CHRISTIAN HIDAKA

PRESENTATION

Born in 1977 in Noda (Japan). Lives and works in London (United Kingdom) .

Christian Hidaka is a painter who renews the genre of landscape. Christian Hidaka's works draw from a thousand different sources: Japanese landscapes, science fiction, psychedelic, surrealism, Renaissance painting... From his works emerge a poetry, an invitation to travel towards irrational and fantasized universes.

Selected exhibitions includes solo shows at 3rd Beijing Biennale UK Pavilion (Beijing), The Weisman Art Museum (California), Spiral Garden (Tokyo), Dye House (London), Schirn Kunsthalle Frankfurt (Frankfurt), MUDAM (Luxembourg), Villa Reale's Galleria d'Arte Moderna (Milan), The Goss-Michael Foundation (Dallas), Torrance Art Museum (Torrance), Le Grand Café, Saint-Nazaire (Paris), Les Instants Chavirés (Montreuil), Synagogue de Delme (Delme), Le Consortium (Dijon), Bétonsalon (Paris).

His work is part of prestigious collections as MUDAM Collection (Luxembourg), Frederick R. Weisman Collection (Los Angeles), The Saatchi Gallery (London), UBS Collection (London), Goss Michael Foundation Collection (Dallas), Scorpio Trust (Geneva), Cranford Collection (London), Centre National des Arts Plastiques (Paris), The Israel Museum (Jerusalem), among others.

Né en 1977 à Noda (Japon). Vit et travaille à Londres (Royaume-Uni).

Christian Hidaka est un peintre qui renouvelle le genre du paysage. Les oeuvres de Christian Hidaka puisent dans mille sources différentes: paysages japonais, science fiction, psychédélisme, surréalisme, peinture de la Renaissance... De ses oeuvres se dégagent une poésie, une invitation au voyage vers des univers iréels et fantasmés.

Le travail de Christian Hidaka a notamment été exposé à la 3ème Biennale de Beijing Pavillon du Royaume-Uni (Beijing), The Weisman Art Museum (Californie), Spiral Garden (Tokyo), Dye House (Londres), Schirn Kunsthalle Frankfurt (Francfort), MUDAM (Luxembourg), Villa Reale's Galleria d'Arte Moderna (Milan), The Goss-Michael Foundation (Dallas), Torrance Art Museum (Torrance), Le Grand Café, Saint-Nazaire (Paris), Les Instants Chavirés (Montreuil), Synagogue de Delme (Delme), Le Consortium (Dijon), Bétonsalon (Paris).

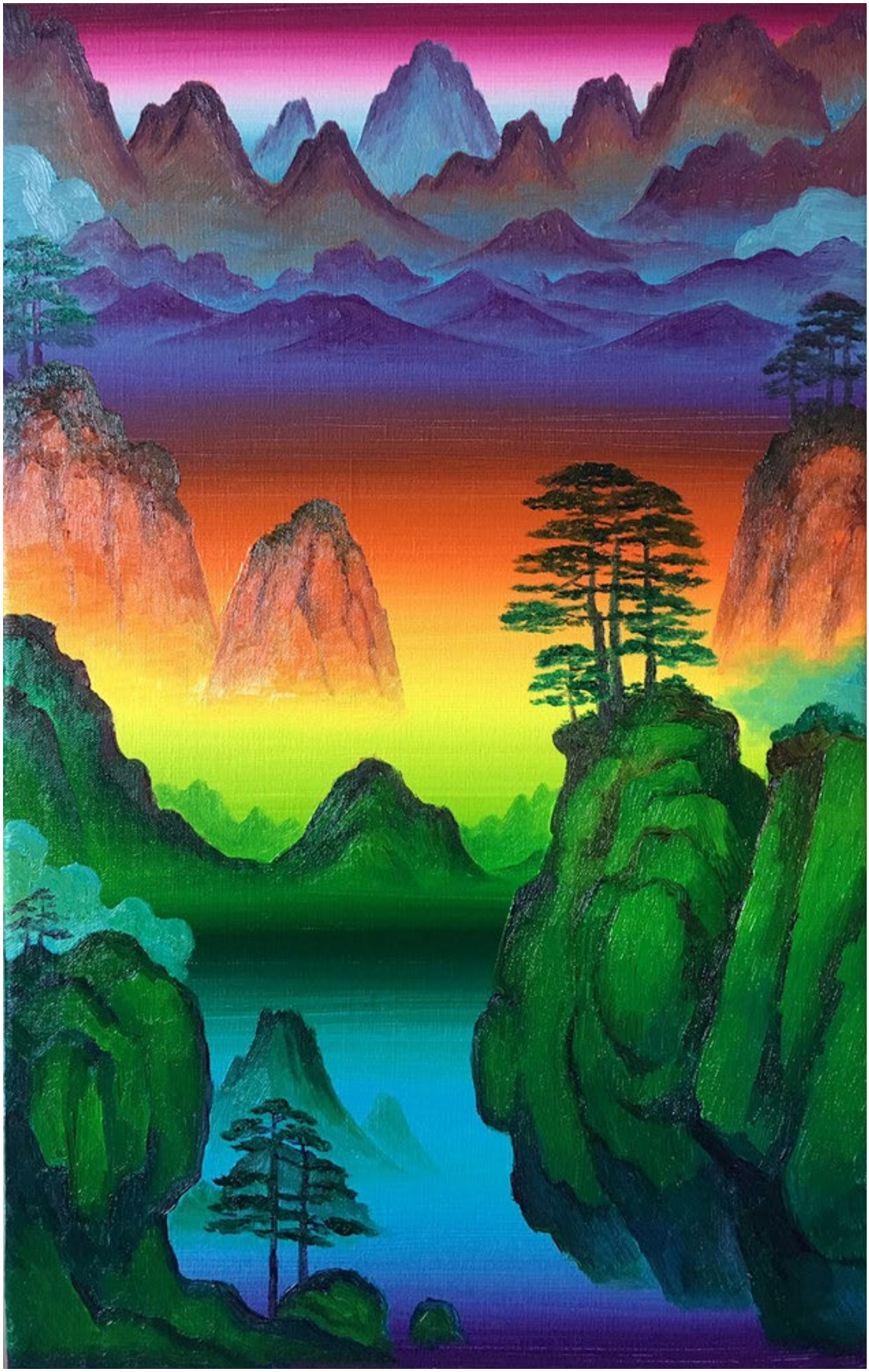
Son travail est présent dans de prestigieuses collections comme MUDAM Collection (Luxembourg), Frederick R. Weisman Collection (Los Angeles), The Saatchi Gallery (Londres), UBS Collection (Londres), Goss Michael Foundation Collection (Dallas), Scorpio Trust (Genève), Cranford Collection (Londres), Centre National des Arts Plastiques (Paris), The Israel Museum (Jérusalem) etc.



Desert Figures, 2020
oil tempera on linen
huile sur toile de lin
73 x 92 cm (28.74 x 36.22 in.)
HIDA20266



Girl with Mandolin, 2020
oil tempera on linen
huile sur toile de lin
200 x 136 cm (78.74 x 53.54 in.)
HIDA20264



Untitled, 2020
oil tempera on linen
huile sur toile de lin
55 x 35 cm (21.65 x 13.78 in.)
HIDA20261



Untitled, 2020
oil tempera on linen
huile sur toile de lin
55 x 33 cm (21.65 x 12.99 in.)
HIDA20263





Koffler Center of the Arts, *Peter's Procescenium* (w/ Raphaël Zarka), Toronto, Canada, 2019





Koffler Center of the Arts, *Peter's Procescenium* (w/ Raphaël Zarka), Toronto, Canada, 2019



The Charlatan, 2019
oil tempera on linen
huile sur toile de lin
140 x 97 cm (55.12 x 38.19 in.)
HIDA19259

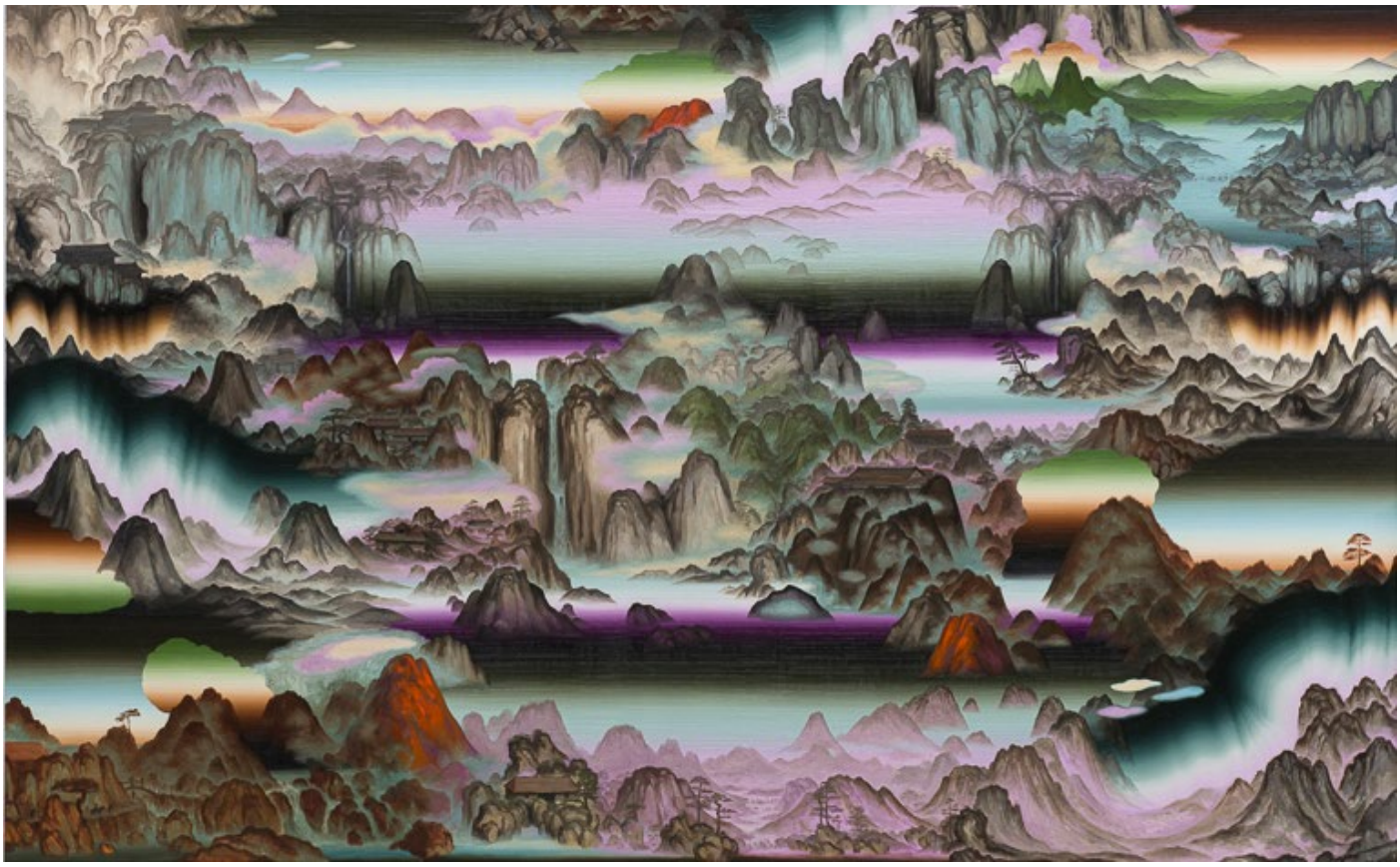


Red Figure, 2019
oil tempera on linen
huile sur toile de lin
146 x 97 cm (57.48 x 38.19 in.)
HIDA19258





Michel Rein, *Indian Rope*, Paris, France, 2019



Gathering Peaks, 2019
oil on linen
huile sur lin
206 x 325 cm (81.1 x 127.95 in.)
HIDA18221



A Satyric Scene After Serlio, 2019
oil tempera on linen
huile sur toile de lin
90 x 90 x 2 cm (35.43 x 35.43 x 0.79 in.)
HIDA19247



Portrait of the poet apollinaire as merlin after Picasso, 2019
oil tempera on linen
huile sur toile de lin
190 x 150 x 3,5 cm (74.8 x 59.06 x 1.18 in.)
HIDA19249



Musician and Arch, 2019
oil tempera on linen
huile sur toile de lin
130 x 90 x 2,5 cm (51.18 x 35.43 x 0.79 in.)
private collection





Michel Rein, *Indian Rope*, Paris, France, 2019



Sipium, 2019
oil tempera on linen
huile sur toile de lin
80 x 116 x 2,5 cm (31.5 x 45.67 x 0.79 in.)
private collection



Celestial Ball, 2018
casein on MDF
caséine sur MDF
70 x 90 x 3 cm (27.56 x 35.43 x 1.18 in.)
HIDA18235

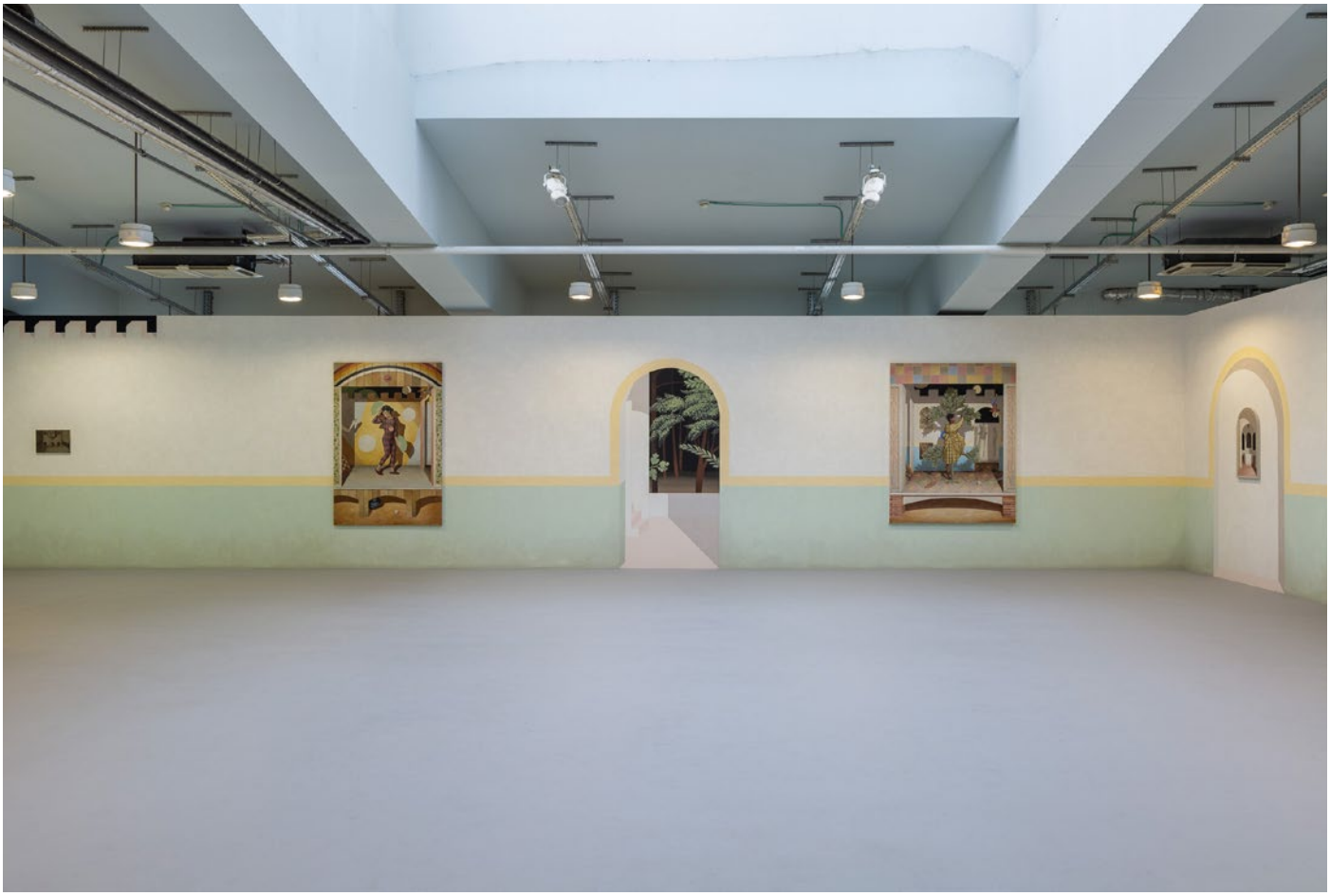


Bandmaster, 2019
oil tempera on linen
huile sur toile de lin
60 x 45 x 3 cm (23.62 x 17.72 x 1.18 in.)
private collection



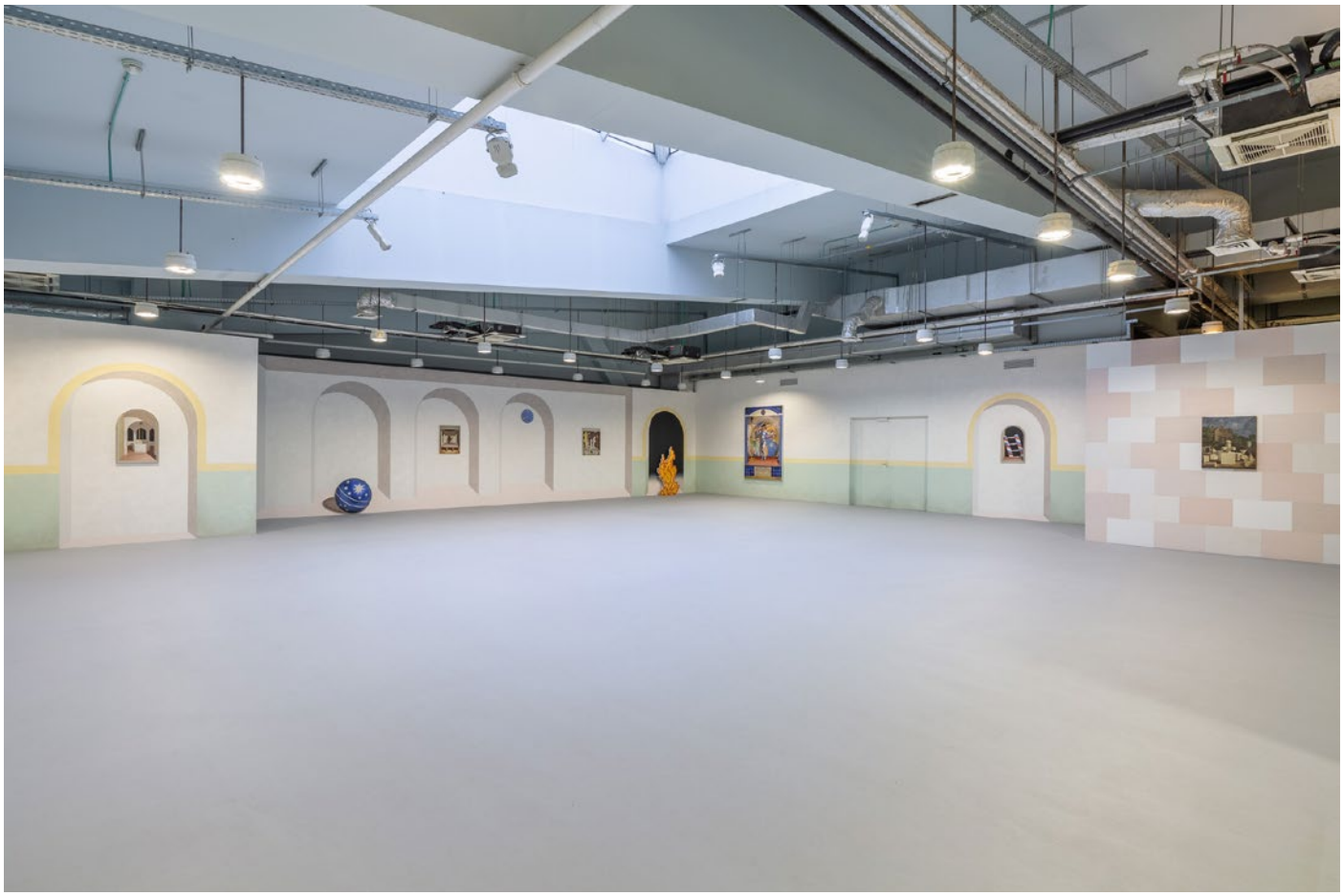


MNAC - Musée d'art contemporain, *Unhooked a Star*, Bucarest, Romania, 2018-2019





MNAC - Musée d'art contemporain, *Unhooked a Star*, Bucarest, Romania, 2018-2019





MNAC - Musée d'art contemporain, *Unhooked a Star*, Bucarest, Romania, 2018-2019



Indian Rope, 2018
oil on linen
huile sur lin
195 x 130 x 4 cm (76.8 x 51.2 x 1.6 in.)
private collection



Unhooked a star, 2018
oil on linen
huile sur lin
190 x 150 x 4 cm (74.8 x 59 x 1.6 in.)
private collection



Scene with Clown and Bear, 2018
oil on linen
huile sur lin
55 x 45 x 3 cm (21.6 x 17.7 x 1.2 in.)
private collection



La Synagogue de Delme, *Assemblée*, Delme, France, 2018





Michel Rein, *Players*, Paris, France, 2017



Dancer On A Stage, 2017
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
210 x 150 cm (82.7 x 59 in.)
private collection





Players, 2017
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
150 x 300 cm (59 x 118.1 in.)
private collection



Brichoux Harlequin, 2017
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
181 x 260 cm (71.2 x 102.3 in.)
HIDA17208



Theatrum Orbi, 2017
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
265,5 x 387 cm (104.5 x 112.9 in.)
HIDA17216





Michel Rein, *Marabout*, Brussels, Belgium, 2017



Figure on a stage, 2017
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
190 x 152 cm (74.8 x 59.8 in.)
private collection



Marabout, 2017
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
179 x 232 cm (70.4 x 91.33 in.)
HIDA17207



Factory in Mountain, 2017
oil tempera on linen
huile sur toile de lin
205 x 195 cm (80.71 x 76.77 in.)
HIDA16195





Les Instants Chavirés, *La Famille Schoenflies*, Montreuil, France, 2016



Niche I (Morandi / Pacioli), 2016
case in oil tempera on wood board
huile tempera casein sur panneau de bois
100 x 62 x 2,5 cm (39.3 x 24.4 x 9.8 in.)
HIDA16198



Niche II (Sima), 2016
case in oil tempera on wood board
huile tempera casein sur panneau de bois
100 x 62 x 2,5 cm (39.3 x 24.4 x 9.8 in.)
HIDA16199





Le Grand Café - Centre d'Art Contemporain, Desert Stage, Saint Nazaire, France, 2016







Le Grand Café - Centre d'Art Contemporain, Desert Stage, Saint Nazaire, France, 2016



Out of season, 2013
oil tempera on linen
huile tempera sur toile de lin
131 x 196 cm (51.7 x 77.1 in.)
HIDA13126



Blue House, 2015
oil tempera on linen
huile tempera sur toile de lin
200 x 300 cm (78.7 x 118.1 in.)
HIDA15155



La Mistralenco, 2016
oil on linen
huile sur toile de lin
230 x 174 cm (90.5 x 68.5 in.)
HIDA16170

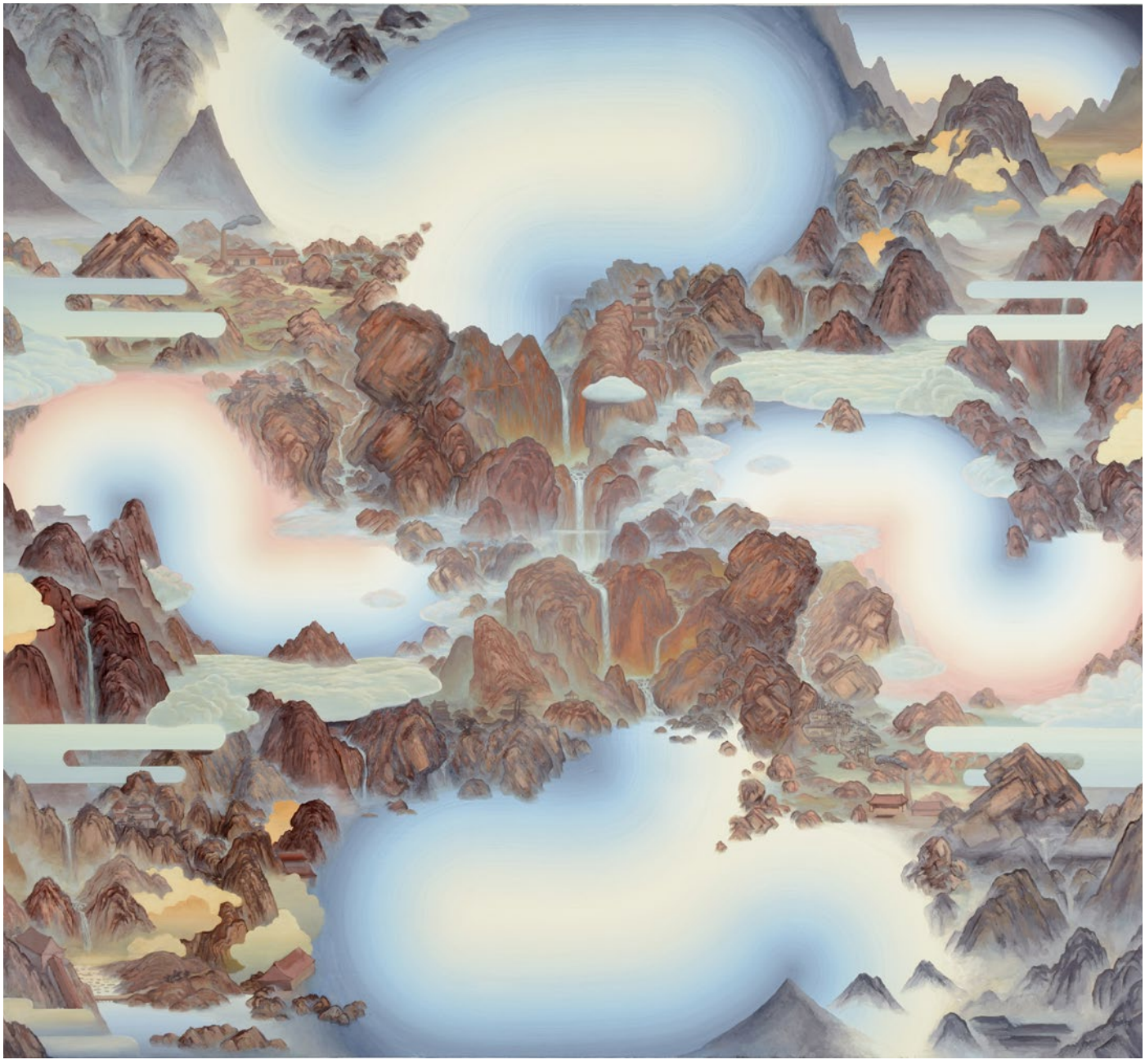




Michel Rein, *The Fool*, Paris, France, 2015



Desert Stage, 2015
oil tempera on linen
huile tempera sur lin
190 x 150 cm (74.8 x 59 in.)
private collection



Mountain Factories, 2015
oil on linen
huile sur lin
230 x 250 cm (90.5 x 98.4 in.)
private collection



Untitled (Net), 2015
oil tempera on linen
huile tempera sur lin
53,5 x 41 cm (210 x 16,1 in.)
private collection





Dye House, *Salient*, London, United Kingdom, 2013



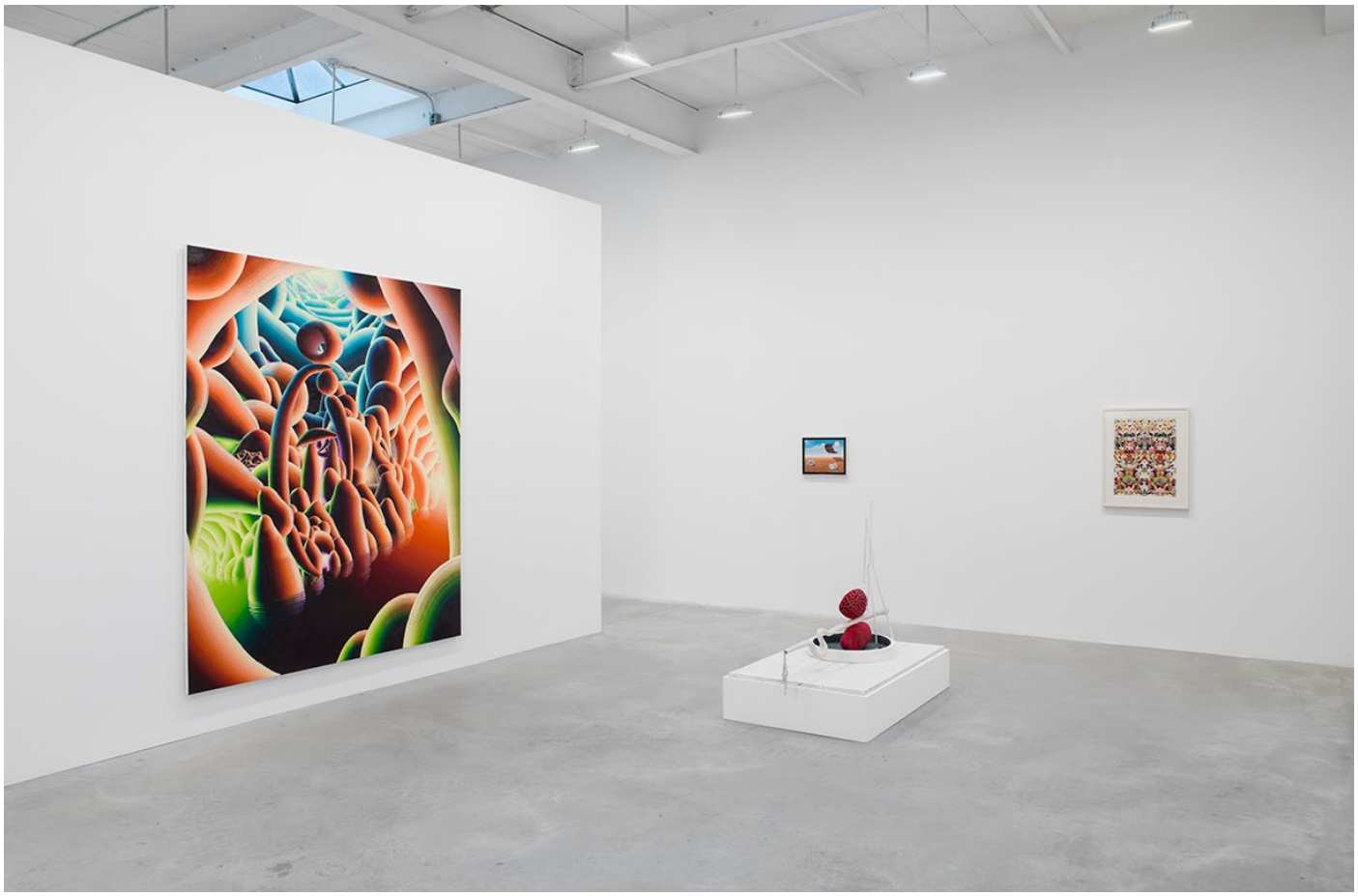
Peak Portrait, 2013
oil distemper on canvas
huile détrempe sur toile
182 x 323 cm (71.6 x 127.1 in.)
HIDA13128



Legerble II, 2013
oil tempera on paper
tempera à l'huile sur papier
35 x 29,6 cm (13,7 x 116,5 in)
HIDA11087



Untitled (guidded peak), 2013
oil tempera on paper
tempera à l'huile sur papier
37,5 x 26,5 cm (14.5 x 10.2 in.)
HIDA18244



Algus Greenspon Gallery, *The Stairs*, New York, USA, 2013



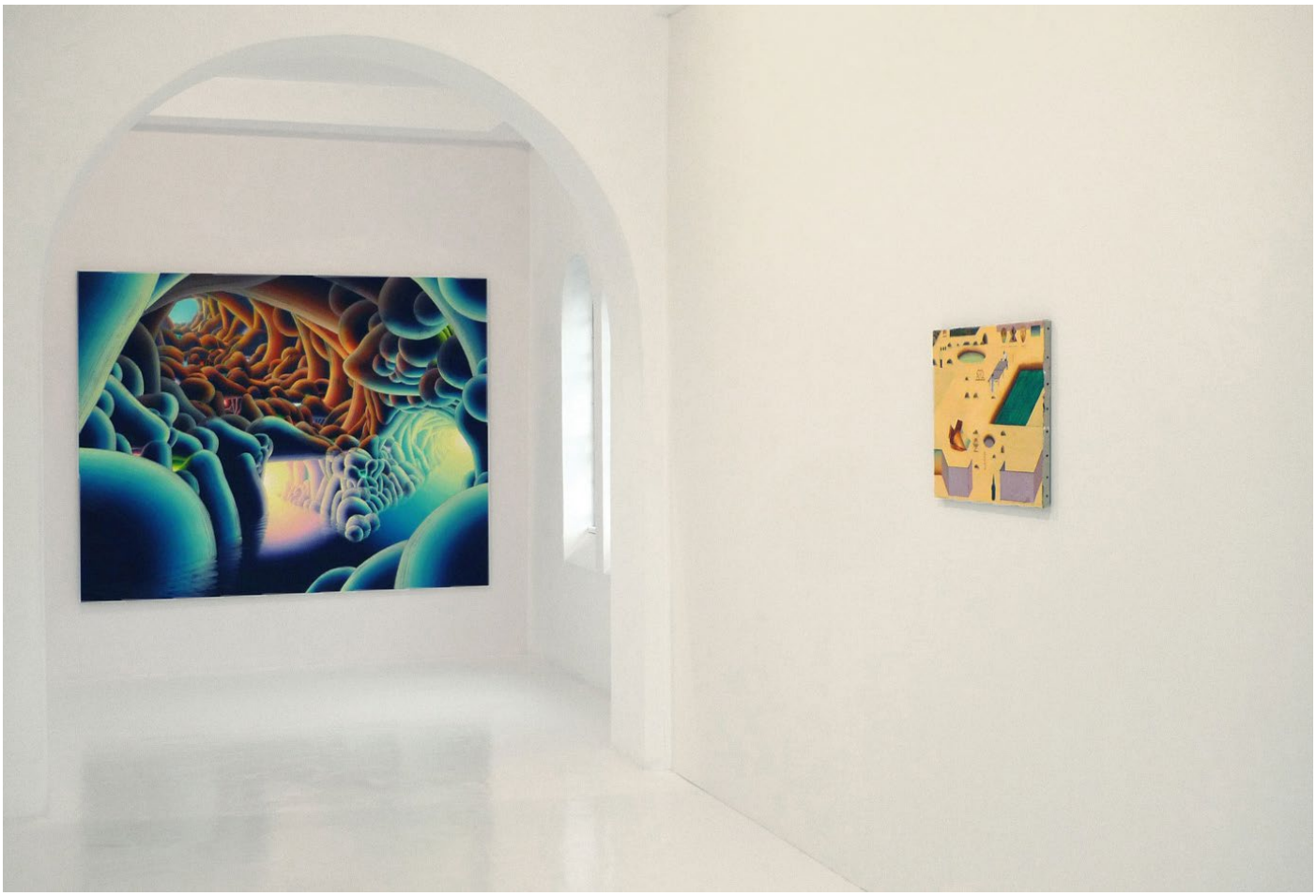
Balanced Rock, 2010
oil on canvas
huile sur toile
249,7 x 206 cm (983 x 81.1 in.)
HIDA10003





Centre d'art contemporain - la Synagogue de Delme, *Meeting House*,
Delme, France, 2013





Centre d'art contemporain - la Synagogue de Delme, *Meeting House*, Delme, 2013



Meeting House, 2010
oil on canvas
huile sur toile
201 x 276 cm (79.1 x 108.6 in.)
private collection

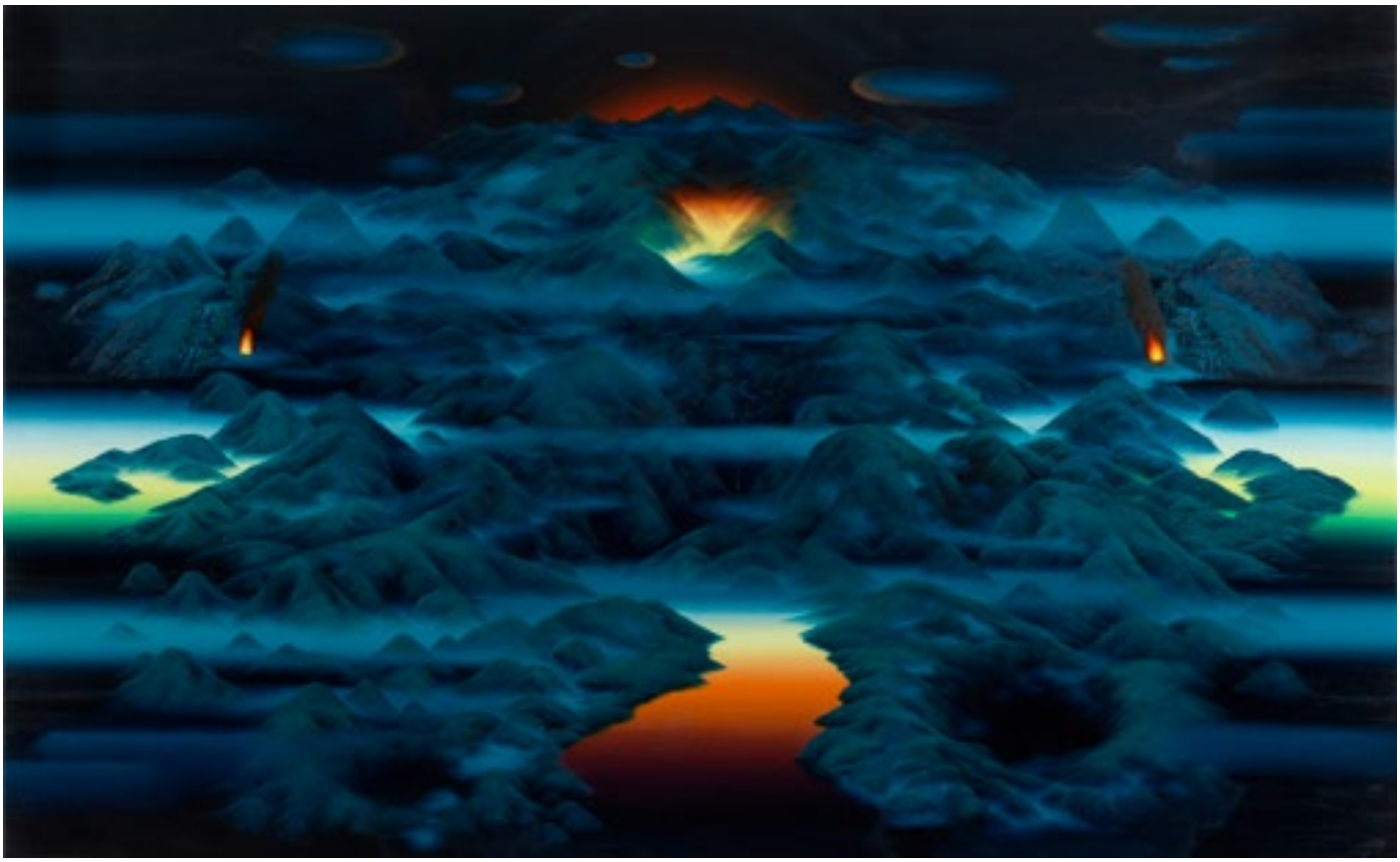


Resort, 2012
oil tempera on linen
huile tempera sur toile de lin
163 x 209 cm (64.1 x 82.2 in.)
private collection





Max Wigram Gallery, *Waterfall at the Top of the River,* London, United Kingdom, 2011



Waterfall at the Top of the River, 2012
oil on canvas
huile sur toile
206.5 x 333.5 cm (812.9 x 131 in.)
HIDA11105



Meet Me at the Waterfall, 2012
oil on canvas
huile surtoile
204 x 330 cm (80.3 x 129.9 in.)
HIDA11104



Mountain Peak with Pines and Boulders, 2013
pencil on paper
crayon sur papier
38,2 x 32 cm (150.3 x 12.5 in.)
HIDA13119



MUDAM, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, *Walking Through*, Luxembourg, 2011



Desert Hole 2 (second version), 2007
oil on canvas
huile sur toile
199 x 250,4 cm (786 x 885.8 in.)
private collection





Michel Rein, *Red Desert*, Paris, France, 2011



Untitled (Harlequin), 2011
tempera on jute canvas
tempera sur toile de jute
35,5 x 30,5 cm (139.7 x 120 in.)
private collection

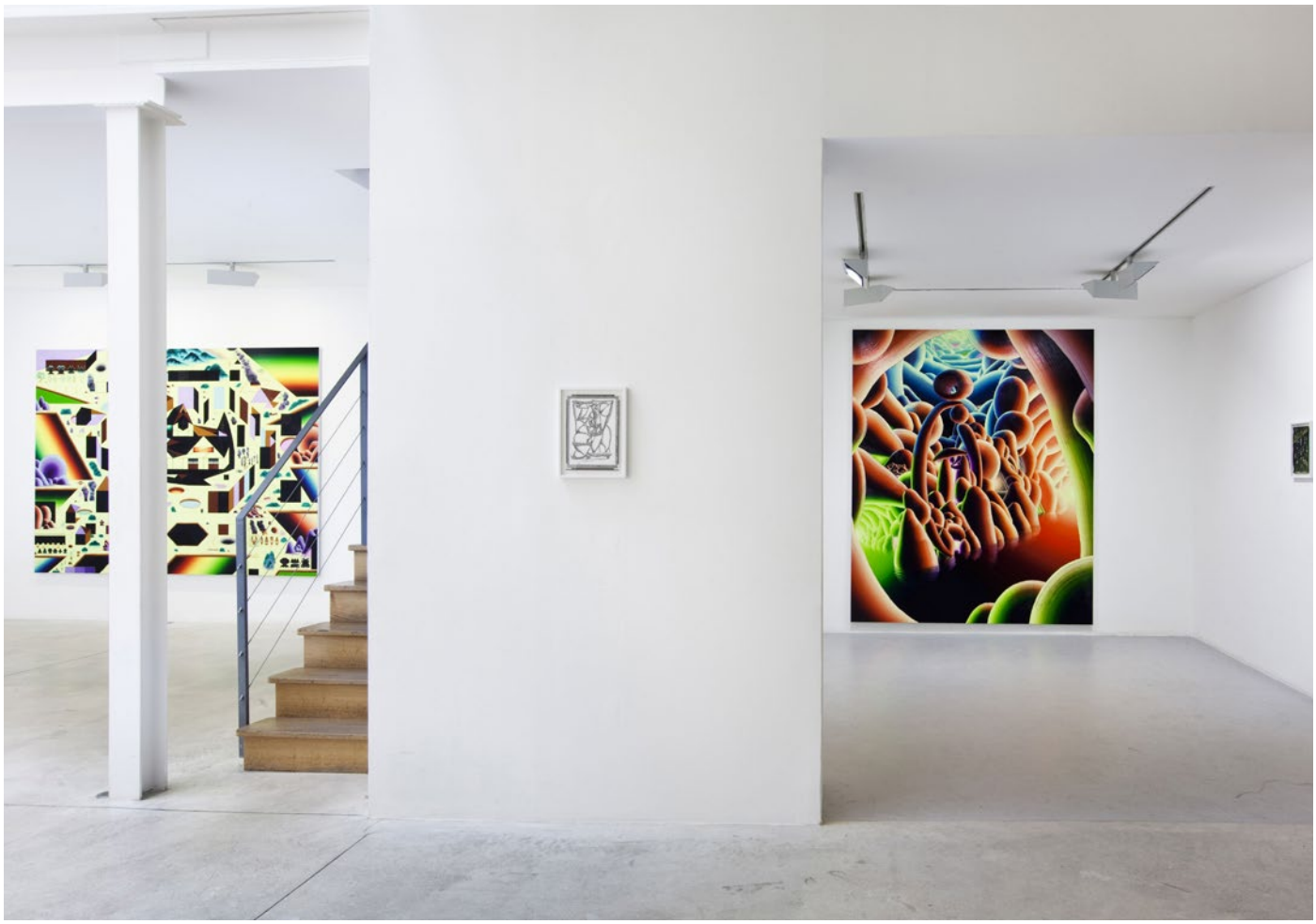


Figure + Forms, 2011
tempera on linen
tempera sur toile de lin
40 x 60 cm (15.7 x 23.6 in.)
private collection



Untitled (Actor), 2011
tempera on linen
tempera sur toile de lin
40,5 x 51 cm (159.4 x 20 in.)
HIDA11062

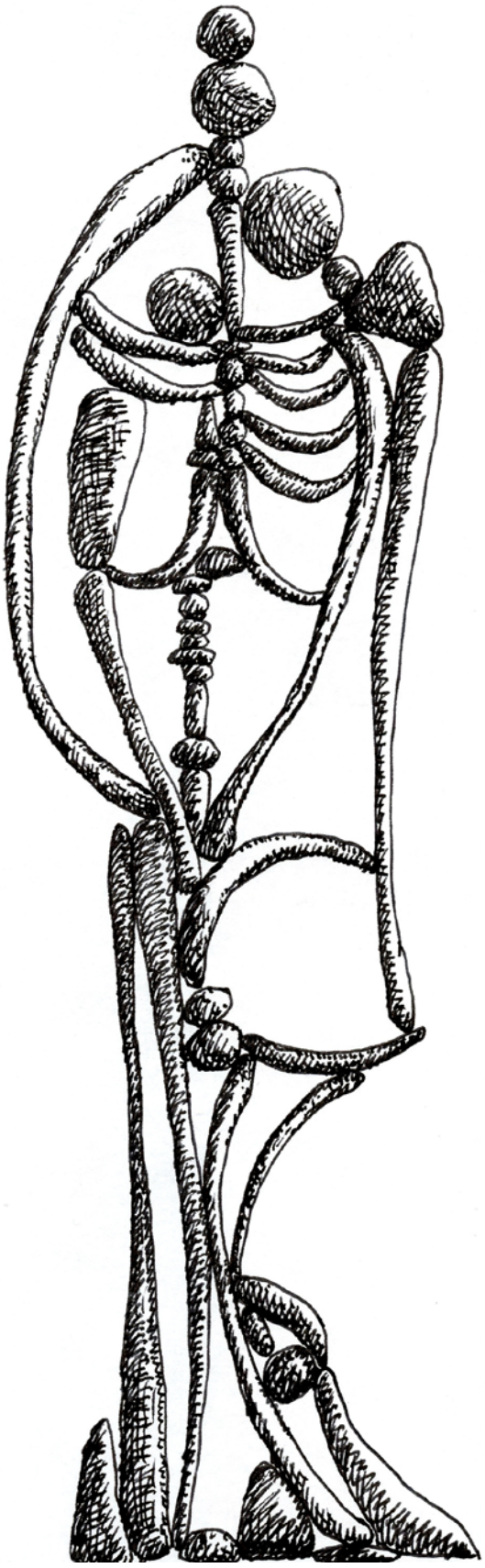




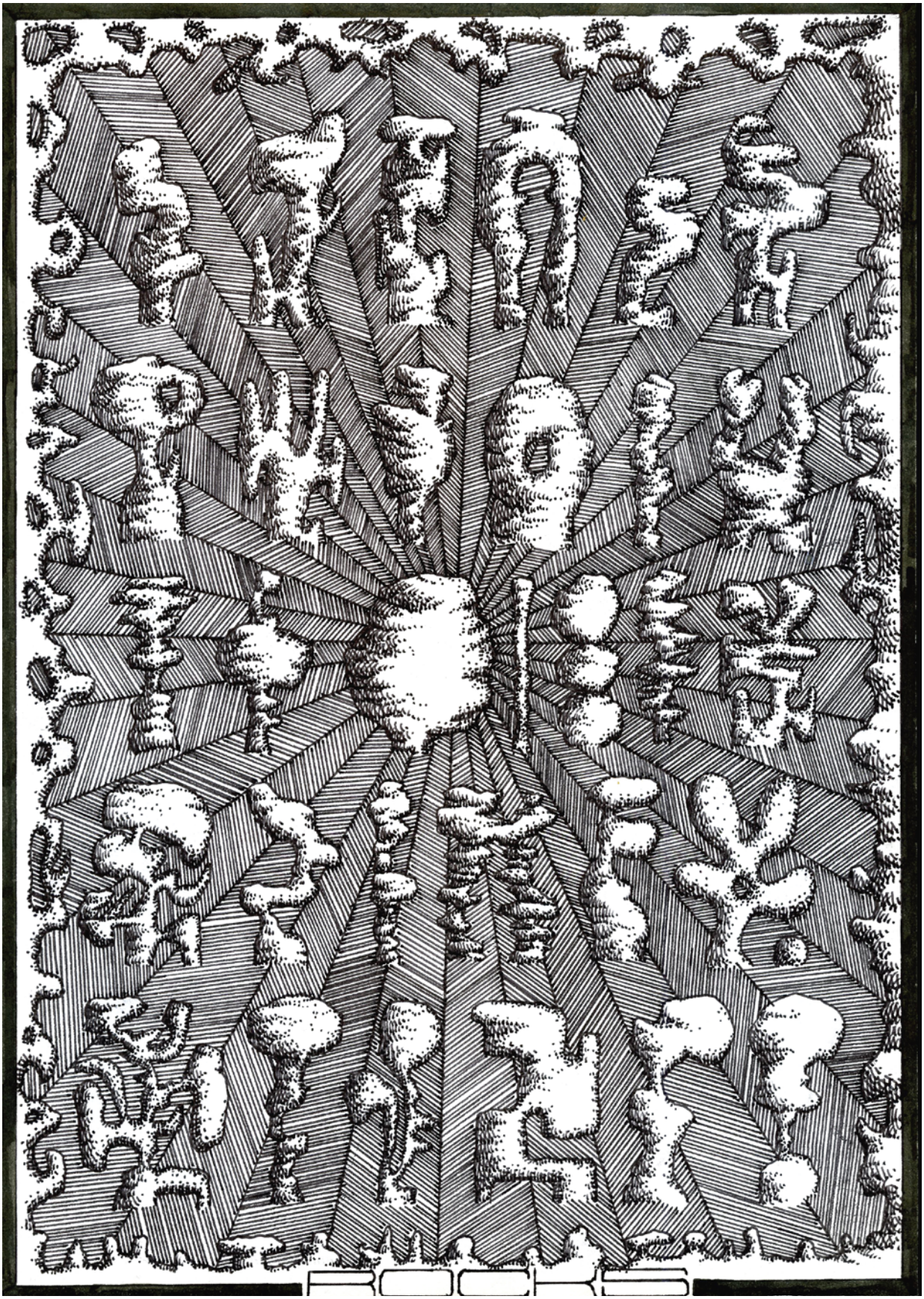
Michel Rein, *Balanced Rock*, Paris, France, 2010



Cave Tower 2, 2010
oil on canvas
huile sur toile
125,9 x 108,8 cm (495.6 x 428.3 in.)
HIDA10010



Untitled (Rock Skeleton), 2009
ink on paper
encre sur papier
29,5 x 20,5 cm (116.1 x 80.7 in.)
HIDA10041



Untitled (Rocks), 2009
ink on paper
encre sur papier
21 x 29,7cm (8,2 x 116,9 in.)
HIDA10037

PRESS

BeauxArts

Christian Hidaka
Beaux Arts Magazine
July 2019
By Emmanuelle Lequeux

Christian Hidaka

GALERIES | EXPOSITIONS

Nos coups de cœur



Décors anachroniques

Mais d'où vient donc cette peinture ? Troublant mélange, l'inclassable imagerie de Christian Hidaka impose comme toujours son énigme. Héritière de la Renaissance italienne, elle emprunte ses perspectives raides, ses structures en retable, ses vertigineux encadrements. Mais c'est pour y implanter des arlequins à la Picasso, des fous du roi, des étoiles et des dentelles, des carrelages et des échelles, bref tout un théâtre d'ombres anachroniques. L'anecdote fusionne avec la géométrie, la symbolique avec le décor. Ses paysages ? Ils viennent plutôt de la Chine impériale, mais vrillent eux aussi dans des teintes crissantes. Des temperas occultes, dominées au-delà de leur complexité par la plus simple des choses, des visages absents, regards en quête d'un point de fuite. **E. L.**

«Christian Hidaka» jusqu'au 20 juillet
42, rue de Turenne • 75003 Paris
01 42 72 68 13 • www.michelrein.com

BeauxArts

Christian Hidaka
Beaux Arts Magazine
July 2019

Christian Hidaka

L'œil du collectionneur

Christophe Guillot

Ancien patron d'industrie, vit à Marseille et Paris.

«Ne pas négliger les plasticiens en milieu de carrière»



Comment êtes-vous devenu collectionneur d'art contemporain ?
L'art me fascine depuis l'enfance. Mais ma rencontre avec le galeriste Michel Rein en 1994 a été déterminante. Il m'a donné le virus de l'art contemporain. J'ai acheté l'installation *Paysage* de Saâdane Afif sur son stand à la Fiac en 1997. Avant cela, j'avais acquis des dessins de Daniel Buren, toujours chez Michel Rein.

Quel est le fil rouge de votre collection ?
Depuis des années, je suis l'évolution d'une dizaine d'artistes qui me passionnent, notamment Saâdane Afif, Christian Hidaka, Claude Rutault ou encore Veit Stratmann. Cela fait environ dix ans que je vais en Afrique, notamment à la biennale de Dakar, pour explorer de nouvelles pistes. Au Bénin, j'ai pu apprécier les dessins de Dominique Zinkpè, les masques contemporains colorés, bercés dans la tradition du Gèlèdé, de Kifouli Dossou, ainsi que les peintures et sculptures de Gérard Quenum. Au Togo, j'ai aimé le travail d'aquarelliste et de peintre de Pierre Ségoh, ainsi que les céramiques vaudoues d'Amebédé Mouleo, disparue cette année. Plus récemment, j'ai fait d'intéressantes découvertes : les vidéos de Moussa Sarr ; les dessins fabuleux d'Achraf Touloub – qui réalise aussi des installations-sculptures – et le travail de Kapwani Kiwanga, très inspirée par l'histoire de l'Afrique.

Comment votre regard évolue-t-il ?
Dans un monde saturé d'images, où l'on ne voit plus rien, j'ai actuellement plaisir à redécouvrir les artistes confirmés, dont le travail est plus réfléchi. Je pense à Georges Tony Stoll ou encore à Agnès Thurnauer. Il est important de ne pas négliger les plasticiens en milieu de carrière. Ce sont les plus intéressants aujourd'hui.

BeauxArts

Christian Hidaka
Beaux Arts Magazine
June 5th 2019
By Joséphine Bindé

Christian Hidaka

6 peintres envoûtants à (re)découvrir absolument

1. Christian Hidaka, la Renaissance 2.0

Coiffé d'un bicorne, un acrobate en habit coloré manie un cerceau tout en fumant une cigarette. Né au Japon en 1977, l'artiste londonien Christian Hidaka fige ses personnages comme des icônes dans de petits théâtres miniatures, des décors imaginaires en carton-pâte où les motifs et les époques se mélangent. Inspiré par les lignes de fuite de la Renaissance italienne et les paysages métaphysiques de Giorgio De Chirico, le peintre n'hésite pas à introduire dans ses tableaux un zeste de cubisme, des détails anachroniques, et même des pixels de jeu vidéo... le tout sans dissonances ! Dans cette exposition, chaque tableau est un petit joyau. On y retrouve notamment des éléments du rideau de scène conçu par Pablo Picasso en 1917 pour son ballet *Parade*, ou encore d'étonnantes montagnes chinoises multicolores inspirées par les peintres de la dynastie Song...



→ **Christian Hidaka. Indian Rope**

Du 25 mai 2019 au 20 juillet 2019

Galerie Michel Rein • 42 Rue de Turenne • 75003 Paris
michelrein.com

BeauxArts magazine

Christian Hidaka
Beaux Arts Magazine
February 1st, 2018



Vue de l'exposition «Desert Stage», Grand Café, Saint-Nazaire, 2016.



Christian Hidaka
Le paradis d'un oiseau

Né en 1977 à Noda (Japon).
Vit et travaille à Londres. Représenté par la galerie Michel Rein (Paris).

Le paon, le dallage, le patio au loin : on dirait le décor d'une scène de théâtre ou une maquette dessinée par un architecte ourdissant de sombres intrigues, rapts ou complots. Autant de chausse-trappes que la peinture de Christian Hidaka emplit en outre de sa puissance illusionniste.

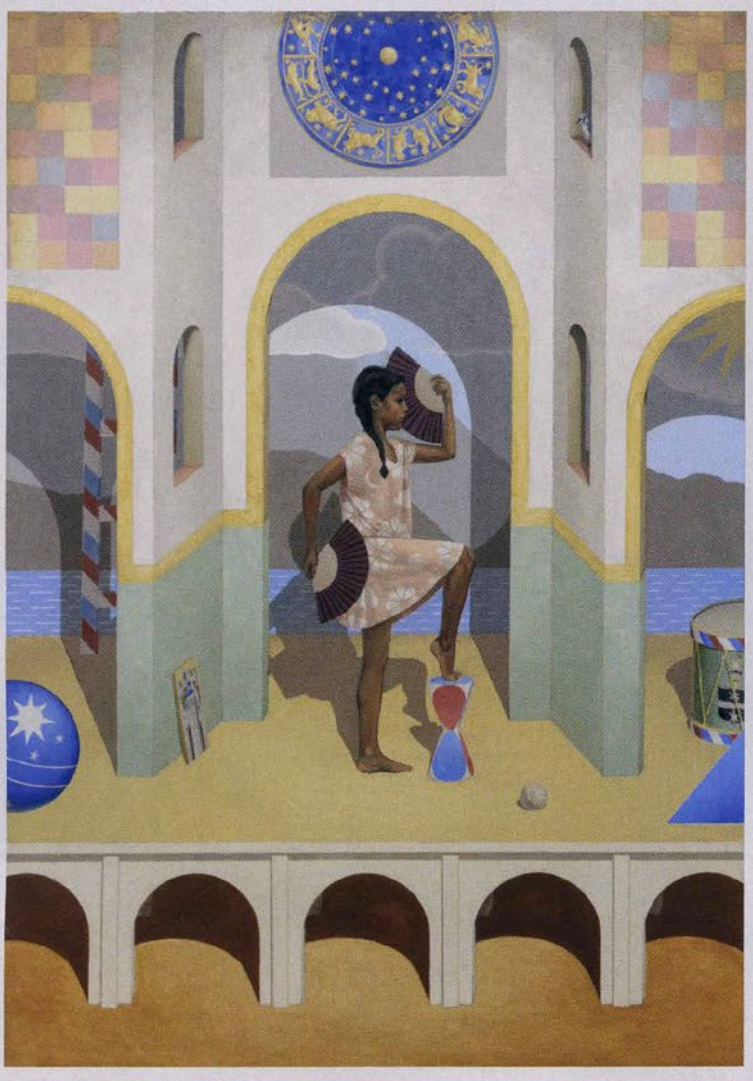
Son actu : «Flatland / Abstractions narratives #2»
jusqu'au 2 avril • Mudam Luxembourg • www.mudam.lu

BeauxArts magazine

Beaux Arts Magazine
November, 2017
by Emmanuelle Lequeux

Fiac 2017

Nos artistes coups de cœur



Christian Hidaka
Dancer On A Stage
2017, huile et tempera sur toile de lin, 210 x 150 cm.

Christian Hidaka

Le plus extravagant

Galerie Michel Rein, Paris-Bruxelles.



Quel étrange univers ! Loin de toutes les modes, Christian Hidaka peint sur un fil : celui qui relie la peinture métaphysique d'un Chirico aux paysages des lettrés chinois, tout en faisant un détour par les troubadours du Moyen Âge ou les arlequins d'un Watteau. Aux pieds de cet artiste funambule, un gouffre : la peinture Renaissance en vertigineux fond de toile. Et pourtant c'est bien aujourd'hui qui s'exprime à travers les œuvres singulières de ce quadra londonien d'origine japonaise. À la fois électrique et hyperréaliste, géométrique et orientalisant, son monde évoque mille souvenirs, des miniatures persanes aux jeux vidéo. Entre perspective classique à l'italienne et absence de point de fuite à l'asiatique, l'artiste nous perd dans ses labyrinthes emplis des fantômes de l'histoire de l'art, imperturbables comme s'ils savaient où aller. Le tout dans des teintes extravagantes, qui font définitivement perdre la boule à ce petit théâtre du monde. **E. L.**

Christian Hidaka
Libération
October 21st, 2017
by AFP

Entre baroque et minimalisme, la Fiac du plus «fun» au plus exotique



"Flame of desire-Gold, 2013-2015" de l'artiste japonais Takashi Murakami , le 18 octobre 2017 à Paris Photo BERTRAND GUAY. AFP

Du néobaroque à l'ultraminimalisme, de la nouvelle figuration à l'organique, la 44e Fiac, qui se tient jusqu'à dimanche à Paris, balaie tout le spectre de l'art actuel. Illustration avec quelques exemples très subjectifs.

Dans un registre plus ironique, les ballons de baudruche multicolores, collés au plafond, de Jeppe Hein (303 gallery, New York) ou la sculpture en bronze doré de Jan Fabre, «L'Homme qui mesure les nuages», chez Templon, soit un homme juché de façon un peu dérisoire sur escabeau les bras tendus.

- Le plus insolite

L'installation kitsch de l'artiste anglo-indien Raqib Shaw qui a développé un univers fantastique très personnel peuplé de monstres, de bonsai géants et de mystérieuses peuplades (galerie PACE).

Autre inspiration très particulière, celle de Claire Morgan dont les fragiles sculptures formées de trames géométriques en fil de nylon et de mouches taxidermisées expriment «la nature menacée par la présence envahissante et cynique de l'être humain». Prix de vente de ces oeuvres délicates par la galerie Karsten Greve: 58.000 euros

- Le plus surprenant

Le «solo show» d'Henry Taylor, artiste noir américain de 59 ans découvert sur le tard : une installation hérissée d'objets divers, outils, caisses, cintres... et une version «black» d'un célèbre tableau de Gérard Richter, «Betty».

Ou encore l'univers théâtral de Christian Hidaka. Les tableaux de ce Londonien d'origine japonaise britannique sont truffés de références esthétiques, de Piero della Francesca à Georges Seurat, de Giorgio de Chirico à la peinture chinoise (galerie Michel Rein).

- Le plus exotique

Plusieurs galeries asiatiques ont fait le déplacement, coréennes surtout, mais aussi japonaises et chinoises comme Vitamin Creative Space (Pekin - Guanzhou). Elle présente le peintre Yuan Jai dont les tableaux oniriques revisitent la peinture orientale à coup de couleurs flashy.

A l'opposé de cette inspiration, le Japonais Kishio Shuga (galerie Mendes Wood, Sao Paulo-Bruxelles) signe des oeuvres ultra-minimalistes aux titres appropriés («Progression vers l'extrémité»). Un travail en résonance avec les courants comparables en Occident mais aussi avec l'esthétique zen.

AFP

madame FIGARO

Christian Hidaka
Madame FIGARO
November 17th, 2017
by Colombe Campana

Mode*expert*

Les coups de cœur de COLOMBE CAMPANA



SON ARTISTE
CHRISTIAN HIDAKA
« Il est mon obsession du moment. Je l'ai découvert à la Fiac et je suis folle de son style à la Frida Kahlo. »





SA DERNIÈRE CRÉATION
« J'aime ce costume esprit smoking, en grain de poudre rouge, porté avec une blouse loose à col volanté. C'est l'incarnation pour moi de la féminité et de l'élégance. »

Se ressourcer



SON WEEK-END IDÉAL
LA CAMPAGNE
« N'importe où à la campagne, en huis clos, avec ma famille et mes amis. »

C'est un stage chez Capucine Puerari qui lui met le pied à l'étrier et développe sa passion pour la mode. Mais, sur les conseils de la créatrice, Colombe Campana se forme d'abord au Studio Berçot avant de revenir travailler avec elle comme assistante styliste pendant quatre ans. Elle passe ensuite trois années avec Nathalie Rykiel, puis deux ans et demi chez Claudie Pierlot, avant de participer au lancement et au développement en France de la marque & Other Stories. En mars, elle a rejoint l'équipe de Tara Jarmon au poste de directrice artistique. Depuis, elle y sublime les collections avec son sens inouï de la couleur et son goût pour le masculin-féminin. ✦

www.tarajarmon.com

Icône



SON DESIGNER
YVES SAINT LAURENT
« Il avait ce don extraordinaire pour les couleurs et le sens du détail qui change tout. »

SON INSPIRATION
LES PHOTOS
« Celles d'Irving Penn ou les publications de la socialite Slim Keith. Mais aussi la peinture, un catalogue de vente aux enchères ou l'architecture de Luis Barragán. »





SON INDISPENSABLE
UN STICK À LÈVRES
« C'est devenu comme un tic, je passe ma vie à en mettre ! J'en ai dans toutes mes poches et dans tous mes sacs. »

PAR **MARIE-SOPHIE N'DIAYE**

PHOTOS S. P. TARA JARMON. COURTESY OF THE ARTIST AND MICHEL REIN, PARIS/BRUSSELS. PHOTO PERSONNELLE. HORST P. HORST/CONDÉ NAST VIA GETTY IMAGES; GUY MARINEAU/STARFACE. S. P. EUCERIN

Wall Street International

Christian Hidaka
The Wall Street International
July 13th, 2017

Christian Hidaka

1 Jun — 15 Jul 2017 at Michel Rein in Brussels, Belgium

13 JULY 2017



Christian Hidaka, Exhibition view. Courtesy of Michel Rein

The iconography of Apollinaire's poems are therefore intimately bound up with the imagery of Picasso's Family of the Saltimbanques painting, and as a symbol of the poet's and painter's fraternal complicity. Picasso forever kept his great friend's blue postcard (Musée Picasso, Paris) inside a 1905 sketchbook: a sketchbook filled with images of harlequins, saltimbanques and other travelling players, and underpinning both the poet and painter's creative partisanship. These were poems that Picasso secretly guarded throughout his life, celebrating Harlequin but based on the great mythological character Hermes, and conflating Harlequin Trismégiste with the magical figure Hermes Trismegistus (Thrice Great), keeper of the underworld, god of fertility and author of the occult treatise and creation myth The Emerald Tablet, which was adopted as a seminal text by European alchemists. As art historians have observed, the poems "Spectacle" and "Les Saltimbanques" take the arts of magic and illusion as their main themes.

These poems eulogize Picasso as the magical, demonic figure Harlequin Trismegistus. For the

poet was well aware of old Walloon legends regarding “her-lequin” – a soul departed from hell. In “Spectacle”, Harlequin (Picasso) is identified as a sorcerer whose magical power over nature helps him to bind heaven and earth with the supernatural act of unhooking a star. Meanwhile, the hanged man, who gives Harlequin his theatrical cue to begin the performance, takes the symbol of a traditional Tarot card. In “Les Saltimbanques”, however, Picasso is portrayed as Harlequin Trismegistus the alchemist, who transforms the “doors of grey inns” into a scene of “drums and gilded hoops”, so as to draw a poetic analogy between art and alchemy.

This poetic symbolism is most clearly expressed in Small Players (2017), which, to my eye, evokes the theatrical setting of Parade; the tantalizing equilibrium of Acrobat on a Ball (Pushkin Museum Moscow) and Circus Family (Baltimore Museum of Art), the latter images described by Apollinaire in The Cubist Painters (1913) as “Adolescents sisters, each one acrobatically balancing high on a ball, lightfootedly set the spheres spinning radiantly as the planets.” Apollinaire here intimates a direct connection between the heavenly spheres and the acrobatic displays of Picasso’s entertainers: “They can leap into the air and their best turns are movements of the mind.” Hidaka’s acrobats and players likewise mimic the subtle balance between the artist’s inner and outer world, his musical Player – who has one foot between the boundary of the subliminal and the wider universe – majestically conjuring up the eternal mysteries of artistic creativity. Equally in Marabout, Hidaka’s dark magician/instrumentalist represents the artist as divinity, beauty and art his universe. ‘The spectator should be devout and respectful”, warns Apollinaire, “for they are celebrating silent rituals with painstaking agility.”

This imagery also held a personal meaning for Picasso and, as the artist told Josep Palau i Fabre, depictions of circus performers first began to appear in his work after he happened upon a troupe of wandering acrobats on the Place des Invalides, traditionally a site for fêtes foraines (fun fairs) in Paris. Apollinaire, nevertheless, took the credit for sowing the seed of the circus “in Picasso’s soul… whence it grew into marvellous works of art.” We know from Fernande Olivier and Picasso’s other friends that the artist loved visiting the Cirque Médrano, mingling with acrobats and clowns in the circus bar, and listening to the tales of the Spanish owner “Boum-Boum” (Géronimo Médrano), as well as other compatriots on the road. Henri de Toulouse-Lautrec and Georges Seurat had earlier depicted the same circus (then called Cirque Fernando), but, whereas their paintings show performers and the audience in a ring or beneath canvas, Picasso preferred to highlight their itinerant, gypsy-like qualities by placing them outside.

The significance of the subject is not only poetic, but has a fundamental bearing on the driving forces behind the opposing values of Picasso’s later Synthetic Cubism, especially seen in the processes of his assemblage sculpture. This is something not lost on Hidaka, whose pixelated flames, magical circles, balls, and strange cubistic set pieces in Small Players et al, become an embodiment of his own commedia dell’arte. The legendary characters and magical symbolism present in Hidaka’s paintings are an unintentional self-portrait also – a representation of the immortal artist-cum-performer as a meditative and insular visionary. As one scholar has observed of Picasso’s harlequins and saltimbanques – something equally true of Christian Hidaka’s paintings – “For Apollinaire, the acrobats’ painstaking and ritualistic performances epitomise [that]… the human potential to outreach our mortal condition is most gloriously realised in the timeless work of Picasso, the painter in whom slumbering deities are reincarnated; with all-seeing eyes, outstaring the sun, he remakes the world in his art.”

Libération

Christian Hidaka
Libération
August 29th, 2016 - page 31
by Judicaël Lavrador



Vue de l'expo «Desert Stage», au Grand Café, à Saint-Nazaire. PHOTO M. DOMAGE

Christian Hidaka, avec force détails

L'artiste londonien investit le Grand Café, à Saint-Nazaire, en disséminant au rez-de-chaussée divers éléments de ses toiles exposées à l'étage.

En déployant dans l'espace des personnages et des architectures qu'il cantonne d'ordinaire aux limites du cadre de ses tableaux, Christian Hidaka accomplit pour la première fois une œuvre (et c'est la directrice du Grand Café, centre d'art de Saint-Nazaire qui le dit) qu'il croyait impensable. Ou plutôt une œuvre à laquelle il avait certes pensé, mais dont il n'osait imaginer qu'elle puisse prendre corps. Le résultat est un peu magique, qui joue de l'illusion de la perspective oblique pour planter au rez-de-chaussée un décor en trompe-l'œil, où se combinent et s'enchevêtrent des éléments architecturaux parmi lesquels un clocher, un paysage marin, la façade d'une bâtisse à créneaux, une façade à motifs de damiers (à moins que ce ne soit un sol, plutôt qu'un mur), et surmonté par un arc-en-ciel aux couleurs terreuses. Devant, la silhouette d'une femme en kimono, puis une espèce de feu de camp, un paon et un triangle rouge complètent l'ensemble sans qu'on sache exactement quels rapports ils peuvent bien entretenir entre eux.

Arlequins. Le clou du spectacle se situe à l'étage. Tout est là, à nouveau, peint sur une des toiles. Le paon, le clocher, etc., posés au centre d'une espèce de patio, comme une scène de théâtre en place publique. Cela ressemble à une maquette ou à un petit théâtre de marionnettes dressé dans un espace qui a déjà tout d'un conte. Troubadours, servantes, arlequins jouant de la guitare sous des arcades ombragées où d'autres silhouettes tiennent de mystérieux conciliabules : les toiles de Hidaka proposent un voyage spatio-temporel qui remonte à la peinture Renaissance. Elles empilent les citations d'anciens codes de la représentation, Piero Della Francesca, Picasso (d'où l'arlequin), Juan Gris (d'où la guitare). Mais cette érudition n'est pas le plus intéressant.

Enigmes. Semant mille et un détails, multipliant les chausse-trapes et les lignes de fuite bizarres, l'artiste londonien alimente le soupçon qu'il y a là un mystère à éclaircir. Sa peinture joue sur les mêmes ressorts que le polar à énigmes où la clé de toute l'histoire se niche dans les détails, et où tous les protagonistes semblent suspects et avoir un truc à cacher. C'est donc une peinture qui fait appel à la mémoire, et joue d'un effet de réminiscence, immédiate (qu'est-ce qu'il y a dans le tableau à l'étage et qui a disparu dans la mise en scène du bas ?) ou lointaine (les tableaux rappellent aussi ceux de Giorgio De Chirico). La véritable mise en abyme est donc au fond celle du spectateur lui-même, de la manière dont il observe ces décors alambiqués en tâchant d'en casser les codes et la nuée de symboles qui s'y trouvent, ou pas. Cette exposition tout entière est une espèce de grande escape-room.

JUDICAËL LAVRADOR
Envoyé spécial à Saint-Nazaire

CHRISTIAN HIDAKA *DESERT STAGE*
Grand Café, Saint-Nazaire (44).
Jusqu'au 4 septembre.
Rens. : grandcafe-saintnazaire.fr

délibéré

Raphaël Zarka, Christian Hidaka
délibéré
October 14th, 2016 - online
by Nina Leger

Cristallisation

par Nina Leger **14 OCTOBRE 2016**

Et si la vérité du monde était géométrique ? Et s'il était possible de découvrir une mathématique de la nature et de réduire sa diversité à quelques structures simples dont on découvrirait qu'elles sont à l'origine de tout ? Dans le *Timée*, Platon associe quatre polyèdres réguliers (le tétraèdre, l'octaèdre, l'hexaèdre, l'icosaèdre) aux quatre éléments (le feu, l'air, la terre et l'eau) : mathématique et cosmogonie s'unissent, les abstractions font corps, posant l'une des premières pierres d'une entreprise qui ne cessera de se développer et de se transformer. À la fin du XVIème siècle, c'est sur une même croyance dans la raison géométrique du cosmos que Kepler fonde son *Mysterium cosmographicum*. Peu à peu, la mystique et la philosophie se font sciences, les polyèdres ne sont plus seulement supposés, ils sont observés sous la forme des cristaux dont on découvre qu'ils composent la plus grande partie de la matière et qu'ils répondent à la géométrie des polyèdres. Leur diversité recouvre un nombre fini de structures fondamentales qu'une analyse géométrique peut mettre au jour, la diversité du monde n'est que le masque de l'harmonie universelle. Au XVIIIème siècle, René Just Haüy décompose les formations cristallographiques en formes simples, les réduit au tétraèdre, à l'octaèdre, etc., et fait de la cristallographie une science géométrique. Laissant à la minéralogie tout ce qui relèverait de la physique, la cristallographie devient affaire de mathématiciens qui, à l'instar d'un certain Arthur Moritz Schoenflies, entreprennent le dénombrement systématique des formes cristallines qu'on appelle aussi "groupes d'espaces".



Photographies : Aurélien Mole © Christian Hidaka/Raphaël Zarka, 2016. Courtesy galerie Michel Rein

Des polyèdres aux cristaux, voici une histoire de sciences qui fut une histoire de formes et d'images. On pourrait imaginer une histoire de l'art écrite sous l'angle des polyèdres. Elle commencerait sûrement à la Renaissance, avec les illustrations que Léonard de Vinci donne à Luca Pacioli pour son traité *De Divina Proportione*. Elle se poursuivrait jusqu'à aujourd'hui. On y croiserait le maniérisme allemand du XVIème siècle, quelques Italiens du début du XXème, des Américains des années 1960 et, poursuivant notre route, on se retrouverait dans une ancienne brasserie de Montreuil, transformée en lieu d'exposition depuis 2004 sous le beau nom d'Instants chavirés. Deux artistes et amis, Christian Hidaka et Raphaël Zarka, y présentent une exposition commune intitulée *La Famille Schoenflies*, hommage au mathématicien que nous citions plus haut et à son ouvrage, publié en 1891, *Kristallsysteme und Kristallstructur*. Reprenant les structures modélisées par Schoenflies, Raphaël Zarka a réalisé une série de sept polyèdres en merisier, déposés à même le sol de béton. Ce que les sculptures de Zarka modélisent en s'inspirant des groupes isolés par Schoenflies, ce ne sont pas seulement des objets, mais bien une manière de concevoir la structuration de l'espace, de le solidifier et de lui donner corps. Ce n'est pas la première fois que Raphaël Zarka travaille sur la géométrie des polyèdres : déjà, il les a sculptés, les a monumentalisés, a même entrepris une histoire du rhombicuboctaèdre et de ses apparition iconographiques dans l'art et dans les sciences. Il lui a dédié un atlas – contribution majeure à une éventuelle histoire des polyèdres dans l'art – et l'a même débusqué à Minsk, en découvrant que la bibliothèque de la ville était construite selon le schéma du rhombicuboctaèdre (un film, présenté en marge de l'exposition retrace un des volets de cette quête). L'histoire longue et multiples des polyèdres n'a aucun secret pour Zarka, mais, dans l'exposition, il se concentre strictement sur les travaux de Schoenflies et c'est Christian Hidaka qui convoque cette histoire en cinq fresques réalisées *a tempera*.



Photographies: Aurélien Mole © Christian Hidaka/Raphaël Zarka, 2016. Courtesy galerie Michel Rein

La cinquième fresque se distingue. Elle s'étend horizontalement et, plutôt qu'un ballet géométrique coloré, présente le schéma d'une architecture possible : un mur blanc, percé d'ouvertures (portes, arches, niches…), et au-delà, des arbres dont le tremblement est rapidement esquissé et qui ne feignent aucun volume. Des ombres claires biseautent l'espace, la profondeur est aplatie, l'illusion se dénonce dans l'excès de sa rigueur. Cette fois-ci, l'image fait se lever celles des espaces inhabitables et inhumains d'une certaine peinture italienne – celle de *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca, des Cités idéales tracées au cordeau, des excès constructivistes de Paolo Ucello… Dans une des niches, Hidaka a peint un furtif et précaire cairn de quatre cubes blancs. Il l'a repris (de même que les niches) d'un portrait gravé de Wenzel Jamnitzer (http://www.harvardartmuseums.org/art/321130), orfèvre allemand, auteur d'un traité intitulé *Perspectiva Corporum Regularium* entièrement consacré aux polyèdres et à leurs variations possibles, chef-d'œuvre du maniérisme constructiviste. Dans la gravure, Jamnitzer se représente occupé à dessiner, à l'aide d'une machine à perspective de son invention. Un modèle face à lui, entouré de compas, de règles et de niveaux, il est absorbé dans son entreprise de géométrisation du monde. Tous les objets qui l'environnent sont symétriques, les lignes sont droites, l'espace épuré. Seul un point chafouin perturbe cette régularité ordonnée : la figure du maître lui-même, le corps tassé, les vêtements plissés, la main et l'œil inquiets, tendus vers le monde qu'il essaye de mettre au carreau.

Dans le monde de Wenzel Jamnitzer, l'humain est de trop ; dans le cosmos géométrique, il est toujours excédentaire : les polyèdres maçonnent l'espace en lui ôtant la vie, en le figeant dans une beauté froide et hostile. Si nous écrivions et imagions cette histoire de l'art par les polyèdres, ce serait le monument d'une histoire inhumaine que nous élèverions. Or, dans leur exposition, Hidaka et Zarka réussissent un tour de force : leurs géométries ne sont pas des fins de non recevoir, elles sont accueillantes et le corps du visiteur n'y est pas de trop. Sans doute est-ce dû à l'humanisation des polyèdres que développe Raphaël Zarka en choisissant de prénommer ses sculptures plutôt que de les nommer. Ainsi, nous ne circulons pas entre des structures désignées en vertu de leur nature tétraédrique ou hexaédrique : bien plutôt, nous rencontrons *Eva*, *Albert*, *Emma* puis *Lotte* (femme ou enfants d'Arthur Shoenflies auxquels Zarka a emprunté les prénoms de ses sculptures). Plus certainement, cet adoucissement des rigueurs géométriques est l'effet d'une magie du lieu et de la réussite de la rencontre qui s'y joue entre les fresques colorées et les polyèdres sculptés. Les premières établissent un champ de force dans lequel s'installent les blocs de bois. Ensemble il esquissent une chorégraphie muette : le visiteur n'a plus qu'à les rejoindre. L'ancienne brasserie se prête au jeu avec souplesse. La lumière naturelle qui baigne le lieu rythme les formes sans les écraser, elle produit des ombres aussi pâles que celles des fresques de Hidaka. Quant à la rumeur de la rue et au léger courant d'air qui, parfois, traversent l'espace d'exposition, ils animent les polyèdres d'une vie délicate.



Photographies: Aurélien Mole © Christian Hidaka/Raphaël Zarka, 2016. Courtesy galerie Michel Rein

Quatre des fresques, de format vertical, sont construites par répétition d'un motif géométrique qui fait front au regard. Au centre, une niche est peinte en trompe-l'œil, fausse profondeur où sont peint des corps géométriques, de couleur pâle, plans alternés d'ombre et de lumière dont l'arrangement abstrait rappelle les *studioli* du Quattrocento florentin, et leurs panneaux de bois travaillés selon la technique de l'*intarsia* pour donner l'illusion d'étagères ou de tablettes déployées, où reposent instruments de musique, livres et autres clefs de l'univers : globes, outils de mesure et, justement, polyèdres. On rêve un peu au studiolo de Federico da Montefeltro, et puis soudain, l'oeil revient à la géométrie colorée et rigoureuse du fond, interrompt la divagation historique, nous ramène brusquement au contemporain en se révélant proche de certains wall drawings polychromes de Sol LeWitt et de l'art géométrique qui se développa autour du minimalisme américain.

art press

Christian Hidaka
Art Press
November 26th, 2016
by Nina Leger



Christian Hidaka et Raphaël Zarka, *La Famille Schoenflies*

De grandes fresques *a tempera* couvrent les murs. Sur la dalle de béton reposent sept polyèdres de bois clair — sept rythmiques de plans et d'angles alternés, sept manières de structurer l'espace. La scène est à Montreuil, aux Instants Chavirés, où Christian Hidaka et Raphaël Zarka présentent *La Famille Schoenflies*, exposition commune nommée d'après le mathématicien allemand Arthur Moritz Schoenflies. En 1891, Schoenflies publia *Kristallsysteme und Kristallstructur*, un ouvrage où il répertoriait les différentes structures cristallines et leurs agencements et constituait une sorte de mathématique de la nature : les cristaux permettant de réduire ses caprices et sa diversité à un nombre restreint de structures géométriques essentielles. En cela les cristaux de Schoenflies sont comme les avatars modernes et scientifiques des corps simples de la philosophie antique exposés par Platon dans le *Timée* : les quatre polyèdres réguliers (tétraèdre, octaèdre, hexaèdre et icosaèdre) correspondraient aux quatre éléments du cosmos (le feu, l'air, la terre et l'eau), la diversité du dernier étant ainsi réductible à la régularité géométrique des premiers.

L'histoire de ces corps géométriques — qu'ils soient polyèdres ou cristaux — s'écrivit dans le champs des sciences et de la pensée, mais se poursuivit dans les arts : c'est Leonard de Vinci illustrant l'ouvrage du mathématicien Luca Pacioli, c'est le maniériste Wenzel Jamnitzer gravant les planches d'un traité consacré aux variation des corps platoniciens, mais c'est encore Giorgio Morandi ou Robert Smithson développant, au milieu des années 1960, le concept d'abstraction cristalline. Aux Instants chavirés, Hidaka et Zarka poursuivent cette histoire.

Zarka, expert ès polyèdres (son génial atlas du rhombicuboctaèdre en témoigne), se concentre uniquement sur les travaux de Schoenflies pour constituer une famille de sept cristaux en merisier. Dans ses cinq fresques, Hidaka joue en revanche sur l'histoire longue des polyèdres : dans une série de niches peintes en trompe l'œil, il installe des motifs empruntés à Léonard de Vinci, à Wenzel Jamnitzer, à Giorgio Morandi… Ces temps différents auxquels Hidaka emprunte, il ne les aligne pas en un récit chronologique : fidèle à son sujet, il travaille par cristallisation de ces temps distincts. Ainsi, quatre des fresques — motifs géométriques répétés percés de niches — semblent produites par friction d'un *wall drawing* coloré de Sol LeWitt et du studiolo de Federico da Montefeltre. Quant à la cinquième, elle étend l'image d'un long mur blanc par-delà lequel pointent des cimes d'arbres sombres. Cette fois, on pense aux scènes qui, des cités idéales de la Renaissance aux places de Giorgio de Chirico, accomplissent un rêve de géomètre en construisant des mondes vidés de toute présence humaine. Pourtant, sur une des fresques de Christian Hidaka, apparaît un visage : installé dans le coin d'une niche peinte sur une scansion de triangles jaunes et blancs, une petite photographie d'Arthur Schoenflies. Depuis son trompe-l'œil, il veille sur les cristaux de bois, que Raphaël Zarka a choisi de nommer d'après les membres de sa famille. Plutôt que de circuler entre des tétraèdres et des icosaèdres, le visiteur rencontre *Anna*, *Elizabeth* ou *Lotte*. Cette petite scène de famille révèle un paradoxe : là où les réductions *more geometrico* produisent d'ordinaire des mondes implacables, l'exposition de Raphaël Zarka et Christian Hidaka est d'une grande douceur. Ouverte sur l'extérieur, l'ancienne brasserie laisse entrer la lumière du jour, la rumeur de la rue et parfois même un souffle d'air. Une respiration traverse les géométries peintes et sculptées. Écrasées par la lumière électrique d'un musée à huis-clos, elles se seraient sans doute repliées dans une inhumanité et une froideur faciles. Ici, elles vivent.

Nina Leger

02

Christian Hidaka
02
Autumn 2016, page 79
by Raphaël Brunel

Christian Hidaka
Desert Stage

par Raphaël Brunel

Le Grand Café, Saint-Nazaire
du 14.05–04.09.2016



Christian Hidaka, *After the Moroccans*, 2016.
Installation. Tempera à l'huile et à la caséine. Dimensions variables.
Vue de l'exposition «Desert Stage» au Grand Café, centre d'art contemporain, Saint-Nazaire.
Production Le Grand Café. Photo: Marc Domage.

Christian Hidaka est assurément un grand coloriste et un fin technicien. De ce peintre britannique d'origine japonaise, nous connaissions principalement les visions psychédéliques de la série « Desert Hole » (2006), leurs formes caverneuses et organiques, l'intensité de leurs couleurs. On retrouvait cette palette électrique dans les paysages traversés d'arcs-en-ciel et de torrents, plantés de montagnes et de cavernes d'œuvres comme *Frontier Territory* (2009) ou *Glaukos* (2010) où l'horizon perdu de la perspective dessine un territoire illimité, proliférant bien au-delà du cadre de la toile.

Les tableaux d'Hidaka nous ouvrent les portes d'un univers où la projection mentale sert autant de moteur à la création d'images et de fantasmagories qu'à une réflexion sur l'espace pictural et la figuration, sur la manière de les réactualiser hors des chemins déjà balisés par l'hyperréalisme et l'expressionisme. Cette voie, c'est celle d'un décentrement géographique et d'une hybridation géométrique et culturelle.

Hidaka s'attache en effet à faire la synthèse entre deux héritages culturels, celui de la peinture de la Renaissance, marquée par la géométrie euclidienne, et celui de l'art oriental classique, déjà convoqué dans les œuvres évoquées à l'instant, privilégiant une représentation aplatie ou oblique du paysage – pensons notamment aux œuvres calligraphiées du VIII[e] siècle du peintre et musicien chinois Wang Wei. À l'autre extrémité du spectre, ce type de formalisation dépourvue de point de fuite caractérise également l'espace numérique et la modélisation informatique – difficile de ne pas penser à certains environnements de jeux vidéo des années 1990 comme Zelda ou Sim City. C'est à la croisée de ces traditions et de leurs réminiscences contemporaines qu'opère l'étrange et fascinante constellation déployée par Hidaka au Grand Café qui devient le théâtre d'un jeu de rappels et de pistes où différents éléments réapparaissent ou disparaissent dans ce qui s'apparente à une mise en scène et en espace de la peinture – à moins qu'il ne s'agisse d'une mise en peinture de l'espace.

Il y présente sa dernière série entamée en 2015 et dont quelques toiles avaient été montrées à la galerie Michel Rein à Paris. Suite à un voyage en Italie et au Maroc, il intègre à sa palette des couleurs et une lumière méditerranéennes et se prend de fascination pour *Les Marocains en prière* de Matisse (1916) dont l'influence irrigue et anime toute l'exposition. Au second étage du centre d'art, dans cet espace qui servait autrefois de salle de bal, on retrouve, parmi un ensemble de toiles qui cartographient l'imaginaire de l'artiste peuplé de musiciens, de jongleurs, d'arlequins, comme autant de figures jalonnant l'histoire de l'art, de la Renaissance au cubisme et à Picasso, un tableau intitulé *Trobairitz*. Au cœur d'une place cintrée d'arcades rappelant l'architecture italienne, Hidaka a situé une scène représentée en projection oblique sur laquelle évolue un personnage tout droit issu du Quattrocento jouant de la guitare dans un décor où se mêlent un arbre abstrait, un buisson ardent pixellisé, une silhouette asiatique ou un paon perché sur un cube. Dans ce collage anachronique et référentiel – peuplement de figures que l'artiste envisage comme des talismans –, certains éléments de la composition de Matisse sont repris pour constituer ce qui pourrait être apparenté à un fond de scène. Si *trobairitz* désigne une femme troubadour, son étymologie provençale signifie à la fois « trouver » et « composer ». Et c'est bien à une composition que procède Hidaka, plaçant ces fragments-talismans sur la grille de sa modélisation mentale comme sur un plan d'équivalence et d'intensité. Traversé et nourri par l'histoire de la peinture, ce tableau semble construit selon la technique mnémonique de la méthode des lieux, consistant à visualiser un édifice à parcourir intérieurement où chacune des pièces est associée à une image ou à un objet marquant comme autant d'ancrages et de tremplins pour la mémoire.

De la projection mentale à la projection physique, il n'y a parfois qu'un pas que franchit pour la première fois Hidaka au Grand Café dans un jeu d'écho entre l'espace bidimensionnel du tableau et sa mise en volume. Si l'ancienne salle de bal se voit agrémentée d'arcades aperçues ici et là dans les toiles, le transfert le plus spectaculaire est celui qui donne lieu à l'installation *After the Moroccans* occupant le rez-de-chaussée du centre d'art, où Hidaka a reproduit à la manière d'un décor théâtral l'agencement de *Troibaritz*. Aux murs, de grandes fresques reprennent l'architecture italienne du tableau, tandis que l'espace central accueille les découpes des différents éléments de la scène dont seul semble avoir disparu son principal protagoniste, le personnage à la guitare. Le titre de l'exposition, « Desert Stage », devient dès lors limpide et suggère une place à prendre, un rôle à jouer par le spectateur comme par les différents interprètes invités à y évoluer au cours de l'exposition[1]. Si dans *La Rose pourpre du Caire* (1985) de Woody Allen, l'acteur d'un film traverse l'écran de cinéma pour reprendre son autonomie dans l'espace réel, Hidaka fait sortir ici le décor de la peinture pour proposer une expérience scénique sans cesse rejouée au gré des déplacements des spectateurs. Ces derniers se seront peut-être aperçus que dans le monde oblique d'Hidaka, comme dans celui d'Alice, le temps semble suspendu ou distendu, les horloges n'y indiquant jamais tout à fait la même heure.

1 À l'occasion du vernissage, Christian Hidaka fait intervenir trois joueurs de tambour de l'orchestre du Christ's Hospital, ainsi que la musicienne Tomoko Sauvage et ses expériences électro-aquatiques. Pour le finissage, la chorégraphe Emmanuelle Huynh propose une performance dansée dans l'espace d'exposition.

Christian Hidaka
Le FigaroScope
April, 15, 2015 - Le Figaro n°21985 supplement - Page 34
By Sophie de Santis

CHRISTIAN HIDAKA, LE ROMANTIQUE

♥♥♥♥♡

GALERIE MICHEL REIN
42, rue de Turenne (IIIe).
TÉL. : 01 42 72 68 13
HORAIRES : du mar. au sam. de 11 h à 19 h.
JUSQU'AU 30 mai.

Bien qu'il soit né à Noda (Japon) d'une mère nippone et d'un père britannique, Christian Hidaka, 38 ans, n'a que des souvenirs flous de paysages lointains de l'Asie. Pourtant, sa peinture est empreinte de la poésie romantique des montagnes et de l'eau tombant en cascade. « *À Londres, je suis un résistant*, dit-il, *car la peinture est encore déconsidérée chez les jeunes artistes et les critiques, qui préfèrent l'art conceptuel.* » Hidaka se réjouit de voir qu'à Paris la figure picturale connaît un vrai regain. Il est ici dans son élément. Son admiration pour Chirico transparaît à travers ses grands formats traversés de perspectives, de superpositions de plans



et de décors théâtralisés aux couleurs pastel. Il y place comme sur un échiquier des personnages clés comme l'Arlequin de Picasso, des figures antiques ou encore des silhouettes tout à fait actuelles. La lecture de ses toiles se fait par strate. On ne s'ennuie pas. Au contraire. ▮

SOPHIE DE SANTIS

Christian Hidaka
Art press
February 2013, N° 397, Pages 47-52
By Anaël Pigeat

CHRISTIAN HIDAKA
modernité à vol d'oiseau

Anaël Pigeat

La galerie Michel Rein avait déjà montré le travail du peintre Christian Hidaka à deux reprises au cours des trois dernières années. Sa nouvelle exposition, *Souvenir* (1er décembre 2012 - 12 janvier 2013), était l'occasion de découvrir un tournant inédit dans son travail : l'histoire de la modernité a fait son entrée dans ses dernières toiles, avec une force et une maturité nouvelles.





Page précédente/*previous page:*
« Factory Mountains ». 2012. Huile sur lin. 207 x 250 cm. (Toutes les photos, court. de l'artiste et galerie Michel Rein, Paris). *Oil tempera on linen*
Ci-dessus/*above:* « Canopy ». 2012. Huile et tempera sur toile. 143 x 175cm. *Oil and tempera on canvas*

■ Christian Hidaka peint depuis le début des années 2000. Au bout de dix ans, il a laissé de côté sa première manière pour inaugurer un style nouveau. Cela coïncide avec le choix qu'il a fait de changer de nom. Anglais d'origine japonaise, le peintre Christian Ward est devenu Christian Hidaka au cours d'une promenade sur l'île d'où est originaire une partie de sa famille, au nord du Japon. Il y a rencontré un homme qui portait le même nom que sa mère, Hidaka, c'est-à-dire « celui qui vient du soleil ». C'était une manière de se montrer comme quelqu'un venu d'ailleurs, d'échapper à sa « schizophrénie » ou de l'approfondir. Ses racines japonaises étaient alors en train de devenir de plus en plus présentes dans son travail ; il a choisi de se réapproprier ces origines métisses.

PREMIERS TABLEAUX BIOMORPHIQUES

Ses premières toiles étaient de grands paysages fantastiques, souvent composés de grottes aux teintes psychédéliques : turquoises, oranges, violets ou verts. Il travaillait rapidement, avec de larges brosses qui dessinaient – d'un trait sur la toile – des sillons ondulants, parallèles, dans de somptueux dégradés de couleurs vives auxquelles la peinture à l'huile donnait une brillance particulière. Cela évoquait le style biomorphique de la science-fiction, tel qu'il a été popularisé dans la bande dessinée, les dessins animés et les jeux vidéo. Pourtant Christian Hidaka est loin d'être un *geek*, il m'a même confié n'avoir jamais joué à aucun jeu vidéo. C'est plutôt l'atmosphère et l'esthétique de ces paysages vus de loin chez des amis qui l'ont influencé, leur lumière en particulier, plus encore que les scénarios. Il dit s'être inspiré des premiers dessins animés de Walt Disney dans les années 1920, des couleurs saturées et des courbes de Pinocchio ou de Fantasia. Il les compare d'ailleurs à des formes créées par Picasso à la même époque et, à propos de son tableau *Balanced Rock*, il cite les baigneuses aux corps désarticulés, dessinées dans un carnet, à l'époque de Marie-Thérèse Walter, en 1928 à Dinard.

Mais il n'y a pas (ou très peu) de personnages dans les toiles de Hidaka, car il veut éviter toute psychologisation. « Le spectateur doit être seul devant les tableaux ». Ses premières toiles sont intitulées *Cave Paintings* (peintures de grottes) ; elles ressemblent aussi à des corps vus de l'intérieur, avec des boyaux multicolores, des collines et des vallées, des anfractuosités et des pics. On les a parfois comparés à la vidéo *Corps étranger* (1994) pour laquelle Mona Hatoum avait introduit une caméra à l'intérieur de son corps. Ce rapprochement a été fait surtout à Paris, raconte Hidaka, au moment de l'exposition *elles@centrepompidou* dans laquelle l'œuvre de Mona Hatoum était montrée. Hidaka avait vu cette œuvre pour la première fois à la Tate Britain en 1995, à l'époque où Hatoum était en compétition pour le Turner Prize. Ce souvenir lui est peut-être revenu, inconsciemment, bien des années plus tard, au détour d'une toile. Les travaux des architectes utopistes des années 1970 ne sont pas loin non plus, mais Hidaka n'en cite aucun, ni Archigram, ni Superstudio par exemple.



« Figure Looking at Cloisters ». 2012. Huile et tempera sur lin. 46 x 56 cm. *Oil tempera on linen*

LA LUMIÈRE MÉDITERRANÉENNE

Depuis le début de l'année 2011, il peint assez différemment. Il a délaissé en partie ses larges brosses pour peindre, avec de plus petits pinceaux, de nombreuses couches de couleurs successives dont on voit vibrer les nuances. C'est aussi le temps de la peinture qui a changé dans ses nouveaux tableaux. Ces épaisseurs de peinture sont des strates de temps. Laisser la peinture s'accumuler, se déposer sur les bords du châssis en petites excroissances, c'est une sorte de « relâchement », dans le bon sens du terme, explique-t-il. Pour ces nouvelles toiles, il s'est mis à fabriquer lui-même ses couleurs, dans la tradition des artistes de la Renaissance, avec un mélange de peinture à l'huile et de tempera, ce qui produit sur les toiles un effet doux et velouté, des bleus, des roses ou des jaunes clairs, moins électrique et plus sereins. Ce n'est pas une démarche nostalgique : « C'est une technique tellement ancienne qu'elle ne peut être qu'innovante aujourd'hui. » Dans certains grands tableaux, il a mêlé les deux manières pour créer des contrastes entre des endroits brillants et d'autres qui le sont moins. « Chaque pigment a sa personnalité. » Ses compositions sont plus éclatées, plus construites aussi, moins homogènes.

Deux voyages en Italie (et un autre au Maroc) ont introduit dans ses tableaux une lumière méditerranéenne nouvelle, celle de la peinture de la Renaissance. On voit à présent dans ses tableaux des ombres et des perspectives qui en étaient absentes jusque-là. L'appréhension de l'espace a beaucoup évolué dans ses œuvres. Une série de tableaux aux tonalités rouges pour la plupart – et de petits formats – portait déjà la trace de cette influence en 2011. Hidaka vient récemment d'en réaliser de plus grands. Il semblerait aussi qu'il assume mieux,

ceau de mur sont une citation directe des toiles cubistes synthétiques de Picasso. Au milieu, un rideau est ouvert, comme les rideaux de scène, ou ceux que l'on trouve à l'entrée de certaines maisons, on ne sait pas. Il crée une percée profonde à l'intérieur de l'espace pictural, contredite dans une grande tension par les bords au contraire très plats de la toile. Quelques paravents (chinois ?) et des pans de décors, peints avec des motifs de nuages par exemple, sont abandonnés ici ou là, et permettent au regard de passer d'un plan à l'autre. Un cadre vide, qui donne sur un morceau de sol en damier et sur un fragment de ciel en carton, pourrait rappeler Magritte.
Dans cette veine théâtrale, nouvelle chez Hidaka, un tout petit tableau, *Clown d'Oro*, montre un clown blanc, personnage lunaire seul sur une scène ; est-il un initié, en contact avec l'au-delà ? Plus encore qu'à un théâtre, *Canopy* ressemble en fait à une scène où une performance aurait eu lieu. C'est d'ailleurs aussi le cas de *Resort*. Des traces de cette action sont laissées à l'abandon : une table, un vase de fleurs, quelques tentes pyramidales, un petit personnage-tambour ressemblant à un santon (Hidaka raconte qu'il évoque pour lui la répétition, le travail de l'œil du peintre qui regarde, regarde, et regarde encore). Christian Hidaka s'est familiarisé avec ces images de décors vides, dans lesquels on ne sait pas ce qui s'est passé, en fréquentant, non loin de son atelier londonien, la galerie non commerciale, Form/Content, qui montrait beaucoup de performances (cette structure ne dispose plus d'un lieu aujourd'hui, mais continue à être active et à organiser des expositions).

DES PLANS COMME DES CARTES

Christian Hidaka vient de relire *Alice au Pays des merveilles*. C'est peut-être de là que lui est venue cette idée de passer d'un monde à l'autre, d'un miroir ou d'un plan à un autre. « Alice conquérait les surfaces, elle passait de surface en surface », raconte Hidaka, en s'inspirant du commentaire de Deleuze. Dans *Canopy*, on voit d'ailleurs un lapin qui pourrait bien être celui d'Alice. Les personnages, dans le récit de Lewis Carroll, sont plats comme des cartes à jouer, plats comme des décors de théâtre ou de performance. *Resort* pourrait bien être un immense château de cartes. C'est l'histoire de la peinture, de la surface et de l'artifice. Trois dessins récents sont intitulés *The Knave, The Queen, The King* (le Valet, la Dame, le Roi). Cubisants, ou bien d'allure tribale, ils appartiennent à une série réalisée avec des pigments que les hommes préhistoriques utilisaient dans les cavernes, et dont Joseph Beuys s'est également servi en les mélangeant avec du sang de lapin (ce qu'il appelait *Braunkreuz*). Certains d'entre eux, comme *The Sun, the Cloud and the Bay*, pourraient être les petits tableaux que l'on imaginerait accrochés aux murs des maisons du village de *Resort*. D'autres sont des dessins abstraits, « presque automatiques », dit Hidaka. Ils rappellent les *Crop Circles* (cercles de culture ou agroglyphes), dessins apparus dans les champs de céréales à partir des années 1960, qui sont considérées comme des créations humaines ou surnaturelles selon les interprétations. Hidaka s'est aussi inspiré des formes des géoglyphes Naszca, dans les déserts au sud du Pérou, étranges figures visibles seulement d'un avion, qui recèlent encore aujourd'hui une dimension mystérieuse pour certains. Un dessin récent représente un ouvrier armé d'un mystérieux outil (*Taovenir*). Il y a des paysages de montagne (*Peak Souvenir*), un arbre au sommet d'une colline (*Souvenir*). Sous ces motifs brunâtres, qui semblent découpés sur un fond ocre, apparaît une ombre dessinée, comme si les figures se détachaient du papier. Tous ces souvenirs, l'ombre les fait devenir plus vrais. ■

CHRISTIAN HIDAKA
Né en / *born in* 1977 in Noda, Japon
Vit et travaille à / *lives and works in Londres*
Expositions personnelles récentes et à venir
2010 et 2011 Galerie Michel Rein, Paris
2011 Max Wigram Gallery, Londres
2012 Galerie Michel Rein, Paris
2013 CAC Synagogue de Delme
Expositions de de groupe récentes
2011 *Walking Through...*, MUDAM, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg ; *Polemically Small*, Torrance Art Museum ; *In the Gardens*, Utopian Slumps, Melbourne, Australie
2012 *On the Beach*, Galerie Commune, Tourcoing, *BY_YOU_BY_ME_BY_WE*, Twelve Around One, Londres

Ci-dessous/*below*: « Balanced Rock ». 2010. Huile sur toile. 206 x 249,7 cm. *Oil on canvas*
À droite/*page right*: « Red Desert (Goat) ». 2011. Tempera sur lin. 50 x 70 cm. *Tempera on linen*



artpress 397 | 51
flatscapes

Christian Hidaka: Modernity, a Bird's-Eye View

In what was his third show at Galerie Michel Rein in as many years (December 1, 2012–January 12, 2013), Christian Hidaka revealed a new direction in his work: the history of modernity has entered his paintings, which at the same time have gained considerably in power and maturity.

Christian Hidaka has been painting since the turn of the century. After about ten years, he gave up his first manner and inaugurated a new style, a change which coincided with a change of name. English, but born in Japan to a Japanese mother, Christian Ward became Christian Hidaka on a trip to an island in northern Japan, where part of his family comes from. There he met a man with the same name as his mother, Hidaka, meaning "who comes from the sun." It was a way of showing that he was someone who comes from elsewhere, of either escaping his schizophrenia or pushing it further. At the time, his Japanese roots were coming increasingly to the fore in his work. He has chosen to appropriate his mixed origins.

FIRST BIOMORPHIC PAINTINGS

His first canvases were big, fantastic landscapes, often comprising caves in a psychedelic blend of turquoise, oranges, purples and greens. He worked quickly, using broad brushes whose strokes make wavy, parallel lines across the canvas in sumptuous gradations of the bright colors, their brilliance enhanced by the oil paint. This evoked the biomorphic style of science fiction, as popularized in comics, cartoons and video games. Hidaka is no geek, however, and he told me that he has never played a video game in his life. It is more the atmosphere and aesthetic of these landscapes glimpsed at friends' places that influenced him—their light, in particular, even more than their screenplay. He says he was inspired by the early Walt Disney cartoons of the 1920s, and by the saturated colors and curves of *Pinocchio* and *Fantasia*. He readily compares these to the forms created by Picasso during the same period. Speaking of his painting *Balanced Rock*, he cites the bathers with their disarticulated bodies, drawn in a sketchbook in 1928 at Dinard during the Marie-Thérèse Walter years. But there are no (or very few) figures in Hidaka's canvases, for he aims to avoid psychologizing. "The viewer must be alone in front of the paintings." His first canvases are titled *Cave Paintings* but they also look like internal views of bodies, with multicolored tubes, hills and valleys, dips and peaks. They have on occasion been compared to Mona Hatoum's *Foreign Body*, which she made by introducing a camera inside her body—especially, Hidaka explains, during the exhibition *elles@centrepompidou* in Paris, where Hatoum's piece was shown. Hidaka first saw it in 1995 at the Tate Gallery exhibition of Turner Prize nominees. It may be that this memory found its way into his thoughts when he was making the canvas. Another proximate presence is the utopian architecture of the 1970s, such as Archigram and Superstudio, but Hidaka does not quote them, or others.

MEDITERRANEAN LIGHT

His painting since the beginning of 2011 has been rather different. He has tended to replace those broad brushes for finer ones, applying layers of different colors to make their shades vibrate together. Another thing that has changed in his new works is the time of painting, in that these layers of paint are also strata of time. Allowing the paint to accumulate, to build up on the edges of the stretcher in small excrescences, is a kind of "letting go," in the good sense of the word, he explains. For these new canvases he has taken to making his colors himself, in the tradition of Renaissance artists, with a mixture of oil paint and tempera, which produces a smooth, velvety effect on the canvas. The blues, pinks and light yellows are less electric, more serene. But there is nothing nostalgic in this approach: "It's such an old technique that by now it can't fail to be innovative." In some of the big paintings he combines the two manners to create contrasts between brighter and more matte areas. "Each pigment has its own personality." His recent compositions are more fragmented but also more structured. After two trips to Italy and another to Morocco, a new Mediterranean light entered his pictures, reminiscent of Renaissance painting. Now there are shadows and perspectives. The sense of space has developed considerably. A series of small-format paintings, most of them in shades of red, made in 2011, shows signs of this influence. It would appear, as well, that Hidaka is more at ease with discreetly taking on the history of painting, although, as he demurs, "the space in these paintings is not organized in accordance with the kind of Albertian perspective found, say, in Piero della Francesca, where the vanishing point belongs to God."

FROM MODERNITY TO VIDEO GAMES

Hidaka was strongly influenced by his recent reading of David Lewis-Williams's book *The Mind in the Cave*,(2001) which recounts the conditions in which prehistoric cave paintings were made, with numerous references to the notion of magic. This led Hidaka to an interest in the primary arts, and from there to André Breton and the great period of modernist manifestoes. *Canopy* (2012) is a painting which contains multiple references to modern pictures: here is a tree made up of blue discs, inspired by Matisse; there, a sheet of water taken from a work by Juan Gris; on the ground, shadows shaped like sculptures by Sophie



Tauber-Arp. Hidaka has appropriated these forms and adapted them to his practice: "I would like to think that it is possible to construct images in a third direction which is not dependent on minimalism or expressionism, and in which history is a three-dimensional construction, traversed by the imagination, without considering a linear, two-dimensional time. Today, this kind of complexity is to be found in digital imagery and on the Internet." *Canopy* represents an attempt to build an "infinite space, beyond the frame, implied by the open scene and oblique perspective." It is not about a new way of painting, but an attempt to decenter, beyond traditional vanishing points. In fact, Hidaka's new paintings oscillate between the three-dimensional western view of space, with arches seen in perspective evoking De Chirico, and the Chinese vision of landscape, which is much flatter, with oblique or bird's-eye view perspectives, as seen in Japanese prints. The result can also be compared to the organization of space found in video games (most of which are conceived in Japan). Massimo Scolari's book *Oblique Drawing* (2012), which Hidaka has just read, indicates that oblique perspective comes from the art of war, when it gave soldiers a more complete vision of enemy territory. This universe is of course found in video games.

The spatial arrangement of the objects in *Canopy* does in effect recall the structure or lack thereof in video games, as if the objects within them floated free, as if they did not in any way articulate the spaces (contrary to certain Renaissance compositions), as if they were just waiting to be moved by a player with some degree of skill. In *Figure Looking at Cloisters* (2012) and *Figure in front of Cloisters* (2012), explains Hidaka, the space is almost abstract, and yet it is articulated. The assemblage of houses that composes *Resort* (2012) recalls the landscapes to be built on and the "unfolded" surfaces in the famous game *Sim City*. This distant view from above creates a kind of open mental space, like a metaphysical vision of the world.



« Souvenir ». 2012. Huile et tempera sur papier
46 x 61 cm. *Oil and tempera on paper*

MENTAL LANDSCAPES

Factory Mountains (2012) is a large-format landscape painted after a trip to China. There is the same style as in the biomorphic paintings, but this one is much more complex, much more detailed: the caves have become a sea of clouds hanging between mountains, and the gaze circulates round the canvas as if navigating Chinese mental landscapes, following rivers and waterfalls. Clouds and sky are indistinct, both belonging to the water cycle, and perhaps to the cycle of painting. A few identifiable elements—a little hilltop village, factories that look like temples—allow the eye to rest before continuing its exploration. Why, one might ask, the factories? "I accept the ugliness and the destruction besetting today's world. It is inevitable and it is part of a broader process: even if we are disappointed by modernity, progress still exists. Without it being an end in itself, but merely a means, we must create the conditions in which science can set in motion a clean machine that produces infinite energy." Hidaka's painting is not engaged, he is not an activist, but all his canvases are suffused with his sense of being in the world, and this recent advent of modernism in his work underscores his "sensitivity to present time, filtering the world and opening its doors." This notion of the mental landscape in which the eye moves around exists in other paintings with a less oriental style, notably *Resort*. A kind of cut-out Mediterranean village occupies the center of this big canvas, a Cubist-style assemblage of houses, palm trees and a church spire. Small red and blue dots on a length of wall are a direct quotation of Picasso's synthetic Cubism. In the middle, a curtain is open, like stage curtains, or perhaps the ones at the entrance to certain houses. This creates a sense of depth within the pictorial space, contradicted with a sense of considerable tension by the very flat edges of the canvas. A few (Chinese?) screens and bits of sets are strewn here and there, and allow the gaze to move from one level to another. An empty frame, giving onto a big piece of checkered ground and a fragment of cardboard-like cloud, offer possible echoes of Magritte.

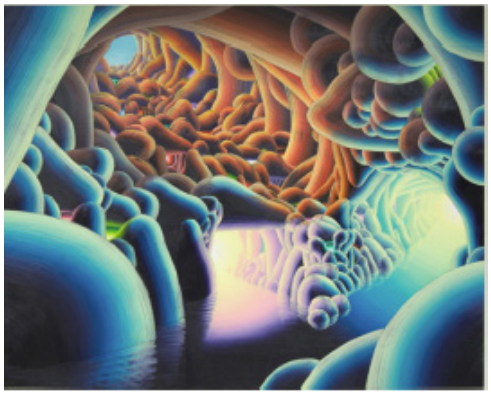
Also in this theatrical vein, which is new for Hidaka, a very small painting, *Clown d'Oro*, shows a white clown, a lunar figure alone on the stage. Is he an initiate, a contact with the beyond? More than a theater, *Canopy* in fact resembles a stage where a performance has taken place. Likewise with *Resort*. Various props of that absent action include a table, a vase of flowers, a few pyramidal tents, a small drum-like figure who looks like a *santon* doll (Hidaka says that for him it evokes rehearsal, the work of the painter's eye as he looks, looks and looks again). Hidaka is familiar with these images of empty sets, where the action is a mystery, by frequenting the Form/Content gallery, a non-commercial space near his London studio which put on a lot of performances (although it has now lost that space, the gallery remains active and still organizes exhibitions).

Christian Hidaka has just reread *Alice in Wonderland*, which may be where he got the idea of going from one world to another, from one mirror or plane to another. "Alice conquered surfaces, she went from surface to surface," he observes, echoing Deleuze's commentary. Perhaps the white rabbit in *Canopy* is the one met by Alice. The characters in Lewis Carroll's story are as flat as playing cards, as theater flats. *Resort* could be seen as a giant house of cards. This is the story of painting, of surfaces and artifices. Three recent drawings are titled *The Knave*, *The Queen*, and *The King*. Cubist or tribal in style, they belong to a series made with pigments that were used by prehistoric artists in caves but also by Joseph Beuys, who mixed them with rabbit's blood (what he called Braunkreuz). Some of these, such as *The Sun*, *The Cloud and The Bay*, are like the kind of paintings one could imagine hanging on the walls of the houses in the village of *Resort*. Others are abstract, "almost automatic" drawings. They remind us of crop circles, those drawings cut from fields of wheat that first appeared in the 1960s, and which some have claimed are of supernatural origin. Hidaka was also inspired by the Naszca geoglyphs in the deserts of southern Peru, those strange figures that can be seen whole only from the sky (hence the well-known theory about their being the creations of extraterrestrial visitors). A recent drawing shows a worker armed with a mysterious tool (*Taovenir*). There are mountain landscapes (*Peak Souvenir*), and a tree at the top of a hill (*Souvenir*). Behind these brownish figures, seeming to stand out against an ocher ground, we make out a drawn shadow, as if the figures were peeling away from the paper. Shadow makes all these memories seem more true. ■

Translation, C. Penwarden

ARTFORUM

Christian Hidaka
Art Forum
November, 2007
by Adam Ganderson



Christian Ward, Desert Hole 2, (second version), 2007, oil on canvas, 78 3/4 x 98

NEW YORK
"Off the Wall"
RENTAL GALLERY, 120 East Broadway, 6th floor
November 11–December 1

To say RENTAL is off the beaten path is an understatement. A welcome change from the slick haunts of the Chelsea art mall, this sixth-floor gallery overlooks a windswept stretch of East Broadway in Chinatown and is notable perhaps only as one of the few place names on the block rendered in English. Inside, an assortment of work from the artists of Patricia Low Contemporary, a gallery based in Gstaad, Switzerland, provides a compact presentation of aesthetic strategies well suited to the unconventional location. The work here ranges from the scatological to the sublime, with the most transgressively playful created by Norwegian artist Bjarne Melgaard, whose painted psychological studies of stunted misfits, in this case a Chihuahua, unveil characters out of their depth and, often, in perverse situations. Melgaard's subversive philosophy also turns up on two pieces of designer furniture. Text silk-screened on one plaintively repeats ALL THE BEST COWBOYS HAVE DADDY ISSUES. Tjorg Douglas Beer arranges tape, cardboard, aluminum, and other industrial materials into unsettling collages that raise the question of whether such materials are in some way using us. The horror vacui of Andre Butzer's imagined world, often filled with ghastly, cartoonish ghouls who exist beyond any moral compass, turns up in this exhibition as a scribbled drawing rendered in crayon. Maya Hayuk, whose work has been featured on numerous album covers and T-shirts over the last few years, redeploys her graphic-design skills to create geometric wall murals that serve as backdrops for several of the other artists' contributions. Ultimately, it is Christian Ward's stunning paintings, invoking both simplicity and an obvious devotion to craftsmanship, that stand out. It is easy to become lost within the cavernous worlds depicted in canvases like Desert Hole 2 (second version), 2007, which, although rendered using the static medium of oil paint, nevertheless seem to emit ever-shifting light.

Flash Art

Christian Hidaka
Flash Art International
July-September, 2005, Page 66
By Randall Anderson

GROUP SHOWS

The galleries look like the furniture floor of a department store. Paintings, sculptures and installations, each with a considerable visual impact, come into sight overlapping one another. The viewer may suspect that the exhibition title has little to do with the actual exhibits, as is the case with many other group shows.

In "The Elegance of Silence: Contemporary Art from East Asia," works by 26 artists from China, Japan, South Korea and Taiwan are displayed in two sections: the first is named "San Sui," which means "mountain and water" or landscapes with such natural elements, gathering works that revisit the traditional notion of landscape painting. Xu Bing's installation with numerous cutouts of Chinese ideograms for "bird" hung from the ceiling at increasing heights, composing a virtual flock of birds flying off into the sky.

The second part, entitled "Feng Shui" (an ancient Chinese theory to optimize the flow of energy in architecture), features works showcasing artists' ideas about indoor living spaces. One highlight from this section is a set of living-room furniture covered with a vivid flowery pattern, by Taiwanese artist Michael Lin.

Korean Yoo Seung-Ho's three landscapes in an old style of India-ink drawing are actually composed of swarms of minute Chinese characters, Roman alphabet letters and Korean phonograms. Yoshitomo Nara's wooden crates contain miniature rooms that are decorated with the artist's trademark drawings, to be peeped into by the audience through small windows.

From most of the works, neither elegance nor silence is felt. A few good exceptions are Korean artist Kang Un's huge oil painting of clouds, in which the artist seeks "the pure abstraction that only nature can create;" Japanese artist Naofumi Maruyama's landscapes produced by staining cotton canvas with acrylic, a technique reminiscent of traditional India-ink art but applied to render the modern artist's unique dreamy views; and Japanese artist Yasuko Iba's quiet oils photorealistically representing such motifs as bedclothes. Justice is hardly done to Kang's and Maruyama's works, since they have been deprived their appropriate space in this messy exhibition layout, ironically organized by a feng shui expert hired by the museum.

The museum's Korean curator Kim Sun Hee has stated that "silence" in the exhibition title "embodies the situation of art and tradition in East Asia" and that the exhibition was meant to counteract Western prejudice toward East Asian art. But people here are aware that, in terms of both traditional and contemporary art, and of present-day politics as well, Chinese and Koreans are much more expressive and aggressive than the Japanese. The curator's idea of replacing the modern white-cube exhibition space with a feng shui mixture rather hampers the right understanding that East Asia itself is a sharply multicultural world.

—Satoru Nagoya



MARUYAMA NAOFUMI, Butterfly song, 2004. Acrylic on cotton, 260 x 260 cm. Courtesy of the artist and Shugoarts, Tokyo.

Ideal Worlds: New Romanticism in Contemporary Art

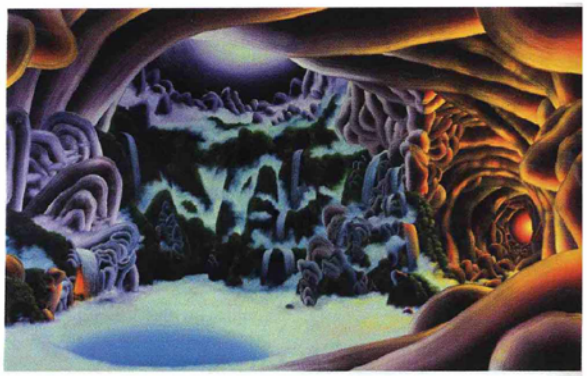
SCHIRN KUNSTHALLE, FRANKFURT

"Ideal Worlds" puts forward the notion that there is a prevalent sensibility of New Romanticism in contemporary art. The curators couch their argument in a positivist reading of the romantic and its emancipatory potential hinging on individuality, hope and desire. 13 artists are presented, most of whom are painters. Romanticism was a movement bridging the 17th and 18th centuries and championed in Germany by the writings of Friedrich Schlegel, the dramas of Friedrich von Schiller and the paintings of Casper David Friedrich. In Schiller's aesthetic letters (1793-1795) he talks of the dichotomous relationship between reason and nature and tries to define a place in the middle informed by beauty, truth, and knowledge. It is this third way, or what he calls the "play drive" that facilitates action in which man "...is only fully a human being when he plays."

The play drive is in part what underlies Romanticism's embrace of the imagination and the unique creative spirit. But Schiller's intent goes beyond individuality, however, concerning itself with improving the human condition, which means that there is responsibility involved and therefore what might be called "play with intent." There has to be a point of productive communication. It's this point that starts to divide the artists in this exhibition.

A common thread running through many of the works presented is an embrace of a kitsch aesthetic and techniques associated with craft, such as cut- out paper, sequins, day-glo paint, and other cheap and common materials. However, a schism occurs between the pieces that venture too far into the subjective, thereby imploding, closing off any kind of potentiality vis-a-vis works that are more open ended. David Altmejd's multi-faceted mirrored platforms, Catherine Opie's photographs of surfers waiting patiently for the next wave, and Christian Ward's lushly articulated paintings of endless caves and caverns, present worlds that seem in formation, possessing a potential for expanding human experience. This is a form of Romanticism that opens up the possibility for an inclusive practice — a place where what is seen is not a hermetically sealed snapshot entirely controlled by the artist's heroic vision. These works avoid the absolute, yet have failure as their redeeming failure. That is to say that the works acknowledge the impossibility of finding that ideal world. They acknowledge the never-ending search, the process of seeking.

—Randall Anderson



CHRISTIAN WARD, Inside the Island, 2003. Oil on canvas, 312 x 200 cm. Courtesy the Saatchi Gallery, London.

frieze

Christian Hidaka
Frieze
November-December 2003, N° 79
By Sally O'Reilly

Selected Paintings

MW PROJECTS, LONDON, UK

The work in 'Selected Paintings' is all torso-sized (ranging from toddler to beefcake) and runs the gamut of genres, ideologies and execution. So, there should be at least one work here that would appeal to a prospective buyer and could hang unobtrusively within a domestic setting. The selection represents a Calvino-esque set of possibilities for arrangement - there are so many similarities and differences between the pieces that any permutation or arrangement would make some sort of sense.

What this selection reaffirms is that, after the vicissitudes of the figuration/abstraction tug-of-war, the distinction doesn't really exist any more - the two approaches segue smoothly into one another. Practically all the work here is figurative, yet much of it hovers on the threshold of abstraction. Merlin James' contribution is so ambiguous in scale that it is difficult to tell if the central, scrubbily painted structure is a pier or a window latch fixing. The micro-macro switch scotches mimetic precision. Varda Caivano's still life of a hanging basket takes a long time to present its realism. The brown, cursory drawing and cross-hatching are more an evocation of earthy essence than an outright depiction. It is only the anarchy of Herrero's pictorial fragments, his blobs of bright paint and sections of felt-tip outlines, that refuses to settle into definite figuration.

Jean-Frédéric Schnyder's Reynolds: The Praying Samuel (1999) is an obliterated copy of an Old Master; an accompanying piece is a brownish monochrome with inverted swastikas scored into the paint as a repeating pattern. It is difficult to tell if Schnyder completed the Reynolds copy and then painted it out, or if there is no infant Samuel kneeling at prayer beneath the red-brown blob that nearly fills the canvas. We glimpse only the corner of a turbulent sky and shafts of heavenly sunlight. Schnyder's reason for abutting an obliterated Judeo-Christian image next to the Hindu symbol of the circle of life is not clear, but perhaps it is sheer roguishness.

Lawrence Seward's Hawaiian Village Hotel (2002) is diametrically opposed to Christian Ward's Waterfalls (2003) and Uwe Henneken's Breit aus dein Schlafgewand (Spread out your Nightgown, 2003). Henneken's cliff top, framed by a swooping rainbow of dynamic paint, and Ward's neon pools connected by foaming waterfalls, are both made with a palette that is bright and halcyon, while Seward's holiday resort scene is rendered in the most dour greys. Like fairgrounds in winter, this drab depiction of a scene that is usually represented in achingly high-key colour has a poetic melancholy.



Anna Bjerger's Surfer (2003) revels in pictorial cliché to create a beach atmosphere that is more reassuringly recognizable. Her surfer is silhouetted against a white setting sun that radiates oranges in a graphic rather than naturalistic style. In sumptuous imagery such as this it is good to see an unbridled self-indulgence in paint. Yet there is little here, besides Richard Wathen's Grace (2003), that is about control of the medium. And Wathen's portrait of a sinister-looking young girl holding a lop-eared rabbit is actually more about deadening feeling than control. The fuzzy, just-out-of-reach focus places the subject in the realm of dreams and apparitions, and the intentionally badly executed right eye compounds the discomfort.

Bernhard Martin's Unterholz (Undergrowth, 2003) is a peculiar orchestration of elements in which paint is at times allowed to behave like itself and at others harnessed into a graphic medium. A house in the wilderness sits oblivious to the cloud of painterly mayhem hovering over its roof and the dervish of swoops and spatters beyond some neatly delineated bulrushes. Martin's narrative is fragmentary: the moment before the real event, perhaps. The atmosphere that surrounds the sweetly rendered figures snaking in mirrored formation through Xiomara de Oliver's green diptych is also pending. One of the paintings is inscribed with the words 'fuzzy wool blankets', a tantalizing clue to an errant meaning.

Every piece here is doing its own thing; there is no curatorial over-reaching, no ground-breaking moments of radicalism - the paintings are lined up like sweeties in an aisle. But perhaps it is time we stopped being embarrassed by the consumable nature of art. In 'Selected Paintings' there is no pretence about high-blown intentions: the work is desirable, which is, quite simply, why it was chosen.

Sally O'Reilly

Telegraph magazine

Christian Hidaka
Telegraph Magazine
March 29th, 2003 - pp. 46-53
by Colin Gleadell



The new generation of British artists championed by Charles Saatchi: (from left) Neil Rumming, Christian Ward, James Hopkins, Conrad Shawcross, Ian Monroe and Matt O'Dell. **Below** Saatchi at the Royal Academy's Apocalypse party in 2000

for $2,000 each. Dismayed, Schnabel described the *Art in Our Time* book as nothing more than a 'mail order catalogue'. Saatchi has produced countless catalogues of his collection since, which is nice for the artists but serves the same purpose. 'You can just ring up Charles and ask him how much he wants for something,' said one dealer. At the same time, driven by his obsession with the new and the competitiveness to be first at everything, Saatchi was looking at the younger end of the market on his doorstep – the YBAs. After all, this was a man who went go-karting in middle age. He spent £50,000 in one year on the hobby. He was also courting and then married the glamorous American art dealer Kay Hartenstein. He had something to prove.

Contrary to popular belief, Saatchi didn't catch on to the YBAs at the beginning, although it was his series of exhibitions for 'Young British Artists I-VI' that inspired the acronym. In 1988 he visited Freeze, the student warehouse exhibition organised by Damien Hirst, but didn't buy anything. It was only in 1990 that Hirst, who is credited with steamrolling Saatchi into the YBA scene, sold him two of his medicine cabinets. This was the start of the 'Saatchi Decade' – so christened in 1999 by a publication that illustrated hundreds of works by British artists that he bought during the Nineties.

'He's not after good taste, it's all about cultural relevance. He has to keep up-to-date, which is unusual for a collector'

What he did, in effect, was spend small amounts of money tapping into a new wave of youthful vigour and helping to promote a new brand of art that would bring him even more publicity. Displaying a phenomenal amount of energy, he made daily visits, often unannounced, to shows before they opened. He would visit established Cork Street galleries as well as exhibitions in the East End, graduate schools, artists' studios, and a small circle of dealers, including the young Jay Jopling, whose gallery, White Cube, now represents the majority of successful artists showing at County Hall. His everywhere-and-nowhere reputation made him an enigmatic figure; he famously never attends his own parties. He became renowned for driving hard bargains. Whatever the asking price, he expected a discount. He also wanted art that had instant appeal. One dealer noted how if Saatchi didn't 'get' a work 'just like that', he wasn't interested. The largest investment he made at this time was £50,000, advanced to Damien Hirst in 1991 to buy, transport and preserve a tiger shark for his seminal sculpture *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Experts believe it would now fetch around £2 million. But the majority of work was bought for a few thousand pounds or less. By the time of Saatchi's Sensation exhibition at the Royal Academy in 1997, he had acquired nearly 900 works by YBAs. 'He is the only person in the world collecting on such a scale,' said the London dealer Victoria Miro, at the time. No other collector had bought entire exhibitions.

He also had an eye on history. For Sensation, which he regarded as an opportunity to summarise the ethos of an era, he paid a premium to buy works by artists such as Tracey Emin and Michael Landy, whose work he had missed early on. To his delight it was one of the most popular and most controversial exhibitions ever held at the RA. A perceptible Saatchi style began to proliferate in art schools. Jake Chapman thinks 'the speed with which some artists have gone from art school into the Saatchi collection has been too quick. When I teach, I notice students who have a clear notion of the path to success, and this can produce uninteresting work. There's a danger that they become too obsessed with the Saatchi collection.'

Still, the obsession remains, in spite of the number of artists whose work has been sold cheaply or given away. Since 1998, when Christie's held a sale of works from the Saatchi collection, hundreds of works by young British, American and German artists have been drip fed through the auction system, often for derisory prices. 'We don't feel singled out any more because there are so many of us,' said one. 'Artists now know that when you sell to Saatchi, being dumped comes with the territory.'

The £1.7 million Christie's sale also heralded a spate of charitable activity in which Saatchi sought to benefit arts institutions in this country: £10,000 was given to four London art schools to establish bursaries for students. Cynics said that this was a way of extending his power base, but the colleges were unanimously grateful. Unfortunately, the gifting expired after two years. Colin Cina, head of Chelsea School of Art, believes Saatchi was unhappy with the way some of the colleges used the money, but no official explanation was given.

Also, since February 1999, Saatchi, who is estimated to be worth $200 million and to own a reported 3,000 works, has given more than 220 works to the Arts Council, to provincial museums and to the charity Paintings for Hospitals. Again, cynics could respond by pointing out that many of these works had been at auction and not found buyers and that the purported overall value of £1.2 million for the gifts was grossly exaggerated. But these are all institutions that have little money to buy art. Perhaps, if the Government would allow tax concessions on gifts of cultural objects, Saatchi and others would be more generous.

Perhaps he might even consider giving something to the Tate. That *would* ensure him a measure of immortality. Saatchi's only gift to the Tate was in 1992, and not that significant. Since then, relations between the two have clearly become strained. Last November, Saatchi was uncharacteristically outspoken in his criticism of the Turner Prize as 'pseudo-controversial claptrap', and his choice of venue for the new gallery has been widely interpreted as an attempt to steal Tate's thunder.

But will it? 'The danger is that it might be seen as a memorial to the YBAs,' worries Jake Chapman. 'When it was in Boundary Road, there was a sense of discovery about it, it was marginal and off the beaten track. Now it will be more available. That might take the melodrama out of it.'

Not if Saatchi can help it. None of the shows he has mounted since Sensation has created the quite same excitement, but Saatchiland, with its YBA trophies and new discoveries, could do just that. ▷

CHRISTIAN WARD The 25-year-old artist was tipped as one of the brightest painting talents at the Royal Academy Schools postgraduate degree show last summer, which Saatchi visited. His first solo exhibition, held at MW Projects in Clerkenwell last month, consisted of a group of hallucinogenic paintings ('Disney meets sci-fi,' said one critic) inspired by the rainforests, rock clusters, waterfalls and caves found in Yakushima, a World Heritage Site on the Pacific coast of Japan. Saatchi came to his studio with Nigella and Alan Yentob a few days before the show opened and bought seven paintings, including *Inside the Island* (below), for up to £7,500 each. Afterwards 'we talked a lot about sci-fi,' Ward recalls. 'He really likes *Star Trek*.'



JAMES HOPKINS 'It's daunting to be in the Saatchi collection,' says Hopkins, 26, a postgraduate from Goldsmith's, who accepts unquestioningly that Saatchi is the most important contemporary art collector around. 'It's like being catapulted into the art world. You feel you've arrived. The audience is going to be massive, but there could be criticism.' *The Band* (below), a group of unplayable musical instruments made from MDF, was bought by Saatchi in February after a private viewing at MW Projects. 'He's enormously curious considering how much he sees,' says Hopkins.



The Observer

Christian Hidaka
The Observer Magazine
May 2003
By Louisa Buck

THE ARTISTS

CHRISTIAN WARD
TIM NOBLE AND SUE WEBSTER
SARAH LUCAS



From top
Christian Ward in his studio, 2003.
Au Naturel, Sarah Lucas, 1994.
Detail from *The New Barbarians*, Tim Noble and Sue Webster, 1997/99.
Inside the Island, Christian Ward, 2003.

THE ART OF ZEN

'Landscape' seems almost too tame a term to describe Christian Ward's eye-grabbingly vivid paintings where Technicolor mountains, caverns and grottoes shimmer with rainbows, cascade with multicoloured waterfalls and are wreathed in iridescent mist.

The influences of this 25-year-old graduate of the Royal Academy Schools range from Sixties psychedelic graphic design to ancient Chinese paintings, as well as the latest Japanese animation techniques. Yet for all their phantasmagoric otherworldliness direct memories, there are strange little aspects that seemed very familiar.' Yet he's keen to emphasise that, 'these paintings are as much a mental island, an unknowable space that I can do what I want in, but which in the end does what it wants.'

Then there's the physical quality of the paint itself: no shiny surfaces and quick-drying acrylic here, but juicy areas of oil paint that gives the work a direct physical immediacy that prevents it from tumbling into kitsch. Ward attaches great importance to technique and applies his paint in lush, sweeping brushstrokes that he's compared to the raking of gravel around the rocks in Zen gardens. 'I'm very interested in this idea of origin, and for me origin as a subject is very hard to pinpoint. Painting, because of its history, deals with origin very well. It's got this life to it that isn't apparent in a lot of other mediums'.

However, while Ward may extol the virtues of paint, he is loath to be placed in any pigeonhole. 'It's where I am at the moment, but I'm not stuck in painting,' he insists. 'I also enjoy doing sculpture and 3D work and messier stuff — I don't want a trademark, it's very much part of a process.'

While he's happy to have been singled out by Saatchi, 'it means I can carry on, which is a good thing.' Ward is already pondering new avenues, 'I've been approached by these people who do computer animation and I'm thinking about trying something out on that front.'

Louisa Buck

PUNK SCHLOCKERS

Crude, barefaced, garish, gimmicky — yet joyous and exuberant like a funfair or a day at the seaside — at first glance, the art of Tim Noble and Sue Webster consists merely of cheap thrills and end-of-pier illusionism. The meticulous crafting of huge piles of rubbish

RUDE GIRL

Sarah Lucas exhibited one of her most famous works, *Two Fried Eggs and a Kebab*, in 1992, in a shop in Soho. Every morning, she had to get up and buy a kebab, then fry the eggs, then arrange them carefully on a table. 'It seemed part of the installation,' she has said. 'It never crossed my mind that anyone would buy it.'

Charles Saatchi, who did, has long been a Lucas fan and patron. So enormously successful has she become, the carefully posed eggs and melons, the fags and obscenely gesturing fists, the scowling self-portraits and titillating tabloids, have passed into YBA iconography as surely as Damien Hirst's cows and Tracey Emin's tent. Other artists hijack banal domestic objects for their own (often feminist) ends — Mona Hatoum's series of menacing kitchen appliances springs to mind — but Lucas, now 41, does it with more venom and energy, more dirty-mouthed humour, more gall.

Much of the work quite obviously deals with old-fashioned stereotypes of gender and class. By appropriating the attitudes and accessories of blokedom — the tabloid pin-ups, the donkey jacket, the beer cans and fags — and then turning them into art, Lucas makes them funny or slightly sad or

London Evening Standard

Christian Hidaka
Journal
July, 2, 2002
by Andrew Renton



This is the time of year when art looks to its future. For art professionals, the degree shows at major colleges are essential viewing for spotting talent and monitoring trends. Art schools are our most concentrated centres of artistic activity, with ideas fermenting between students and teachers. Most of the final-year undergraduate shows in London are over, but the postgrads will be showing over the next few weeks. At the Slade School of Fine Art, where I work, more than 100 students have already exhibited - that's just one college. I've been to another half a dozen shows at other colleges so far, but I've covered only a fraction of the ground. Every year we produce thousands of art-school graduates, and they all get an opportunity to face public scrutiny. Many for the first time - and many for the last Already, I detect two distinct trends. Firstly, the influence of Tate Modern is beginning to bear fruit. This year's graduates are the first to have benefited from access to Tate Modern throughout their studies. Although there are many other places to see contemporary work, the Tate's obligation is one of contextualisation. It is one thing to have an instinctive response to something they see in an exhibition, quite another to understand it in the context of its immediate contemporaries. The second trend is that students no longer seem burdened by the legacy of the Young British Artist phenomenon. The nearly-fortysomething YBAs aren't so young these days, and precisely because they inhabit the centre of the art world today's graduates are striving to distance themselves. It's hard to pinpoint exactly how this manifests itself, except perhaps in the way that the new artists are less hesitant about producing work which has a handmade quality to it, rather than the hands-off conceptualism that dominated the Nineties. I remember Jake Chapman's degree show from the Royal College in 1990, where he hired his sculpture (some Rota-Board hoardings) prefabricated from the manufacturer. Today, Ryan Denton's drawing of a monkey wearing shades (at St Martin's) is drawn in ballpoint painstakingly across thousands of Post-It notes over an entire wall. It must have taken months. A labour of love, its title is "There's

always thought a bit stuffy. This year there was some highly accomplished, smoothly worked stuff. Everyone's talking about Christian Ward's stylish and knowing landscapes. He's taken on that potentially tired and hackneyed genre by looking at it with a keen eye. The resulting paintings emerge totally fresh. The Royal College seems still to be paying the price for expelling sculptors from Kensington Gore to an isolated studio over the river. That was nearly 10 years ago, and while this year's shows of its various departments look professional and slick, I craved some atmosphere and a work of art that didn't already anticipate its market. Indeed, one of the biggest problems in art school these days is the politics of departmental structures, where painters only work with painters, and sculptors stay put in the sculpture studio. At the Slade this year the shows stirred this up by mixing the different media together. Conflict of interest prevents me from singling out the best work on show, but the strategy of integrating the different media worked brilliantly. The London Institute, with Chelsea, Camberwell and Central St Martin's under its auspices, has been struggling to rationalise its departmental differences and college identities. Camberwell has the reputation for craft-based arts, Chelsea shows its strength through artists who don't stray far from their chosen medium, and St Martin's is more conceptual. Give or take. This year, for me, St Martin's was a treat. There seemed to be several rigorous but unpretentious projects going on and a lot of interplay between artists. I loved Paul Dugdale's photographic self-portrait, with the remote cable unfeasibly farfrom the camera. It's almost a self-defeating thing to do, but that distance yields up a whole surrounding landscape which the photographer could never have composed for himself. And I wept at the poignancy and conceptual cheek of Simon Davison's All The Quiet Bits Between All Of The Songs Of All Of My Records. It's an old-fashioned vinyl LP, playing on a turntable. This is more than a John Cage musical provocation; you can this year. The irony is that, until the emergence of what was called the Goldsmiths' phenomenon, art schools had escaped much critical attention since the 1960s when Hockney, Kitaj and friends were dancing the night away at the Royal College. What happened at Goldsmiths in 1989 and 1990 was the birth of a movement and a chapter in art history. It made the degree shows essential viewing. These days it's a difficult reputation to sustain. I tried hard to find some real joy in this year's show, but sensed far less coherence than I had hoped. There was the occasional charming piece, like Jane Chang's video of a girl playing Satie's Trois GymnopÈdies while overlooking a suburban garden, or Fiona Taylor's enlarged, almost clichÈd photographs taken in Brighton. Or Elizabeth Frey's reconstruction of spaces through memory and drawing and an obsessive archiving of images. And I want to own one of Libby Hart Langford's knitted cigarette logo blankets over in Textiles. Yet the more I single out names, the less comfortable I become. It's hard to tell what will survive, even over the summer. Only this year one collector sold a painting he'd bought at Peter Doig's Chelsea degree show some 12 years ago. He paid about £1,000 for it. Sotheby's sold it for more than £300,000. It's this kind of lottery that has led to an overheated activity at the degree shows in recent years. As a teacher, I see that the atmosphere it engenders can work against the measured thought which is indispensable to make serious art. Students see fame and fortune around the corner; the punters just the fortune. The degree show is a crucial part of the art-making process, but it's just the beginning. Art needs time, and as true patrons we would do well to look beyond the degree-show bargain. Perhaps the shows need to be shut for speculative business.

THE TIMES

Christian Hidaka
The Time
February 27th, 2001



Students get a show at Royal Academy

Christian Ward, 21, a student at the Royal Academy Schools, crouches in front of his painting Lavender Mist (centre) on display at the Royal Academy of Arts in London until March 2 (Dalya Alberge writes).He is among 18 second year students at the Royal Academy Schools showing in thePremiums exhibition in the gallery's Saddler Wing. This is the public's first chance to see and buy works by young artists midway through their studies. The influence of Japan in Ward, who is half Japanese and previously studied atWinchester College of Art, can be seen in his landscape painting. All the works in the how are for sale, from £300 for a print to £3,000 for an installation. Admission is free. Students at the Royal Academy School have access to tutorials and lectures by eminent artists. Professor Phillip King, president of the Royal Academy, said: "theschools have been historically linked to the Royal Academy since its foundation, it is our policy now more than ever, that the schools should flourish"