهير في رسومه المشبّكة. تستفيد تشن من هذا الأسلوب المعروف لنقل واقعها؛ تضع نفسها بذلك إلى جانب هذا الفنّان العظيم وبداخل حوار عالمي عن الفنّ التجريدي.

كاو تشين هوي،

تلخيص شخصي: سلسلة «الصين» لشياو-بنغ تشن



«لا أنتمي لهنا بل لهناك» **(2009–2012)** هي مجموعة من 6 لوحات مربّعة الشكل بتقسيم عامودي وأفقي وتتضمّن مساحات ملوّنة. تذكّرنا اللوحات للوهلة الأولى بأسلوب بييت موندريان، ولكن على خلاف التقليد المعاصر في التجريد الهندسي، لا تركّز شياو-بنغ في أعمالها على «النقاوة» بحسب مفهوم الناقد الفنّي كليمنت غرينبرغ الذي كوّن النظرة العرفية للفنّ التجريدي، حيث الأهمّية للشكل عوضاً عن المضمون. كما أنها لا تركّز على الروحانية، التي هي أيضاً ترتبط بأعمال موندريان. فنّ تشن التجريدي يرتكز على الثقافة والسياسة وعلاقات القوّة المرتبطة بحياة الفنّانة التايوانية.

اللوحات الستّة هي من سلسلة «الصين» **(2008–2014)** لتشن وتظهر تركيبة هندسية تتغير تدريجياً مع كل درجة. في اللوحة الأولى يستولي مربّع أزرق على معظم المساحة. يوجد على يمينه مربّع أزرق صغير على الكانفاس البيضاء، أمّا في أسفل المربّع الكبير عند طرف اللوحة، فيوجد مربّع صغير أرجواني اللون. يؤطّر خطٌّ باجيّ اللون اللوحة بالكامل، وآخر باللون ذاته والسماكة ذاتها مرسوم أفقياً فوق المربّع الأرجواني على طول اللوحة، فاصلاً بذلك المربّعين عن بعضهما البعض.

ما نراه في هذه السلسلة هو تركيب لأشكال هندسية بسيطة كنسخة مبسّطة عن خارطة جيوسياسية إقليمية، تعني فيها الخطوط باجية اللون الحدود. يرمز المربّع الكبير إلى الصين، والصغير إلى هونغ كونغ، أمّا المستطيل فيمثّل تايوان. من خلال تغيّرات تدريجية بألوان الأشكال الهندسية وظهور واختفاء الخطوط الباجية السميكة، تلمّح الفنّانة الى نقاط مفصلية في التاريخ، فيما يتعلّق بتوزيع القوى السياسية في منطقة الصين الكبرى ابتداءً من سنة 1949. كما أنّها تقوم بتوقّعات للمستقبل.

يرمز اللون الأزرق في اللوحة الأولى للكوومِنتانغ [KMT] أو الحزب القومي الصيني. لا يزال للـKMT وجوداً في الصين القارية، وذلك ما قبل انتهاء الحرب الأهلية بين حزبي الـKMT والحزب الشيوعي الصيني أو CCP. نتيجةً لتلك الحرب، جمهورية الصين خسرت الصين القارية، كما انسحب الـKMT إلى تايوان في سنة 1949. يظهر ذلك التطوّر في اللوحة الثانية حيث قد تغيّر لون المربّع من أزرق إلى أحمر. اللون الأحمر يعني الصين الشيوعية، أمّا خطّ باجي اللون فقد ظهر شمالا ويفصل تايوان عنها، أي رسمياً، «جمهورية الصين» عن «جمهورية الصين الشعبية»؛ لا يزال الخط الأفقي جنوباً موجودًا.

اللوحة الثالثة هي تصوير لسنة 1997 بُعيد خروج الإنكليز من هونغ كونغ؛ هم ممثّلون بمربّع أرجواني اللون في الرسمتان الأولى والثانية، فقد استعملت تشن خليطاً من ألوان العلم البريطاني ترمز بها إلى حكمهم آنذاك على تلك المستعمرة. إنّ تسليم هونغ كونغ كان عملية الانتقال الرسمي للحكم من المملكة المتّحدة إلى جمهورية الصين الشعبية. ومن خلال هذا الحدث، تحوّلت هونغ كونغ إلى منطقة إدارية خاصّة كجزء من الصين، بينما وافقت الصين على أن تحافظ هونغ كونغ على بنية الحكومة والنظام الاقتصادي القائمان تحت مبدأ «دولة واحدة ونظامان»، وذلك لمدّة خمسين عامًا. نتيجةً لذلك، واصلت هونغ كونغ على إدارة أنظمتها الاقتصادية والإدارية على وسعها، وبشكل مستقلّ عن الصين القارية. تدلّ تشن على ذلك من خلال الخطّ الأحمرالذي ظلّ يفصل بين المربّعين الأحمرين في هذه اللوحة.

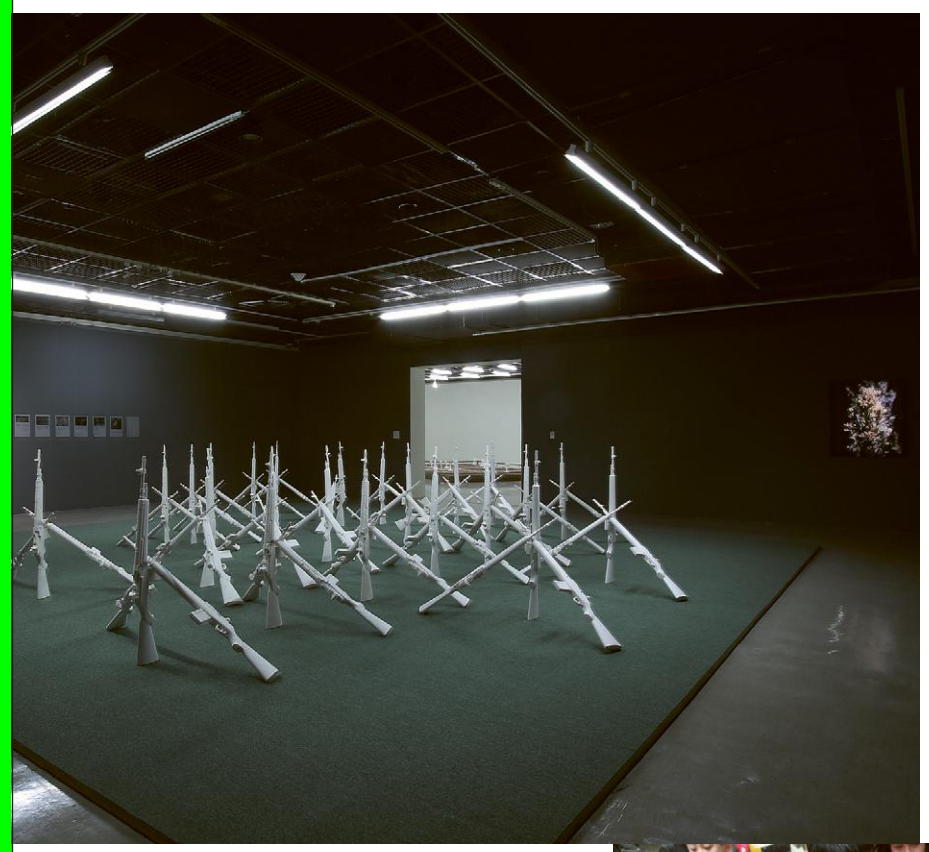
تصوّر اللوحة الرابعة أحداث سنة 2000. تختبر تايوان منذ منتصف الثمانينات إصلاحات على الصعيد الديمقراطي، وفي سنة 1986 يتشكّل الحزب التقدّمي الديمقراطي [DDP] ويصبح أوّل معارضة في وجه الـKMT. في سنة 2000 ربح الـDDP الانتخابات ووصل إلى السلطة حينها أول رئيس لا ينتمي إلى الـKMT. نرى ذلك من خلال تحوّل المستطيل من اللون الأزرق إلى الأخضر. تايوان ممثّلة في المجموعة التالية بمستطيل نصفه أخضر ونصفه الثاني أزرق. يشير هذا الشكل الثنائي اللون إلى ظهور السياسات شديدة الاستقطاب، وذلك بعد نشوء التحالف الأزرق الشامل بقيادة الـKMT والتحالف الأخضر الشامل بقيادة الـDDP.

كما هو واضح الآن في سنة 2021، كان وما يزال الحزب الشيوعي الصيني يزيد فرض سيطرته على هونغ كونغ. كانت الفنّانة قد توقّعت حدوث ذلك حين أنتجت هذه المجموعة من اللوحات سنة 2009، وذلك جليّ إذ تبدأ بحذف الخطّ الفاصل بين الصين وهونغ كونغ في الرسم الخامس. وفي الرسم الأخير تكون قد أصبحت جميع الأشكال الهندسية حمراء اللون، والخطوط التي كانت تفصل بينها قد اختفت. يبدو أن آخر لوحة للفنّانة هي بمثابة تعليق على تهديد الحكومة الصينية لديمقراطية واستقلال تايوان. بحسب تفسير تشن فإنّ رسمها هو عبارة عن وخزة ساخرة لمفهوم «الصين الموحّدة»، فالرغبة موجودة ولكنّها قد لا تتحقّق يوماً. [6]

يمكن متابعة طموحات الصين الإمبريالية من خلال تطوّر الرسائل البصرية في الرسومات وتلميحات تشن إلى التناقضات في النقاش الذي يدور حول مستقبل تايوان، وخصوصاً في موضوع التوحيد أم الاستقلال. لقد طوّرت الفنّانة أسلوباً تجريدياً استخدمته كطريقة للتأمّل بينما تضع نفسها في داخل السيناريو التي ترسمه؛ فكما يشير العنوان: «لا أنتمي لهنا بل لهناك»، تبحث الفنّانة، من خلال «مجموعة الصين»، عن مكانها بينما تعبّر عن نفسها بواسطة الفنّ. يختصر ذلك حالة الإرباك الذي تشعر به بشأن انتمائها بكونها صينية تايوانية؛ ترى أن عدداً كبيراً من التايوانيين يمرّون بالإرباك نفسه. تشرح أنّ التايوانيون يتكلّمون اللغة الصينية وثقافتهم صينية إلّا أنّ كثيرون منهم يؤمنون بأنّهم لا ينتمون إلى الصين. تقول: «كثيرون منّا لا يعرفون تماماً ما يعني الـ'هناك' أو أين يتواجد حقّاً. أعتقد أنّ لكلّ منّا رؤيته الخاصة عن الـ'هناك'.» [7]

«لون المونوكروم – ما هو لوني؟» **(2009)** يتناول بشكل مباشر أكثر، مسألة الموقف الذي يمكن أخذه من الصين من وجهة نظر تايوانية. تتكوّن المجموعة من خمس لوحات بقياس البورتريت، وبالألوان الأحمر والأخضر والأزرق والأبيض؛ آخر لوحة في المجموعة يظهر عليها صورة مغبّشة لشخص. تشير الألوان إلى وجهات نظر الأحزاب

▲ As part of his project (Infantry Company) in Kinmen, LIU Ho-Jang held a workshop in the sorghum barn in 2012. The project involved working with local children to create a model that depicted the proportional appearance of the Type 57 rifle Made by Nation © LIU Ho-Jang



◀ LIU Ho-Jang, *Infantry Company*, 2017. Installation view, Asia Art Biennale, National Taiwan Museum of Fine Arts, Taichung, Taiwan © LIU Ho-Jang

▶ LIU Ho-Jang, Type 57 rifle workshop at Kingmen barn, 2012, work with Kai Xuan Elementry School, Kinmen, Taiwan © LIU Ho-Jang

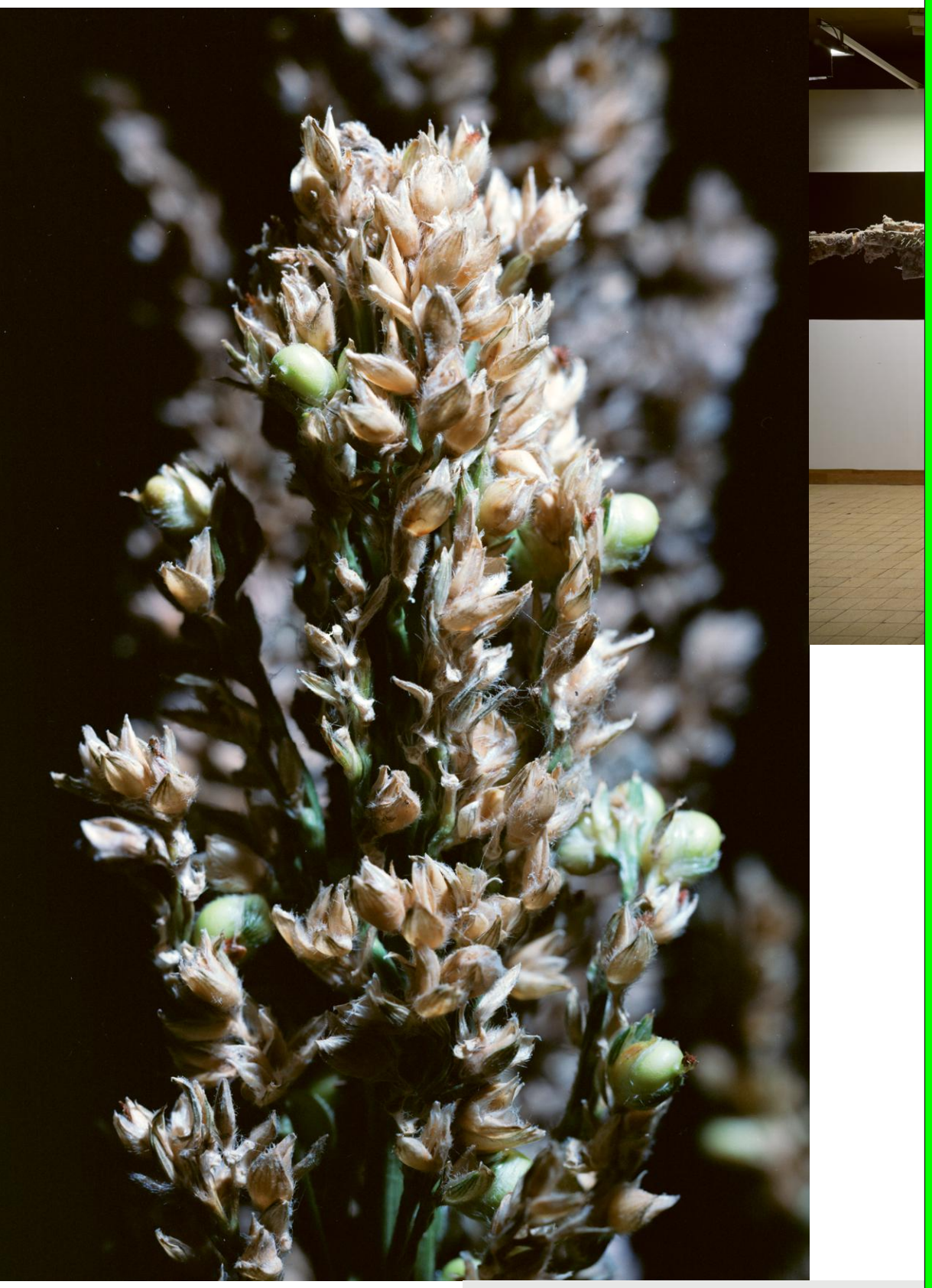
في عام 1994، عندما كانت بيروت تزيل الغبار والأنقاض من الحرب الأهلية التي دمرت البلاد، ولد مسرح المدينة. تم إنشاء هذا المسرح الأيقوني لإعادة إحياء الحياة الفنية والثقافية التي اشتهرت بها بيروت قبل الحرب. يمثل هذا المسرح مرحلة أبرزت فيها بيروت قيمها الثقافية في العالم. وفقًا لمؤسسة المسرح نضال أشقر في مقابلة عام 2019، لا يمكن للمسارح أن تزدهر في العالم العربي دون «ثورات تحويلية حقيقية» تسمح بحرية التعبير والانفتاح. [4]

الهدف من المعرض في مسرح المدينة هو إظهار أن المشهد الفني في تلك السنوات كان نموذجًا مصغرًا لمجتمع كوزموبوليتانى للغاية. نحاول ربط هذه الفترة التاريخية الأقل شهرة من خلال الفنانين التايوانيين، الذين تمثل ممارساتهم محاولات وتساؤلات جماعية لمعالجة الأحداث التاريخية الأقل شهرة من خلال جهودهم المستمرة لنقل وإعادة صياغة مثل هذه الأحداث في أشكال ووسائل إعلام مختلفة.

يستقبل زوار المعرض أشكال هندسية معروضة على لافتات تشين شياو-بينغ الستة [النسخ الأصلية عبارة عن لوحات زيتية]. العمل الفني أنا لا أنتمي إلى هنا، ولكن هناك (2009-2012) يشير إلى الثقافة والسياسة وعلاقات القوة بين هونغ كونغ والصين وتايوان. من خلال عمله الذهاب إلى المنزل (2020)، يناقش الفنان تينغ تشونغ-ون كيف يتم نشر وتعزيز أيديولوجية حكام تايوان من خلال الرموز في المساحات العامة. وفقًا للفنان ليو هو-جانغ يقع على عاتق الفن مهمة جديدة لإعادة تخيل العالم بطريقة جسدية ورمزية، كوسيلة لبناء التضامن الاجتماعي وأشكال التخيل الاجتماعي. عمله الفني سرية المشاة (2017) يعيد إنتاج الشكل النسبي لبندقية تايوانية الصنع من طراز 57 [5] باستخدام تفل الذرة الرفيعة والنشا. يكمن دور هذا النوع من الفن في تجربة طرق لاستعادة الاتصال الحيوي مع الواقع. يكشف الفنان عن الإمكانات الشعرية والخيالية والنقدية للفن في سياقات مختلفة، من خلال أعمال غالبًا ما تعلق على السياسي والاجتماعي.

أسأل نفسي: «ما هو نوع الفن الذي يمكن عمله اليوم؟ ماذا يمكنني أن أفعل؟ ما هو موقع الفن؟ ما الذي يمكن أن يعمله الفن من مثل هذه المواقف؟»

▼ LIU Ho-Jang, *The Sorghum*, 2017,
lightjet print and acrylic facemount,
80 x 100 cm © LIU Ho-Jang



▶ LIU Ho-Jang, M14 drawing
© LIU Ho-Jang

بقلم وانغ تشون تشي

إعادة التفكير في الفن والجغرافيا السياسية من خلال الجماليات

يتم تنفيذ مشروع الجغرافيا السياسية في إطار فني، حيث يتم إنتاج وتقديم الأعمال الفنية المتعلقة بتفحص الحدود الجيوسياسية. يهدف المشروع إلى تحدي المفاهيم النمطية للحدود الجيوسياسية والتشكيك فيها مع اقتراح طرق لإلقاء الضوء على القضايا الرئيسية للجغرافيا السياسية النقدية المتعلقة بالعلاقة بين الجغرافيا والسلطة. يتم ذلك من خلال إعادة فحص الحدود الجيوسياسية ككيان في حالة دائمة من إعادة التفاوض من خلال الإجراءات الخطابية التي يقوم بها الأطراف المنخرطة في سياسات الحدود.

كيف يمكن للفن المرئي وفن التجهيز الفراغي خلق حوار حول القضايا الجيوسياسية، لا سيما من خلال الجماليات، التي تحقق التوازن بين الاهتمامات الشخصية والسياسية، ومن خلال إعطاء الأولوية للعاطفة على حساب النظرية؟ يركز المشروع على الأفراد كعناصر فاعلة من أجل محاكاة إنتاج الصدفة في تصوير ديناميكيات الحدود من خلال الفن.

بالنسبة لمشروع الجغرافيا السياسية، فإنني أتناول أيضًا حوارًا حول الجغرافيا السياسية داخل البلدان التي قطعت الروابط والعلاقات الدبلوماسية [1] مع تايوان، وأقدم حجة محددة حول كيفية قيام الفن بتفعيل الجغرافيا السياسية في مثل هذه الأماكن حيث يكون الحوار بين الأعمال الفنية وموقع المعرض الأهمية القصوى. مرة أخرى يتم ذلك على أمل أن تقديم الفن والتفكير فيه ومناقشته قد يخلق مساحات للتنفس، وحيث يمكن فك العقد.

ميناء بيروت: المكان

بحلول أواخر سبعينيات القرن الماضي، اندلعت الحرب الأهلية [2] في لبنان التي نخرت في البلاد لمدة 15 عامًا. اليوم، وبعد سنوات من عدم اليقين، تترنح مدينة بيروت لمدة تزيد قليلا عن عامين منذ أن اجتاح الانفجار المدينة. [3] مع غياب دعم من الحكومة، تسبب خليط من انهيار الاقتصاد الذي جعل المصاعب المالية جزءًا طبيعيًا من الحياة، بالتزامن مع الارتفاع المفاجئ في حالات الإصابة بفيروس كورونا الذي أثقل كاهل المستشفيات وهز لبنان بشكل عميق، في تأثير مباشر على عالم الفن والثقافة. ولكن على الرغم من تأجيل أو إلغاء العديد من الفعاليات، إلا أن المشروع لم يتم التخلي عنه أبدًا. معرض الجغرافيا السياسية، الذي أقيم في مسرح المدينة في بيروت عام 2021، هو جزء من سلسلة الفن المعاصر من تايوان - معارض وأفلام ومنشورات، حيث تمت دعوة ثلاثة فنانين: تشين شياو-بينغ وتينغ تشونغ-ون وليو هو-جانغ. الأعمال الفنية المعروضة تتعامل مع الجغرافيا السياسية والتساؤلات الكبرى حول الجماليات والسياسة.

إعادة التفكير في الفن والجغرافيا السياسية من خلال الجماليات

تلخيص شخصي: سلسلة «الصين» لشياو-بنغ تشن

المادّة والذاكرة في «العودة إلى الديار»

ما وراء السطح: سرية المشاة لليو هو جانغ

[1] Taiwan's diplomatic isolation dates back to 1971, when the United Nations switched diplomatic recognition to Beijing's People's Republic of China, and most countries followed suit. China sees Taiwan as a breakaway province and aims to deny it the trappings of a sovereign state.

[2] The Lebanese Civil War started in 1975, when the systemic problem of sectarianism in social and political institutions destabilized all aspects of life in Beirut.

[3] On 4 August 2020, a large amount of ammonium nitrate stored at the Port of Beirut exploded.

[4] "Lebanese Actress Nidal Al-Ashkar: No Freedom Of Speech In The Arab World; Change Would Require Real Transformative Revolutions," memri.org, April 12, 2019.

[5] The Type 57 rifle is an M14 automatic rifle manufactured in the Republic of China (Taiwan) by Lianqin 60 Arsenal (restructured to Lianqin 205 Factory in 1976) under the authorization of the original Springfield Arsenal in the United States.

[6] CHEN Shiau-Peng in an interview with the author on November 11, 2021.

[7] Ibid.

[8] Ibid.

[9] Kuan-Hsing CHEN, *Asia as Method: Toward Deimperialization* (Durham and London: Duke University Press, 2010), 117.

[10] See CHEN Shiau-Peng, *CHEN Shiau-Peng Archives* (Taipei: Mind Set Art Center, 2014), 12.

[11] Chen, *CHEN Shiau-Peng Archives*, 17.

[12] Ibid.

[13] In his *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil* (1651), Thomas Hobbes used Leviathan as a metaphor for a powerful state, and systematically expounded state theory and social structure.

[14] LIU Ho-Jang in an artist statement about *Infantry Company*, Asia Art Biennale, 2017, online [accessed January 2, 2022].

[15] Interview conducted by the author with LIU Ho-Jang via email on January 8, 2022.

[16] See Amber LIN, "Will Kinmen, Taiwan's Frontline, Become the Next Crimea?," *Publitzer Center*, January 25, 2020, online [accessed January 4, 2022].

[17] See Alan Taylor, "Taiwan's Kinmen Islands, Only a Few Miles From Mainland China," *The Atlantic*, October 8, 2015, online [accessed January 4, 2022].

[18] Gerry Shih, "On China's front line, emerging cold war haunts battle-worn Taiwanese islands," *Washington Post*, September 10, 2020 [accessed January 3, 2022].

[19] See Taylor, "Taiwan's Kinmen Islands" [accessed January 4, 2022].

[20] LIN, "Will Kinmen, Taiwan's Frontline, Become the Next Crimea?" [accessed January 4, 2022].

[21] LIU via email on January 8, 2022.

[22] WeaponsMan, "US Rifle Co-Production in the Cold War," December 4, 2014, blog [accessed December 30, 2021].

[23] Lee Emerson, *M14 Rifle History and Development*, online book (self-published pdf, 2009/2010) [accessed December 30, 2021].

[24] See Kuan-Hsing CHEN, *Asia as Method: Toward Deimperialization* (Durham and London: Duke University Press, 2010), 118.

[25] Chen, *Asia as Method*, 118.

[26] See ibid., 119.

[27] CHEN, *Asia as Method*, 120.

[28] Ibid.

[29] LIU about *Infantry Company*, Asia Art Biennale [accessed January 2, 2022].

[30] See Wikipedia entry about Kaoliang liquor, online [accessed January 4, 2022].

[31] See Lawrence Osborne, "Author Lawrence Osborne on Kinmen Kaoliang Liquor," *Wall Street Journal*, July 11, 2014, online [accessed January 2, 2022].

[32] See Nick Aspinwall, "6 Km From China, Taiwan's Kinmen Charts Its Own Path," *The Diplomat*, September 4, 2018, online [accessed January 2, 2022].

[33] Aspinwall, "6 Km From China" [accessed January 2, 2022].

PUBLISHED IN ASSOCIATION WITH Al Madina Theater, Beirut, Lebanon from Nov 29 – Dec 19, 2021

© 2022 IDOLONSTUDIO The artists, authors and photographers, www.idolonstudio.com/main

GEOPOLITICS Contemporary art from Taiwan.

Exhibitions, Screenings, Publications.

PUBLICATION REALIZED BY IDOLONSTUDIO (Union of European Asian Artist(s) & IDOLONLAB

GRAPHIC DESIGN Burrow, Berlin

SUPPORTED BY Ministry of Culture of Taiwan

VENUE SUPPORT Al Madina Theater, Beirut, Lebanon SPECIALTHANKS Mrs. Nidal Al Achkar, Louay Ramadan, Ali Chahrour, Nathalie Harb TRANSLATIONS Karim El Moussawi (En/Ar) Ahmed Awadalla (En/Ar)

[1] ترجع العزلة الدبلوماسية لتايوان إلى عام 1971، عندما بدلت الأمم المتحدة الاعتراف الدبلوماسي إلى جمهورية الصين الشعبية في بكين، وحذت معظم الدول حذوها. تعتبر الصين تايوان مقاطعة انفصالية وتهدف إلى حرمانها من البزوغ كدولة ذات سيادة.

[2] بدأت الحرب الأهلية اللبنانية عام 1975، عندما تسببت مشكلة الطائفية المنهجية في المؤسسات الاجتماعية والسياسية في زعزعة استقرار جميع جوانب الحياة في بيروت.

[3] في 4 آب / أغسطس 2020، انفجرت كمية كبيرة من نترات الأمونيوم المخزنة في مرفأ بيروت.

[4] الممثلة اللبنانية نضال الأشقر: لا حرية للتعبير في العالم العربي. التغيير يتطلب ثورات تحويلية حقيقية، memri.org، 12 أبريل 2019.

[5] البندقية من النوع 57 هي بندقية آلية من طراز M14 تم تصنيعها في جمهورية الصين [تايوان] في مصنع Lianqin Arsenal 60 [والذي تم إعادة هيكلته إلى مصنع Lianqin 205 في عام 1976] بموجب ترخيص سبرينغفيلد أرسنال الأصلي في الولايات المتحدة.

[6] شياو-بنغ تشن في مقابلة مع الكاتب في 11 من تشرين الثاني 2021.

[7] المرجع نفسه.

[8] المرجع نفسه.

[9] كوان-سينغ تشن، آسيا كأسلوب: في سبيل وقف التمدّد الإمبريالي [دورهام ولندن: Duke University Press، 2010]، 117.

[10]مراجعة شياو-بنغ تشن، أرشيف شياو-بنغ تشن [Mind Set Art Center في تايي، 2014]، 12.

[11] تشن، أرشيف شياو-بنغ تشن، 17.

[12] المرجع نفسه.

[13] في كتاباته «العملاق أو المادّة»، «شكل وقوة الكومونولث [كليركياً ومدنياً» [1651]، استعمل توماس هوبز «العملاق» كمجاز لدولة قوية ونظرية دولة وتركيبة سياسية مبرّرة منهجياً.

[14] ليو هو جانغ في بيان فنان حول شركة المشاة، بينالي آسيا للفنون، 2017، على الإنترنت [تم الاطلاع في 2 يناير/ كانون الثاني 2022].

[15] مقابلة أجراها المؤلف مع ليو هو جانغ عبر البريد الإلكتروني في 8 يناير 2022.

[16] انظر أمبر لين، «هل تصبح شبه جزيرة القرم التالية؟»، مركز بوليتزر، 25 يناير/ كانون الثاني 2020، على الإنترنت [تم الاطلاع في 4 يناير/ كانون الثاني 2022].

[17] انظر آلان تايلور، «جزر كينمن في تايوان، على بعد أميال قليلة فقط من البر الرئيسي للصين»، ذي أتلانتيك، 8 أكتوبر/ تشرين الأول 2015، على الإنترنت [تم الاطلاع في 4 يناير/ كانون الثاني 2022].

[18] جيري شيه، «على خط المواجهة الصينية، الحرب الباردة الناشئة تطارد الجزر التايوانية التي ترتديها المعارك»، واشنطن بوست، 10 سبتمبر/ أيلول 2020.

[19] انظر تايلور، «جزر كينمن التايوانية» [تم الاطلاع في 4 يناير/ كانون الثاني 2022].

[20] لين، «هل سيصبح كينمن، خط المواجهة في تايوان، شبه جزيرة القرم التالية؟» [تم الاطلاع في 4 يناير/ كانون الثاني 2022].

[21] ليو عبر البريد الإلكتروني في 8 يناير 2022.

[22] ويبونز مان، «تعاون الولايات المتحدة الأمريكية في انتاج البندقية»، 4 ديسمبر/ كانون الأول 2014، مدونة [تم الاطلاع في 30 ديسمبر/ كانون الأول 2021].

[23] لي إمرسون، تاريخ البندقية M14 وتطورها، كتاب الكتروني [pdf منشور ذاتيا، 2009/ 2010] [تم الاطلاع في 30 ديسمبر/ كانون الأول 2021].

[24] انظر كوان هسينغ تشن، آسيا كطريقة: نحو إزالة الإمبريالية [دورهام ولندن: مطبعة جامعة ديوك، 2010]، 118.

[25] تشن، آسيا كطريقة، 118.

[26] انظر المرجع نفسه، 119.

[27] تشن، آسيا كطريقة، 120.

[28] السابق.

[29] ليو عن سرية المشاة، بينالي آسيا للفنون [تم الاطلاع في 2 يناير/ كانون الثاني 2022].

[30] انظر مقالة ويكيبيديا عن خمور كاولينغ، على الإنترنت [تم الاطلاع في 4 يناير/ كانون الثاني 2022].

[31] انظر لورانس أوزبورن، «المؤلف لورانس أوزبورن على كينمن كاولينغ ليكوور»، وول ستريت جورنال، 11 يوليو/ تموز 2014، على الإنترنت [تم الاطلاع في 2 يناير/ كانون الثاني 2022].

[32] انظر نيك أسبنوول، «6 كيلومترات من الصين، جزر كينمن التايوانية ترسم طريقها الخاص» ذا ديبلومات، 4 سبتمبر/ أيلول 2018، على الانترنت [تم الاطلاع في 2 يناير/ كانون الثاني 2022].

[33] أسبينوال، «6 كم من الصين» [تم الاطلاع في 2 يناير/ كانون الثاني 2022].