CHRISTIAN HIDAKA

42 rue de Turenne, Paris - F-75003 / +33 1 42 72 68 13 / galerie@michelrein.com
Washington rue/straat 51A, Brussels - B-1050 / +32 2 640 26 40 / contact.brussels@michelrein.com

SUMMARY | SOMMAIRE

ARTWORKS | ŒUVRES 3

EXHIBITIONS | EXPOSITIONS 48

PRESS | PRESSE 97

TEXTS | TEXTES 109

BIOGRAPHY | BIOGRAPHIE 122

ARTWORKS
ŒUVRES



Tambour Ancien, 2021
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
251 x 178.5 cm (98.82 x 70.28 in.)
unique artwork
HIDA21294



Acrobat with Tambour, 2021
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
212 x 150 cm (83.46 x 59.06 in.)
unique artwork
HIDA21295



Jeune Tambouriste, 2021
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
195 x 130 cm (76.77 x 51.18 in.)
unique artwork

private collection



Girl on a Ladder, 2021
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
73 x 60 cm (28.74 x 23.62 in.)
unique artwork
HIDA21298



Zephyr, 2021
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
73 x 60 cm (28.74 x 23.62 in.)
unique artwork

private collection



Siparium, 2020
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
178 x 255 cm (70.08 x 100.39 in.)

Collection Nouveau Musée
National de Monaco (NMNM)



The Conjuror, 2020
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
195 x 130 cm (76.77 x 51.18 in.)

Private collection



Street performer, 2020
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
100 x 81 cm (39.37 x 31.89 in.)

Private collection



Sleeping figure with Kirby, 2020
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
50 x 65 cm (19.69 x 25.59 in.)
HIDA21269



Orange peak/ Blue mist study I, 2020
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
60 x 35 cm (23.62 x 13.78 in.)
HIDA21274



Pavilion steps, 2020
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de linlin
68 x 50 cm (26.77 x 19.69 in.)
HIDA21273



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

Private collection



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

Private collection



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

Private collection

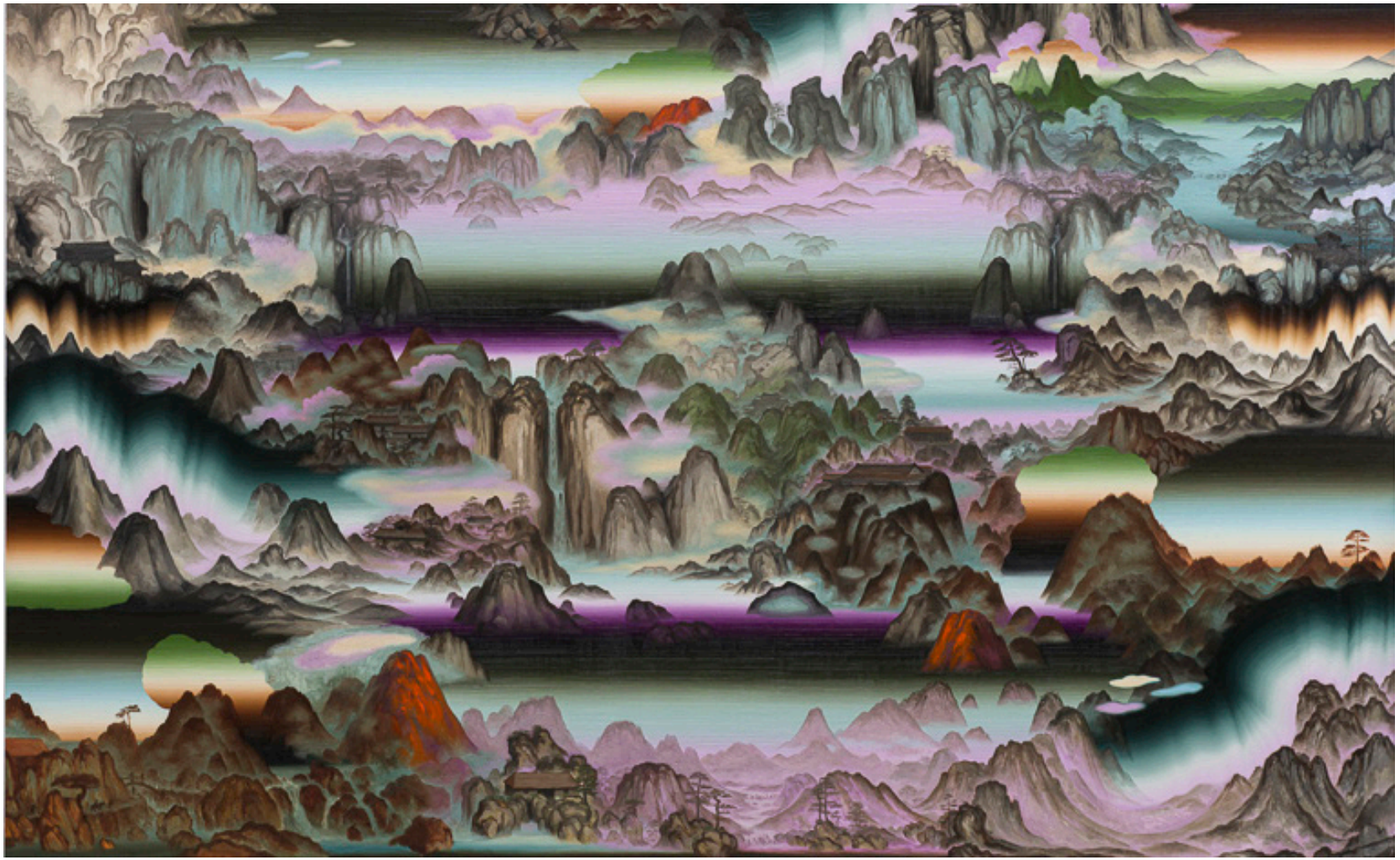


The Charlatan, 2019
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
140 x 97 cm (55.12 x 38.19 in.)

Fonds d'art contemporain - Paris Collections (FR)



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



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

Private collection



A Satyric Scene After Serlio, 2019
oil tempera on linen
huile et tempera 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 et tempera sur toile de lin
190 x 150 x 3,5 cm (74.8 x 59.06 x 1.18 in.)
HIDA19249



Large Scene with Clown and Bear, 2019
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
180 x 150 x 3,5 cm (70.87 x 59.06 x 1.18 in.)
HIDA19248



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



Indian Rope, 2018
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
195 x 130 x 4 cm (76.8 x 51.2 x 1.6 in.)

Private collection



Unhooked a star, 2018
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
190 x 150 x 4 cm (74.8 x 59 x 1.6 in.)

Private collection



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

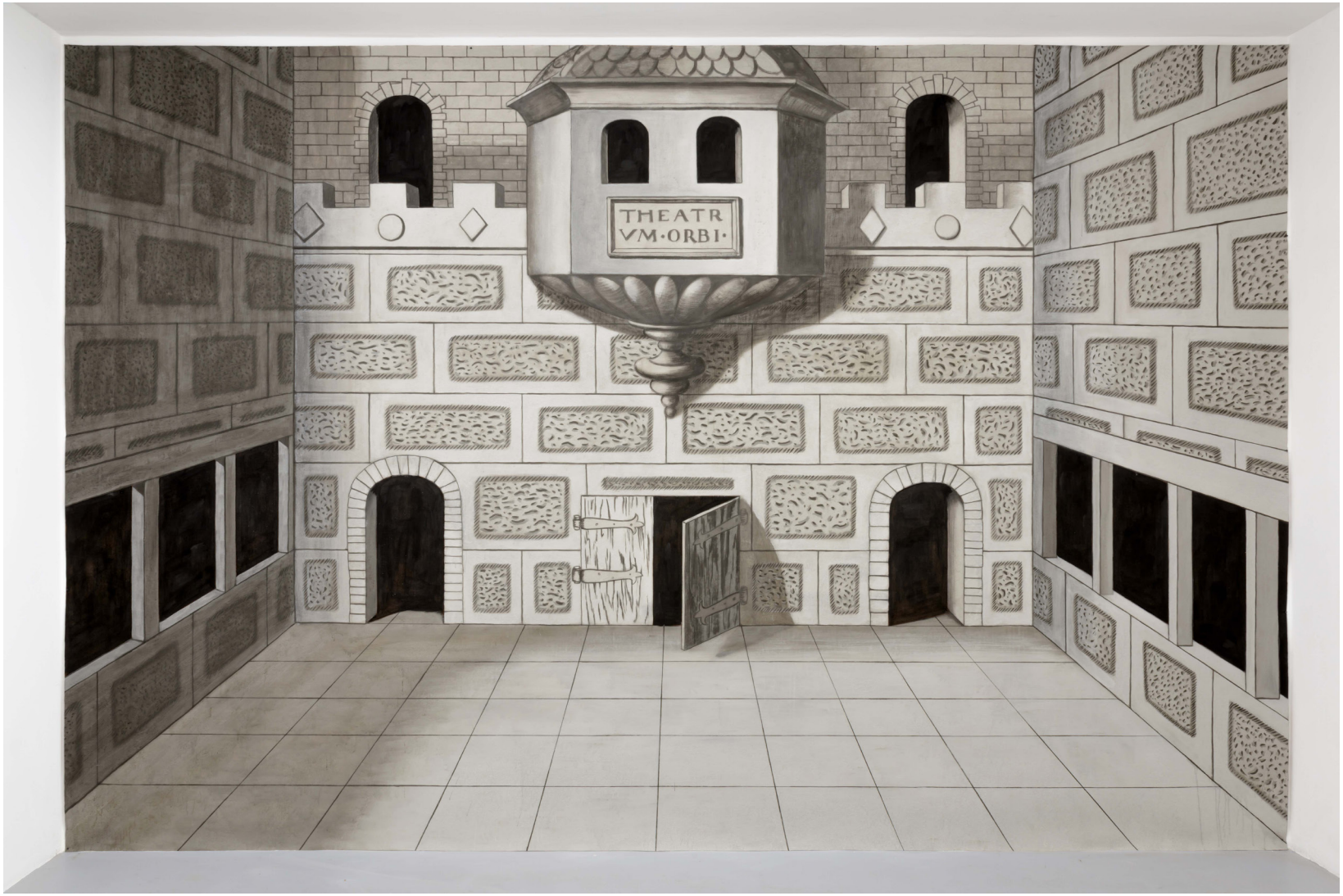


Players, 2017
oil tempera on linen
huile et tempera sur toile de lin
150 x 300 cm (59 x 118.1 in.)

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



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



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



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



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



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



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



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

Private collection

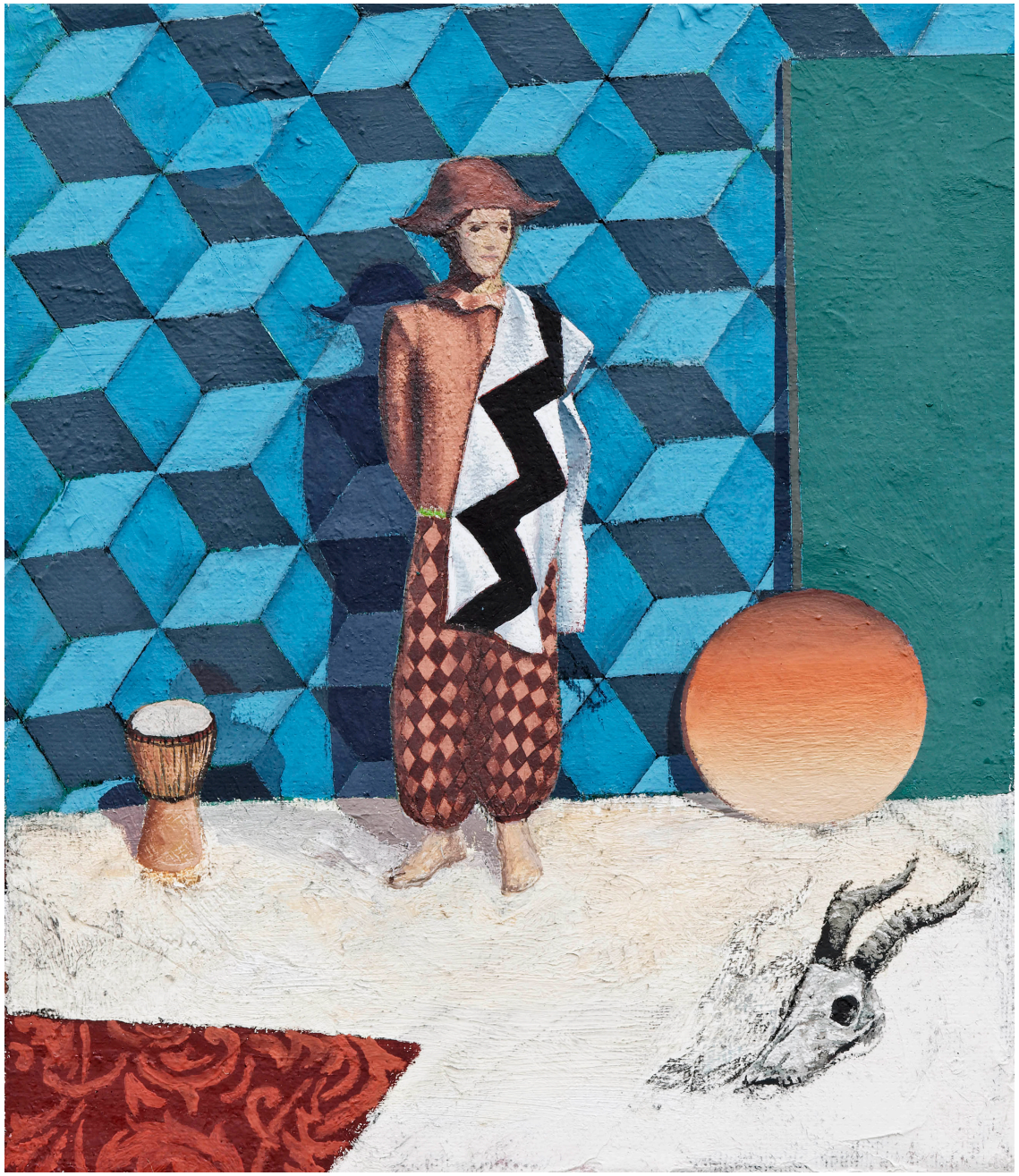


Meet Me at the Waterfall, 2012
oil on canvas
huile sur toile
204 x 330 cm (80.3 x 129.9 in.)
HIDA11104



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

Private collection



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

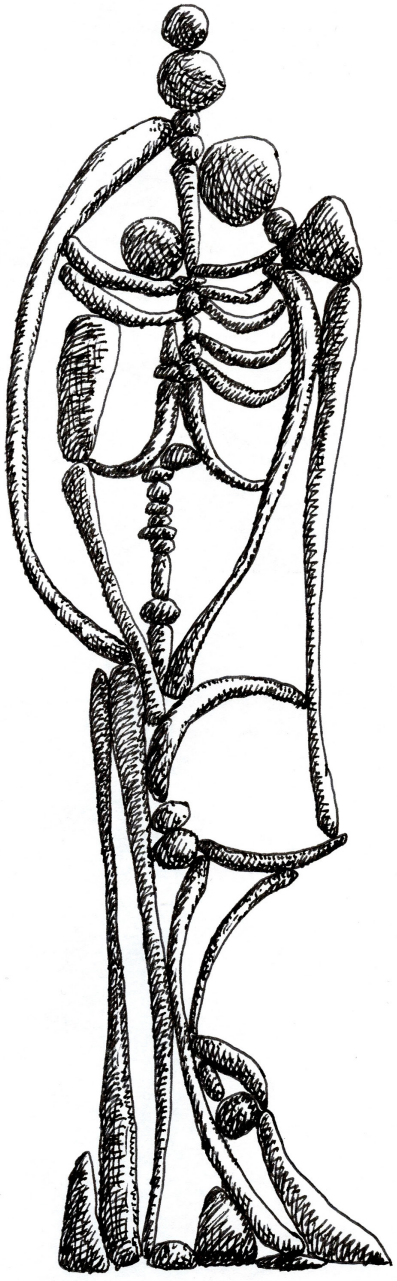


Figure + Forms, 2011
tempera on linen
tempera sur toile de lin
40 x 60 cm (15.7 x 23.6 in.)

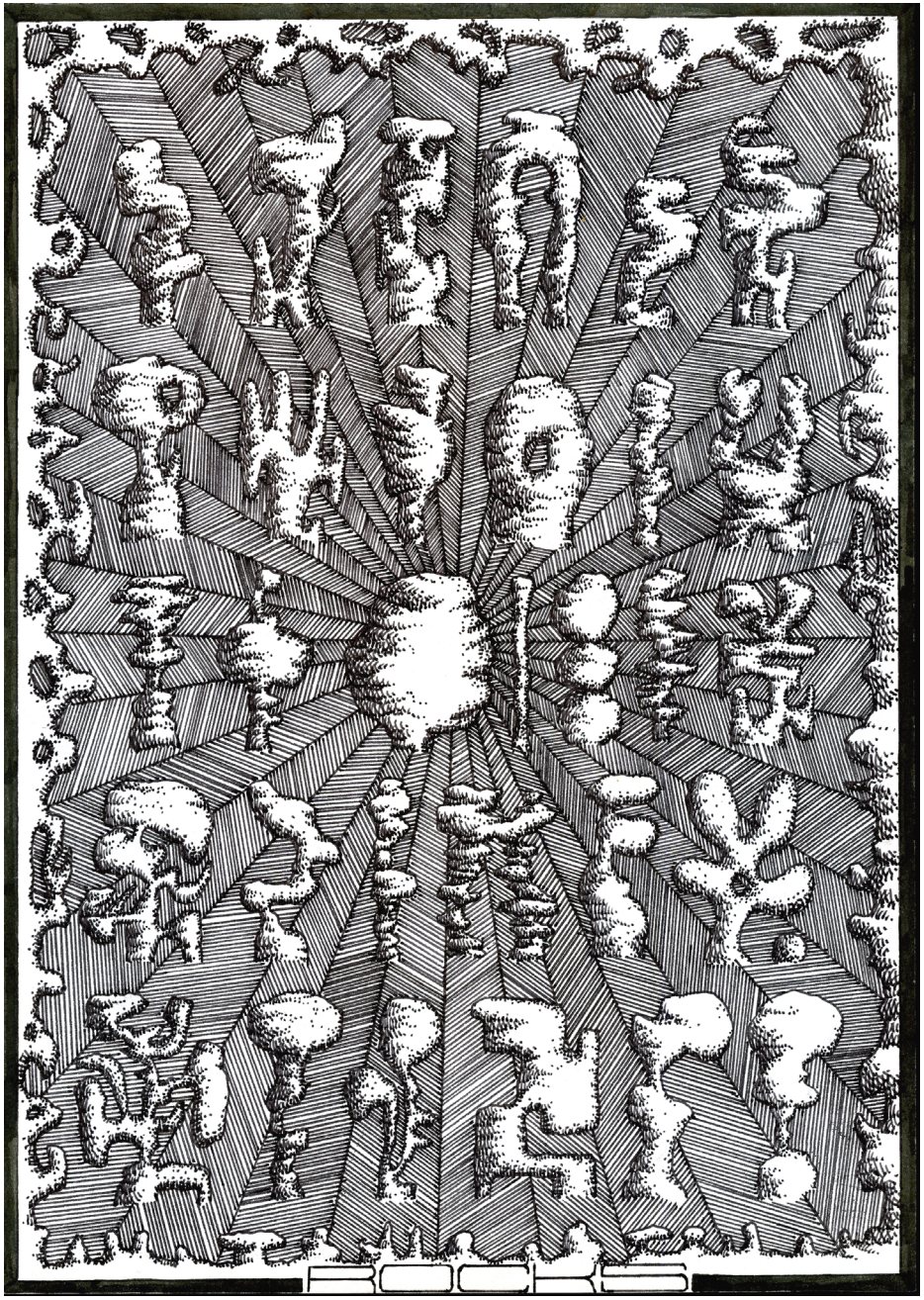
Private collection



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

EXHIBITIONS
EXPOSITIONS



Hannam Dong Space, Gallery Baton, *Scène dorée*, Seoul, Korea, 2023



Hannam Dong Space, Gallery Baton, *Scène dorée*, Seoul, Korea, 2023



Hannam Dong Space, Gallery Baton, *Scène dorée*, Seoul, Korea, 2023



Fondation d'entreprise Hermès, *Visitors*, Tokyo, Japan, 2022



Fondation d'entreprise Hermès, *Visitors*, Tokyo, Japan, 2022



Michel Rein, *Tambour Ancien*, Paris, France, 2021



Michel Rein, *Tambour Ancien*, Paris, France, 2021



Michel Rein, *Tambour Ancien*, Paris, France, 2021



Michel Rein, *Tambour Ancien*, Paris, France, 2021



Michel Rein, *Tambour Ancien*, Paris, France, 2021



Michel Rein, *Tambour Ancien*, Paris, France, 2021



Michel Rein, *Siparium*, Brussels, Belgium, 2021



Michel Rein, *Siparium*, Brussels, Belgium, 2021



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



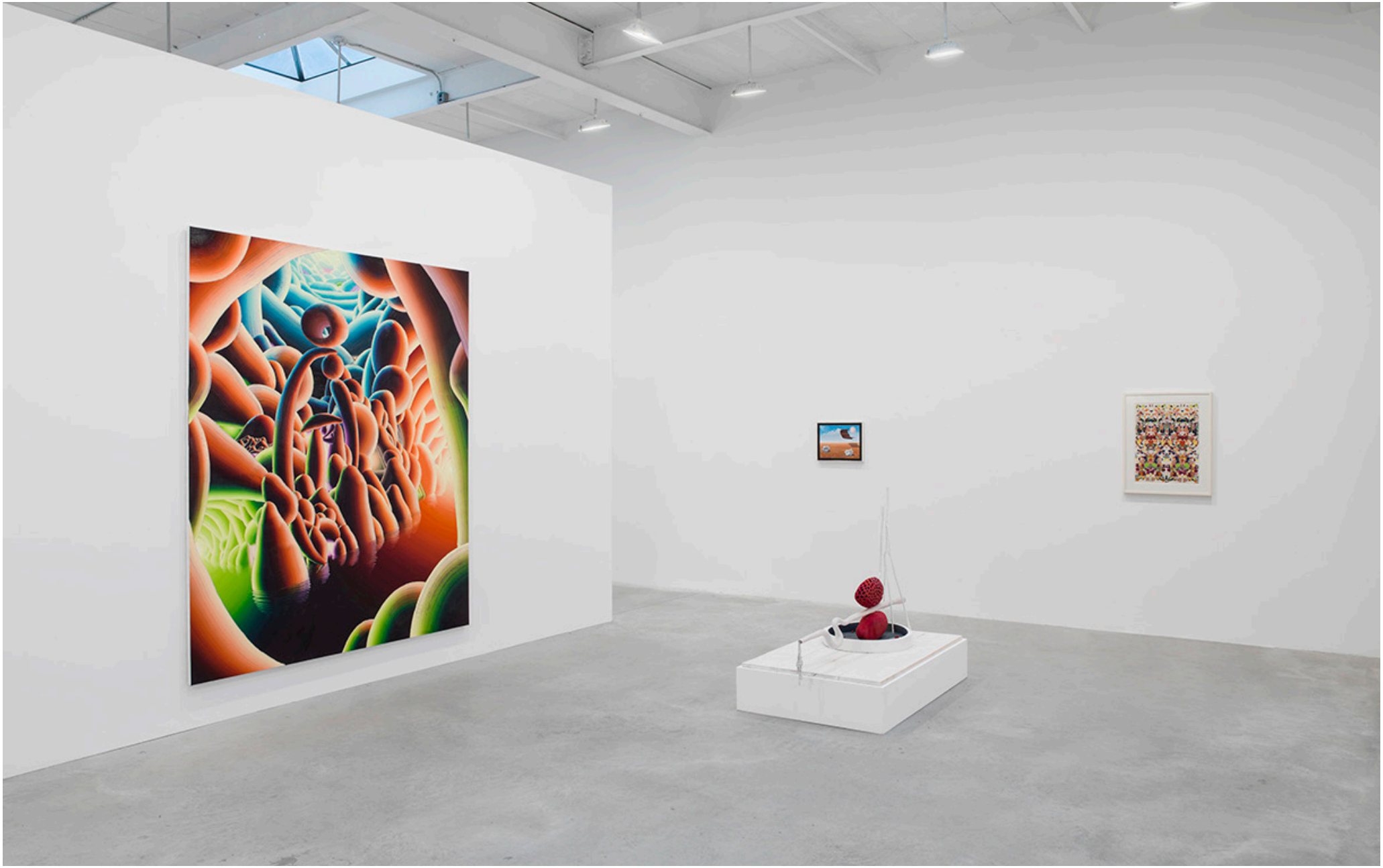
Michel Rein, *The Fool*, Paris, France, 2015



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

PRESS
PRESSE

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
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.**

72 | Beaux Arts

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.

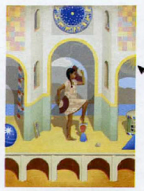
A l'opposé de cette inspiration, le Japonais Kishio Shuga (galerie Mendes Wood, Sao Paulo-Bruxelles) signe des oeuvres ultra-minimalistes aux titres appropriés («Progression vers l'extrémité»). Un travail en résonance avec les courants comparables en Occident mais aussi avec l'esthétique zen.

madame FIGARO

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

Mode*expert*

Les coups de cœur de COLOMBE CAMPANA



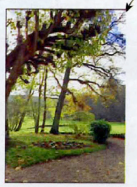
SON ARTISTE
CHRISTIAN HIDAKA
« Il est mon obsession du moment. Je l'ai découvert à la Fiac et je suis folle de son style à la Frida Kahlo. »





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. »

Icône



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

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

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 © P. TARA JARMON. COURTESY OF THE ARTIST AND MICHEL REIN, PARIS/BRUSSELS. PHOTO PERSONNELLE : HORST P. HORST/CONDÉ NAST VOGUE/MAGGIE SOFO-VANNELLI/ISTOCK. S. P. EUCERIN

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 d 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 LAVRADO
Envoyé spécial à Saint-Nazair

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

7 r e v i e w s 9

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, prolifèrant 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 VIIIe 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 Suzuyage et ses expériences électro-aquatiques. Pour le finissage, la chorégraphe Emmanuelle Huynh propose une performance dansée dans l'espace d'exposition.

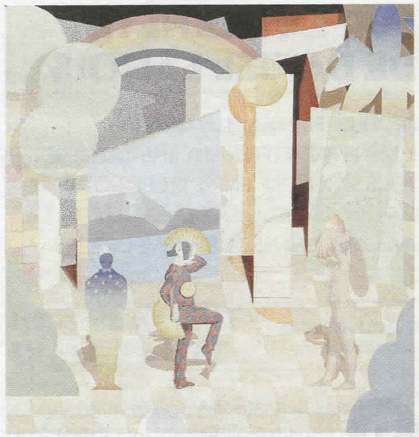
FIGARO SCOPE

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

art press

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.





■ 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.

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*

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*



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 Nazca 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

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



TEXTS
TEXTES

Siparium
16.01 – 27.03.2021

Michel Rein Brussels
text: Raphaël Brunel

As is often the case, the title of the show, which is also the title of one of the pictures on view, offers a meaningful clue for unravelling the interplay of tracks set up by Christian Hidaka. In Latin, the siparium refers to the stage curtain, which was usually painted, acting both as a backdrop and set in antique theatre and the commedia dell'arte. A way of recalling that, in one and the same movement, the British artist imagines painting and theatre as special areas of representation. Through this analogy between pictorial and theatrical spaces, he seems above all to be trying to map a mental space—an imagination, or imaginary space, we might say—informed by a set of complex relations and dynamics. A provisional area, forever being reshaped and re-configured by logical systems of collage, association, and hybridization. Without losing any sleep over dogmas and by surfing with disconcerting ease between different cultural arenas, Hidaka works at geographically and geometrically off-centering things—a poetics of anachronism.

On the stage of this pictorial theatre he in fact arranges motifs and figures borrowed from varying artistic periods, styles and movements. Let us take the example of the picture *Siparium*: the oblique perspective used in classical China rubs shoulders with the *chiaroscuro* of the Italian Renaissance (even though shadow is absent in oriental art), the central tiling comes from Islamic art, the motif of the siparium makes use of a famous engraving with linear perspective produced by Sebastiano Serlio (16th century), the trapezoid constructions stem from a treatise on geometry by Joshua Kirby (18th century), the figure of the flautist is inspired by a portrait of the choreographer Enrico Cecchetti, and the couple on stage comes from a photo of Nijinsky's ballet *L'Après-midi d'un faune* (1912). We also find one or two references, which recur in Hidaka's recent works, to the stage curtain designed in 1917 by Picasso for the ballet *Parade* (the "celestial ball", the motif of the drummer's outfit as well as his instrument). Rather than demonstrating a great erudite remix, Hidaka seems to take more pleasure in exploring a painting of painting (if that makes sense), where stories of representations are re-invented through new situations and the act of (re)painting.

By de-contextualizing these scattered and painstakingly selected samples (the artist prefers the magic connotation of the term "talisman"), within a ubiquitous architecture, Hidaka seems to be building one of those palaces or theatres of memory so well described by Francis Yates, in which the orators of Antiquity and then the mystics of the modern age placed mental images so that they could remember a speech or decode the cosmic scheduling of beings and things.

Comme souvent, le titre de l'exposition, qui est aussi celui d'un des tableaux présentés, constitue un indice significatif pour déplier le jeu de pistes mis en place par Christian Hidaka. En latin, le siparium renvoie au rideau de scène, généralement peint, servant de toile de fond, de décor dans le théâtre antique et la commedia dell'arte. Une manière de rappeler que l'artiste britannique envisage dans un même mouvement la peinture et le théâtre comme les domaines privilégiés de la représentation. A travers cette analogie entre espaces pictural et théâtral, il semble avant tout chercher à cartographier un espace mental – un imaginaire, pourrait-on dire – nourri par un ensemble de relations et dynamiques complexes. Un espace provisoire, sans cesse remodelé et reconfiguré par des logiques de collage, d'association et d'hybridation. Sans se soucier des dogmes et en navigant avec une aisance déconcertante entre différentes aires culturelles, Hidaka travaille à un décentrement géographique et géométrique, à une poétique de l'anachronisme.

Sur la scène de ce théâtre pictural, il dispose en effet, comme sur un plan d'équivalence, motifs et figures empruntés à des époques, styles ou mouvements artistiques variés. Prenons l'exemple du tableau *Siparium* : la perspective oblique utilisée dans la Chine classique côtoie le chiaroscuro de la Renaissance italienne (alors même que l'ombre est absente de l'art oriental), le dallage central provient de l'art islamique, le motif du siparium reprend une célèbre gravure en perspective linéaire de Sebastiano Serlio (XVIe siècle), les constructions trapézoïdales sont issues d'un traité de géométrie de Joshua Kirby (XVIIIe siècle), le personnage du flutiste est inspiré d'un portrait du chorégraphe Enrico Cecchetti et le couple sur scène d'une photo du ballet de Nijinski *L'Après-midi d'un faune* (1912). On retrouve également quelques références, récurrentes dans les œuvres récentes d'Hidaka, au rideau de scène conçu en 1917 par Picasso pour le ballet Parade (la « boule céleste », le motif du vêtement du joueur de tambour ainsi que son instrument). Plus qu'à la démonstration d'un grand remix érudit, Hidaka semble davantage prendre plaisir à explorer une peinture de peinture (si une telle expression a un sens), où les histoires des représentations se réinventent au travers de nouvelles situations et de l'acte de (re)peindre.

En décontextualisant ces échantillons épars et minutieusement sélectionnés (l'artiste préfère la connotation magique du terme « talisman ») au sein d'une architecture omniprésente, Hidaka semble édifier l'un de ces palais ou théâtres de mémoire si bien décrits par Frances Yates, dans lesquels les orateurs de l'antiquité puis les mystiques de l'époque moderne plaçaient des images mentales pour se souvenir d'un discours ou pour décrypter l'ordonnancement cosmique des êtres et des choses.

Indian Rope
25.05 – 20.07.2019

Michel Rein Paris
text: Raphaël Brunel

Michel Rein Paris is proud to present Christian Hidaka's 7th exhibition at the gallery, following *Players* (2017), *Marabout* (2017, Bruxelles), *The Fool* (2015), *Souvenir* (2012), *Red Desert* (2011) and *Balanced Rock* (2010).

« Christian Hidaka explores the pictorial space from all its angles, without concerning himself with dogmas, navigating with disconcerting ease from one cultural era to the next. The praxis of this London-based artist of Japanese origin in fact conveys a geographical and geometric offcentredness, in which the vanishing lines inherited from the Italian Renaissance overlap with the oblique perspectives of classical oriental art.

At Galerie Michel Rein, Hidaka delivers a treatise on hybrid perspective, open to other directions and the many different possibilities offered by a broadened and transversal conception of painting. The picture (and by extension, here, the gallery) is seen as a "provisional space", forever being questioned and traversed by differing pictorial languages. Made with casein-based tempera, in the manner of Renaissance painters, but also of the Neolithic, as illustrated by the frescoes of Çatal Höyük in Anatolia), Hidaka's compositions stem from a logic involving associations and collages. As on a theatre stage (a recurrent motif in his work) or in a virtual grid which seems to map out both his imagination and a complex history of representations, he arranges motifs and figures borrowed from various periods, styles and art movements. He is forever re-introducing, and redeploying elements from one work to the next, like in a great interplay of reminders and tracks.

In the exhibition we thus find fragments of the stage curtain designed in 1917 by Picasso for the ballet *Parade* (a drum, a three-coloured ladder, and a "celestial ball"), Chinese mountains inspired by the painters of the Song dynasty (12thcentury), the forest from a famous Sebastiano Serlio print engraving linear perspective (16th century), trapezoid constructions taken from a treatise on geometry by Joshua Kirby (18th century), the atmosphere of Giorgio di Chirico's metaphyiscal landscapes, and Picasso's –yes, him again--caricature of Guillaume Apollinaire as an Arthurian wizard.

Set in the midst of an ubiquitous architecture, these samples operate like signs or, to borrow a word used by the artist, which gives a glimpse of the magical relation he has with art and its icons, like "talismans". The erudite posture and technical virtuosity of Hidaka's anachronistic collages actually contain a more occult dimension. In his work, the practice of painting might be related to the art of memory, a technique of "places" and "images" used by the orators of ancient Greece to remember their speeches. In the Renaissance, the English scientist and mystic Robert Fludd (1574-1637) came up with a hermetic version in the form of theatres using the harmony between macrocosm and microcosm, whose crenellated shapes, it just so happens, are used as décor in some of the artist's works. »

Indian Rope
25.05 – 20.07.2019

Michel Rein Paris
text: Raphaël Brunel

La galerie Michel Rein est heureuse de présenter la 7ème exposition personnelle de Christian Hidaka, après *Players* (2017), *Marabout* (2017, Bruxelles), *The Fool* (2015), *Souvenir* (2012), *Red Desert* (2011) et *Balanced Rock* (2010).

« Christian Hidaka explore l'espace pictural sous tous ses angles, sans se soucier des dogmes, en naviguant avec une aisance déconcertante d'une ère culturelle à une autre. La pratique de cet artiste londonien d'origine japonaise traduit en effet un décentrement géographique et géométrique, dans lequel les lignes de fuites héritées de la Renaissance italienne croisent les perspectives obliques de l'art oriental classique.

A la galerie Michel Rein, Hidaka livre un traité de perspective hybride, ouvert aux bifurcations et aux multiples possibilités offertes par une conception élargie et transversale de la peinture. Le tableau (et par extension ici, la galerie) est envisagé comme un « espace provisoire », sans cesse interrogé et traversé par divers langages picturaux. Réalisée à la tempera à la caséine, à la manière de peintres de la Renaissance (mais aussi du Néolithique, comme en témoignent les fresques de Çatal Höyük), les compositions d'Hidaka relèvent d'une logique d'associations et de collages. Comme sur une scène de théâtre (un motif récurrent dans son travail) ou sur une grille virtuelle qui semble cartographier son imaginaire autant qu'une histoire complexe des représentations, il dispose motifs et figures empruntés à des époques, styles ou mouvements artistiques variés. Il ne cesse de faire rebondir, de remettre en circulation des éléments d'une œuvre à l'autre, comme dans un grand jeu de rappels et de pistes.

Aussi retrouve-t-on dans l'exposition des fragments du rideau de scène conçu en 1917 par Picasso pour le ballet *Parade* (un tambour, une échelle tricolore, une « boule céleste »), des montagnes chinoises inspirées par les peintres de la dynastie Song (XIIe siècle), la forêt d'une célèbre gravure en perspective linéaire de Sebastiano Serlio (XVIe siècle), des constructions trapézoïdales tirées d'un traité de géométrie de Joshua Kirby (XVIIIe siècle), l'atmosphère des paysages métaphysiques de Giorgio de Chirico ou la caricature de Guillaume Apollinaire en magicien arthurien par Picasso, encore lui.

Placés au cœur d'une architecture omniprésente, ces échantillons fonctionnent comme des signes ou, pour reprendre une expression de l'artiste qui laisse entrevoir le rapport magique qu'il entretient avec l'art et ses icônes, comme des « talismans ». La posture érudite et la virtuosité technique des collages anachroniques d'Hidaka recèlent en effet une dimension plus occulte. Chez lui, la pratique de la peinture pourrait s'apparenter aux arts de la mémoire, une technique de «lieux» et d'«images» utilisée par les orateurs de la Grèce antique pour se souvenir de leur discours. A la Renaissance, le scientifique et mystique anglais Robert Fludd en propose une version hermétique sous la forme de théâtres reposant sur l'harmonie entre le macrocosme et le microcosme, dont les silhouettes crénelées servent justement de décor dans certaines œuvres de l'artiste ».

Player
07.09 – 11.10.2017

Michel Rein Brussels
text: Nina Léger

Gallery Michel Rein is pleased to present Christian Hidaka's sixth solo exhibition after *Marabout* (2017, Brussels), *The Fool* (2015), *Souvenir* (2012), *Red Desert* (2011) and *Balanced Rock* (2010).

In front of us, a large canvas is stretched out: a cobbled courtyard surrounded by high crenellated walls. The canvas takes up the entire wall, reminiscent of a theater stage set. The only difference is that a set normally adjusts its perspective to that of the spectator's position; it is a false extension of it. The stonewalls painted on the canvas do not prolong the walls of the gallery and a gap has been inserted between the space of reality and the fictional place, a discontinuity which gives up on illusion: the space that opens up is not ours, it is other. To the left of the abandoned courtyard there is a motionless landscape, inhabited by strange polyhedrons. No human presence—the only bodies there are geometric.

Christian Hidaka did not invent the two scenes that open the Players exhibition; he borrowed them from two works in which they illustrate two methods of organization, in time and in space. The polyhedron landscape interprets a plate from a mid-18th century treatise on linear perspective by the English painter Joshua Kirby. The painting on the wall picks up an etching from the Utriusque Cosmi Historia, published between 1617 and 1619 by the hermetic philosopher Robert Fludd, another Englishman. In a passage dedicated to what he calls the "techniques of the Microcosm"—techniques by which we organize our internal activity—Fludd speaks of the art of memory. This art, passed down from classical rhetoric, recommends orators to translate knowledge or speeches into striking images—"striking" images, which is to say strange, peculiar, for we remember the bizarre but forget the banal. The orators would then place these images in a mental space with a known and unchanging plan. Whenever they would revisit this space they would come upon the images that held their memories. Fludd's method recommends that we choose theater stages to serve as memory spaces. It is one of these theaters that Christian Hidaka reinterprets in the first room of the exhibition. As for the images that must populate this stage in order to change it into a memory space, they appear in the second room… Between the colonnades, on the two-colored tiling and beneath the arcades of places that have lost none of their geometry, a troupe of Players interpret strange and motionless pantomimes. Christian Hidaka's Players are few in number and return from one composition to the next. Here, they are harlequins, young female acrobats, men in djellabas, a silhouette stretched out beneath a fire…In other paintings we find women in kimonos, musicians, silhouettes shaded by parasols. These figures are signs—because of their style, linear and flat; because of their outlines, as immutable as the strokes of a digit or a letter; because of their function too: they signify, but in a language whose rules we do not master. They wield a limited number of accessories—fans, spheres covered in stars, multicolored cubes—which seem to function as accents. If the young girl were a letter, she would be pronounced differently when her fan is green than when it is grey.

Christian Hidaka's paintings function through a condensation of inspirations. There are Fludd's theaters of course, but there is also the Italian Trecento with its tilted tiling, its closed spatiality, its pale, muted fresco-like colors. Images of carnivals also come to mind, as do Venetian painters, Pietro Longhi's masks. In other instances, one wonders if the fans playing against backgrounds that resemble paintings are not meant to evoke Noh. Then one is struck by the similarities between videogames and this universe where volume is expressed through accentuation of the plane, where figures switch outfits and accessories, just as gamers dress up and equip characters to their liking. The strangeness of this world is similar to the images of memory: it can only be deciphered by the one who composed it.

Walking around the exhibition, places and scenes follow one another in a regular scansion; the gallery in its turn is transformed into a memory theater. It can be revisited in the mind: first the antechamber with its empty spaces, thereafter the main room with the Players performing their mysterious ceremonies. One painting after another, the visit can be reconstructed. But we will always be unable to break the seal of these images and gain access to the knowledge and the speeches that they hide within. The image remains image. Nothing can unfold the enigma.

Player
07.09 – 11.10.2017

Michel Rein Brussels
text: Nina Léger

La galerie Michel Rein est heureuse de présenter la sixième exposition personnelle de Christian Hidaka, après *Marabout* (2017, Brussels), *The Fool* (2015), *Souvenir* (2012), *Red Desert* (2011) et *Balanced Rock* (2010).

Face à nous, une grande toile est tendue : une cour pavée ceinte de hauts murs crénelés. La toile occupe tout le mur, pareille à un décor déployé sur la scène d'un théâtre, à cette exception près qu'un décor ajuste sa perspective à celle du lieu où on l'installe : il feint de le prolonger. Ici, les murs de pierre peints sur la toile ne continuent pas les cimaises de la galerie, un décroché est ménagé entre l'espace réel et le lieu fictif, une discontinuité qui est un renoncement à l'illusion : l'espace qui s'ouvre n'est pas nôtre, il est autre. À gauche de la cour désertée se trouve un paysage immobile, habité d'étranges polyèdres. Aucune présence humaine — les seuls corps qui soient sont géométriques.

Christian Hidaka n'a pas inventé les deux scènes d'ouverture de l'exposition Players, il les a empruntées à deux ouvrages où elles illustrent deux méthodes d'ordonnancement, l'une du temps, l'autre de l'espace. Le paysage aux polyèdres interprète une planche du traité que le peintre anglais Joshua Kirby consacra à la perspective linéaire au milieu du XVIIIe siècle. La toile tendue au mur reprend une gravure de l'Utriusque Cosmi Historia publié entre 1617 et 1619 par le philosophe hermétique Robert Fludd, anglais lui aussi. En un passage dédié à ce qu'il nomme les « techniques du Microcosme » — techniques par lesquelles l'homme organise son activité intérieure —, Fludd parle de l'art de la mémoire. Cet art, hérité de la rhétorique antique, recommande à l'orateur de traduire en images frappantes les savoirs ou les discours qu'il souhaite mémoriser — images « frappantes », c'est-à-dire étranges, saugrenues, car on se souvient du bizarre, mais on oublie le banal. L'orateur place ensuite ces images dans un lieu mental dont il connaît l'immuable plan. Qu'il retraverse ce lieu et il y trouvera les images qui tiennent scellés ses souvenirs. Fludd, dans sa méthode, recommande qu'on choisisse des scènes de théâtres en guise de lieux mémoriels. C'est un de ces théâtres que reprend Christian Hidaka dans la salle d'ouverture de l'exposition. Quant aux images qui doivent peupler cette scène pour la changer en un lieu de mémoire, elles surviennent dans la seconde salle...

Entre les colonnades, sur les pavements bicolores et sous les arcades de lieux qui n'ont rien perdu de leur géométrie, une troupe de Players joue d'immobiles et étranges pantomimes. Les Players de Christian Hidaka sont peu nombreux et reviennent de composition en composition. Ici, ce sont des arlequins, des jeunes femmes équilibristes, des hommes en djellaba, une silhouette allongée sous un feu... Dans d'autres toiles, on vu des femmes en kimonos, des musiciens, des silhouettes abritées d'ombrelles. Ces figures sont des signes — par leur dessin, linéaire et plat ; par leur silhouette, aussi immuable que le tracé d'un chiffre ou d'une lettre ; par leur fonction aussi : elles signifient, mais dans une langue dont nous ne maîtrisons pas le fonctionnement. Elles manipulent des accessoires dont le répertoire est clos — éventails, sphères décorées d'astres, cubes polychromes — et dont on devine qu'ils sont semblables à des accents. Si la jeune fille était une lettre, elle se prononcerait différemment quand ses éventails sont verts et quand ils sont gris.

Les peintures de Christian Hidaka fonctionnent par condensation d'inspirations. Il y a les théâtres de Fludd bien sûr, mais on retrouve aussi le Trecento italien dans ces pavements redressés, ces spatialités closes, ces couleurs pâles et mates comme celles des fresques. On pense aussi aux images de carnaval, aux peintres de Venise, aux masques de Pietro Longhi. En d'autres instants, on se demande si ces jeux d'éventails et ces fonds pareils à des toiles peintes ne feraient pas allusion au théâtre nô. Puis, on est frappé par la parenté entre le jeu vidéo et cet univers où le volume est construit par accentuation du plan, où les personnages échangent leurs combinaisons et leurs accessoires, à l'image des protagonistes que le gamer habille et équipe à sa guise. L'étrangeté de ce monde est pareille aux images de mémoire : elle ne peut être déchiffrée que par celui qui la compose.

On tourne dans l'exposition ; les lieux et les scènes se succèdent en une scansion régulière ; la galerie se transforme à son tour en théâtre de mémoire. On la retraversera en esprit : l'antichambre et ses lieux vides d'abord, la salle principale et les Players jouant leurs mystérieuses cérémonies ensuite. Les toiles s'enchaîneront, le parcours se recomposera. Mais nous ne saurons briser le sceau des images pour accéder aux savoirs et aux discours qu'elles tiennent enclos. L'image reste image. Rien ne déplie l'énigme.

The Fool
11.04 – 30.05.2015

Michel Rein Paris
text: Cécila Becanovic

Gallery Michel Rein is pleased to present Christian Hidaka's fourth solo exhibition after *Souvenir* (2012), *Red Desert* (2011), *Balanced Rock* (2010).

You will walk in the folds of the mountains and the altitude will drive you mad. Mad about the colours, mad about the lights, mad about the shapes. You will want to take all of it away with you, for passionate reconsideration, like a lover at the point of no return.

The artist mixes his fantasies with reality, his mimetic desire makes an imitator of him, who ends up finding his own language. As general as it may be, this state of being applies particularly well to the work and character of Christian Hidaka. This biographic scheme, inherited from the Renaissance, seems important in order to introduce an exhibition conceived around Picasso's legacy to generations of painters; a legacy, seen as cumbersome by artists who often don't really know what to do with it. Picasso would certainly have transmitted a personal, exclusive and unforgeable mythology, had it not been based on a triumphant plurality that the heterogeneity of his work bears witness to.

Today this abundance of identities is more essential than ever for the reinvention of a vision as for the reinvention of oneself. Hidaka's paintings shed light on the perception that we have of ourselves, when that perception has trouble understanding our emotions. His works bring us closer to dreams and make us receptive to strange latent tensions. In this way, it is hardly surprising that amongst the characters, creatures and polymorphs that populate the spaces created by Hidaka, we find the Harlequin, the famous figure from the Commedia dell' Arte, who fascinated Picasso throughout his life.

This iconography is most obviously imposed in *Desert Stage* (2015), which, to me, is the key painting in the exhibition, for which the title could be interpreted as "theatrical scene in the desert" (unless one is supposed to understand "A theatrical setting, evoking the desert"). The harlequin in the painting evokes the famous stage curtain Parade painted by Picasso in 1917. When one takes a closer look, other details confirm this relationship, like the column resting on the chequered pavement or the fragment of landscape delimited by a bevelled signpost; the mountains and blue sky are echoed, being cut-off between the sides of a final red velvet curtain and the ruins of a romantic landscape in Picasso's painting. On the other hand, the acrobat, the winged horse and the bucolic landscape have all disappeared. The table and the guests have all vanished leaving the Harlequin in a tête-à-tête with a young nubile girl, taken from a painting by Balthus (*Nu devant le miroir/ Naked before the mirror*, 1955)

This curious association seems to be brought to life by a game of comparability between the Harlequin's versatility and the adolescent, who has no definitive plans and shows it by her attitude (she calmly fans herself, her neck freed from the opulent weight of her hair), as the Harlequin runs the risk of dancing the refined and slightly ridiculous dance of the bird, exposing his feathers to the female during the mating ritual. These two figures could be the perfect metaphor for the elusive identity seen through lover's eyes (as a possibility to approach the other without freezing his or her image) and the affirmation of many distinct styles.

Certain painters surround themselves by photographs, but Christian Hidaka would much rather avoid them, preferring scenery and a theatricalized reality, similar to Alain Resnais' style (in Aimer, boire et chanter ("Love, drink and sing" (2014) for example). In the French director's work, a real ethical code exists, in every sense of the term, which consists of accentuating the value of the characteristics and the rhythm of each member of a group of individuals, living in an enclosed system. No image ever contains them all. This is, without a doubt, the reason why the exposition consists of isolated portraits, presenting themselves to the world before retreating to these spaces of cohabitation, which have been tailor made for them.

The Fool
11.04 – 30.05.2015

Michel Rein Paris
text: Cécila Becanovic

La galerie Michel Rein est heureuse de présenter la quatrième exposition personnelle de Christian Hidaka, après *Souvenir* (2012), *Red Desert* (2011), *Balanced Rock* (2010).

Tu marcheras dans les plis des montagnes et l'altitude te rendra fou. Fou des couleurs, fou des lumières, fou des formes. Tu voudras emmener tout ça avec toi et le reconsidérer plus tard avec passion, comme un amoureux irrécupérable.

L'artiste mélange ses fantasmes à la réalité, son désir mimétique fait de lui un imitateur qui finit par trouver son propre langage. Aussi général soit-il, cet état de fait s'applique particulièrement bien au travail et à la personne de Christian Hidaka. Ce schéma biographique hérité de la Renaissance me semble important pour introduire une exposition construite autour du legs de Picasso à des générations de peintres ; un legs jugé encombrant par des artistes qui ne savent souvent trop qu'en faire. Picasso aura certes transmis une mythologie personnelle qui serait exclusive et inassimilable si elle n'était basée sur un pluriel triomphant dont témoigne l'hétérogénéité de son œuvre. Aujourd'hui, ce foisonnement d'identités est plus que jamais indispensable à la réinvention d'une vision tout comme à la réinvention de soi. Les peintures d'Hidaka éclairent la perception que nous avons de nous-mêmes, quand celle-ci peine à cerner nos émotions. Ses oeuvres nous rapprochent du rêve et nous rendent réceptifs à d'étranges tensions latentes. Nul étonnement donc si, parmi les personnages et créatures polymorphes qui peuplent les espaces inventés par Hidaka, nous retrouvons l'Arlequin, célèbre figure de la Commedia dell'Arte, qui intéressa Picasso tout au long de sa vie.

Cette iconographie s'impose le plus visiblement dans *Desert Stage* (2015), à mon sens le tableau clé de l'exposition, dont le titre pourrait se traduire par « scène de théâtre dans le désert » (à moins qu'il ne faille comprendre « décor de théâtre évoquant le désert »). L'Arlequin qui y figure évoque le célèbre rideau de scène Parade réalisé par Picasso en 1917. À y regarder de près, d'autres détails confirment cette relation comme la colonne qui repose sur le pavement en damier ou le fragment de paysage circonscrit par un panneau biseauté ; reprise des montagnes et du ciel bleu qui, chez Picasso, se découpent entre les pans d'un ultime rideau de velours rouge et les ruines d'un paysage romantique. En revanche, l'acrobate, le cheval ailé et le paysage bucolique, tous ont disparus. La table et les convives se sont également volatilisés laissant Arlequin en tête à tête avec une jeune fille nubile tirée d'un tableau de Balthus (*Nu devant le miroir*, 1955).

Cette curieuse association semble animée par un jeu d'équivalence entre la versatilité d'Arlequin et l'adolescente qui ne projette rien de définitif et qui le laisse sentir par son attitude (elle s'évente tranquillement la nuque libérée du poids de son opulente chevelure), tandis qu'Arlequin se risque à exécuter la danse raffinée et un brin ridicule de l'oiseau qui expose son plumage à la femelle lors de la parade nuptiale. Ces deux figures seraient la parfaite métaphore de l'identité insaisissable à travers le regard amoureux (comme possibilité d'approcher l'autre sans figer son image) et l'affirmation de plusieurs styles distincts.

Certains peintres s'entourent de photographies, Christian Hidaka préfère de loin les éviter, au profit de décors et d'une réalité théâtralisée, un peu à la manière d'Alain Resnais (dans Aimer, boire et chanter (2014) par exemple). Dans l'oeuvre du réalisateur français existe une éthique, au sens large du mot, qui consiste à valoriser les particularités et les rythmes de chacun au sein d'un groupe d'individus vivants dans un système clos. Jamais aucune image ne les contient tous. Voilà sans doute pourquoi l'exposition comporte des portraits isolés, se présentant au monde avant de rejoindre ces espaces du vivre ensemble conçus à leur mesure.

Souvenir
01.12.2012 – 12.01.2013

Michel Rein Paris
text: Gabor Gyory

The derivation of the title of Christian Hidaka's exhibition, Souvenir, is from the French, 'to come to mind'. This cognitive inference, which is inspired by a physical memento or form is in common with Hidaka's different depictions of space within the exhibition and the various notions of the competing representational values which accompany them.

Drawn from distinct sets of representational language, Hidaka's works mediate references to two periods which greatly informed the depiction of the pictorial plane. That of the 1480's, of Piero and the influence of Euclidean geometry, with composition dependant on and within the parameters of the frame; and a second group which infer a limitless unfolding of space, which either take the form of ancient Chinese calligraphic landscapes or of a limitless unfolding of digital space, which originated in 1980's computer games.

The balance of information within these works rests not only in the nature of the subject within the frame, but also of how the subject represents an understanding of the frame itself and the space beyond, both physically as well as cognitively. The occurrence of smaller, more distinct movable objects within the sparse and expansive space of the architectural paintings infers a sense of phenomena.

The significance of these more declarative elements is at odds with the allusion to an unfolding of infinite space in the landscapes, an effect achieved through the repetitive sequence of form; and whilst distinctly different there is a psychological parity established with the isolating and exposing of the definite.

In both groups of works there is a sense that the message of the work doesn't reside within a single element or locus within the piece, but that through the works suggestive qualities it establishes a set of relationships in space. It is this aspiration for the space within versus the space beyond of the works, a distinction between the two forms which finds itself manifest pictorially. The Euclidean approach is to turn the composition inwards, acknowledging the objects as the message, whereas as a space of contemplation the Chinese landscape was intended to draw the viewer into that space, dissolving the division between representation and subject. This difference is as equally the difference between the Western aspiration for versus the Eastern actualization of spirituality.

In bringing these forms of spatial language together, Hidaka tests the treatment of his subject against its material, and also of the collective space sought by the works. Present amongst the differences established by the collective presence is the time of the work, both as a collection of present gestures derived from the artist's hand, as a tradition of interpretation or as the inference of meaning derived from within forms of depiction. It is this memory of belated representation, in combination with the implications sought actively by the works nature which poses the question as to whether the souvenir in question is ultimately that of past thought.

Souvenir
01.12.2012 – 12.01.2013

Michel Rein Paris
text: Gabor Gyory

Le souvenir, ou ce qui revient à l'esprit : une déduction cognitive, inspirée par une souvenance concrète ou par une forme, et qui est partagée, au sein de l'exposition de Christian Hidaka à la Galerie Michel Rein, par les différentes représentations de l'espace et les diverses notions des valeurs figuratives concurrentes qui les accompagnent.

Issues de catégories distinctes du langage figuratif, les œuvres de Hidaka servent de médiateur entre deux références à des périodes qui ont considérablement éclairé la représentation du plan pictural. Celle des années 1480, de Piero della Francesca et de l'influence de la géométrie euclidienne, dont la composition dépend et est limitée par les contours du cadre ; et celle qui laisse entendre un développement illimité de l'espace, prenant la forme soit de paysages calligraphiques chinois anciens, soit d'un espace numérique se développant à l'infini, apparu dans les jeux vidéo des années 1980.

Dans ces œuvres, où l'équilibre d'information réside dans la nature du sujet à l'intérieur même du cadre mais aussi dans la manière dont le sujet appréhende le cadre et l'espace au-delà, tant au niveau physique que cognitif, l'apparition d'objets mobiles distincts, plus petits, au sein du vaste espace quasi vide des peintures architecturales, relève alors du phénomène. Le sens de ces éléments plus déclaratifs est en rupture avec l'allusion faite au développement d'un espace infini dans les paysages, un effet obtenu par la séquence répétitive de formes. Et bien que résolument différente, une parité psychologique s'établit avec l'aspect séparateur et révélateur de ce qui est défini.

Dans l'une et l'autre catégorie d'œuvres, le message ne réside pas dans un seul élément ni dans un point unique de l'œuvre. Par le pouvoir de suggestion de celle-ci, il s'établit un ensemble de relations dans l'espace. Une aspiration pour l'espace intérieur vis-à-vis de l'espace extérieur à l'œuvre, une distinction entre l'une et l'autre forme qui prend alors corps sur le plan pictural. L'approche euclidienne fait se replier la composition sur elle-même, reconnaissant les objets comme le message, alors qu'en tant qu'espace de contemplation, le paysage chinois a pour objectif d'attirer le spectateur en son sein, faisant disparaître la distinction entre représentation et sujet. Une différence similaire à celle qui oppose l'aspiration occidentale et la réalisation orientale de la spiritualité.

En réunissant ces formes de langage spatial, Christian Hidaka teste le traitement de son sujet vis-à-vis de sa matière, tout comme de l'espace collectif recherché par les œuvres. Et parmi les différences établies par la présence collective se trouve le temps de l'œuvre, à la fois ensemble de gestes réels nés de la main de l'artiste, tradition interprétative et suggestion d'un sens qui viendrait de l'intérieur de formes de représentation. Une mémoire de la représentation tardive qui, associée aux sous-entendus activement recherchés par la nature de l'œuvre, s'interroge sur le souvenir, se demandant s'il est en définitive celui de la pensée passée.

Red Desert
06.10 – 05.11.201

Michel Rein Paris
text: Christian Hidaka

These paintings were developed after a trip to Volubilis, an ancient Roman outpost in Morocco. Afterwards in Fez I made a set of tempera paintings with this excursion in mind. Deliriously, I thought of many things alongside the visit - the setting sun in the Utah desert which turns the rocks a blood red, the poignant absence of Volubilis' former residents, William Stukeley's1 engravings, Aboriginal art and our lack of comprehension when looking at the Naszca desert drawings apprehensible only from above.

How must it have felt for this community to find itself on the periphery of the Roman empire? The merchants and military personnel that formed the small elite of this town must have felt so far removed and perhaps even alienated from Rome. The mosaics, often situated around pools in courtyards, expressed fluctuating tastes- some were terrible and some were masterpieces. I imagined the owners proudly showing their latest floor to visitors who might have found themselves a little jealous or laughed privately at their poor taste. So too the artists relationship with the client was as fascinating and the will power (and wealth) of the client to get the best out of the travelling mosaic craftspeople (surely such a marginal scene wasn't good to be a part of for too long?). Each mosaic expressed a level of sophistication and connection to Rome where the latest styles were set. This marginal community desperately needed to be defined by its connection with its capital, which in turn probably cared little for it. Volubilis appeared to have been a small time participant, an aspiring spectator to the grandiosity of Rome.

The question now in making images of a landscape is not to describe something topographically which already exists, or even ideological subtexts that we already know, but to attempt to let something speak that we must believe is as yet unknowable, at the margins of the imagination, the barely discernable, the unfamiliar.

Ever since places like Volubilis were built, the desert became an alien, unreachable place that lay beyond, on the other side of the Atlas mountains, quite out of reach to the settled, marginalised colonisers. Standing in Volubilis today feels less like a remote outpost than a former frontier, a boundary marker, an edge of the known world and the ever expanding languages used to describe it.

Ces peintures ont été réalisées après un voyage à Volubilis, un ancien comptoir romain au Maroc. Plus tard à Fès, j'ai fait des peintures à la tempera en gardant cette escapade à l'esprit. Dans une sorte de délire, j'ai repensé à cette visite – le soleil couchant du désert de l'Utah qui colore les roches d'un rouge sang, la bouleversante absence des habitants de Volubilis, les gravures de William Stukeley ,l'art aborigène et notre manque de compréhension des dessins du désert de Nasca, qui se comprennent uniquement vu d'en haut.

Comment cette communauté a-t-elle vécu le fait de se trouver à la périphérie de l'empire romain ? Les marchands et militaires qui formaient la petite élite de cette ville ont dû se sentir si loin de Rome, presque étrangers. Les mosaïques, souvent situées autour des piscines au milieu des cours intérieures, sont l'expression de goûts très variés, souvent horribles, parfois admirables. J'imagine les propriétaires montrant fièrement leurs derniers aménagements à des invités, jaloux ou se moquant discrètement de leur mauvais goût. Je suis aussi fasciné par la relation des artistes avec leurs commanditaires, par leur volonté et moyens financiers pour obtenir le meilleur de la part d'artistes voyageurs. Chaque mosaïque se devait donc de montrer un degré de sophistication à l'image de Rome, d'où venaient les derniers styles à la mode.Cette communauté (leur sentiment d'être marginalisé ne saurait durer éternellement?) avait désespérément besoin de cette relation avec la capitale, qui en retour leur prêtait peu d'attention.

Aujourd'hui, peindre des paysages n'a pas pour but une description topographique qui existe déjà, ni même de produire des messages idéologiques que nous connaissons bien, mais d'essayer de laisser s'exprimer une idée de l'inconnu, aux marges de l'imagination, l'à peine discernable, le peu familier.

Depuis que des endroits comme Volubilis ont été construits, le désert est devenu un espace étranger, de l'autre côté de l'Atlas, inaccessible aux colons. Se trouver à Volubilis, c'est moins se sentir dans un avant-poste éloigné, qu'à une ancienne frontière, à la lisière du monde connu et des langues, toujours en développement, que l'on utilise pour le décrire.

Balanced Rock
13.03 – 24.04.2010

Michel Rein Paris
text: Raphaël Zarka

« *It is often the case that the value of an education is derived from other students*. »
Richard Hamilton

In 1998, at the Winchester School of Art where we met, Christian Ward was working on a series of desert landscapes made after photographs as well as numerous drawings he sketched while hitchhiking through the Arches National Park in Utah.

One year later, while installing our degree show, I recall criticising his use of a yellow so acidic and bright that it was almost impossible to look at the canvas. He simply replied "how do you think the reflection of the sun on the sand looks like?". Christian's yellow was meant to render his experience of the landscape rather than look naturalistic. That day, I think I began to understand painting a little better. It was something very simple (almost evident, if I had showed more interest to Cezanne instead of Schwitters) but that had not yet occurred to me.

Between 1999 and 2002, Christian studied at the prestigious Royal Academy of Arts in London. There, he began his series of paintings, which got him a name in the international London art scene. In France however, except for a group show at the Consortium in Dijon in 2006 and for a few shows I organised myself, his work has barely been displayed; in this, he is no exception, as Chris Offili, Tomma Abts or Peter Peri are not shown any more. It seems that there are paintings that one judge best to only present with other paintings; what a funny idea. He depicts vast imaginary and truly psychedelic landscapes, on large horizontal canvases, which he renders from a successive layered construction of grounds openly referring to Sino-Japanese paintings. From Japanese descent and with an interest for Impressionism Art, he got rapidly familiarized with this part of art history, which the ruling occident-centric continues to consider too often as a mere curiosity. After a trip to the island of Yakushima, whose luxurious vegetation was used by Hayao Miyasaki as a model for his forest in Princess Mononoke, Christian embarked on his cave painting series. He invents and explores fictitious grottos, whose cavities release cascades in his vast composition.

The particularity of Christian's paintings originates from his intricate motifs and technique. The mist and moss, often blending into the landscape, are often dabbed on with a hard brush. Most remarkably, the colour graduation of rocks, stretches of water and cascades are prepared on his palette and completed in one unique brush stroke. Whereas the concentric tracks left behind by the hairs in the oil paint undoubtedly recalls the raking of Zen gardens, the technique resembles equally some of Bernard Frize's paintings and the Chinese precept of the unique brushstroke precluding any corrections.

Inside the caves, the coloured graduations are not randomly distributed; they correspond to the various sources of light (often visible on the picture) whose arrangement is rigorously established at the sketching stage. With Christian Ward, the infinite possibilities of imagination are constrained to a "precise painting », a pictorial syntax which the artist developed throughout the years.

Since 2005, new desert landscapes appeared. The grottos work as passages or tunnels between the strangely coloured rocks and the large japanizing scenery. Constructions, houses, huts, totems or sculptures, and rock conglomerations punctuate these yellow deserts. These structures raise the question of attribution, are they the work of nature or men? Who equally appear more and more regularly in the desert scenes and in the humid oriental panorama.

In parallel to Christian's recent development of his cave paintings and desert paintings, the artist chose to present for the first time in a solo show a selection of drawings. His works on paper can be divided into two categories; preparatory ones, premeditating the paintings and ones following which could pass as the creation of the mysterious characters inhabiting the scenes.

Balanced Rock
13.03 – 24.04.2010

Michel Rein Paris
text: Raphaël Zarka

« *It is often the case that the value of an education is derived from other students*. »
Richard Hamilton

En 1998, à l'Ecole des Beaux-Arts de Winchester où nous nous sommes rencontrés, Christian Ward avait entrepris une série de paysages désertiques composés à partir de photographies, mais surtout de très nombreux croquis/dessins, réalisés lors d'un voyage en autostop à travers le Parc National des Arches dans le désert de l'Utah. Un an plus tard, pendant l'accrochage de notre Degree Show/exposition de fin d'études, je me souviens lui avoir reproché vivement l'usage d'un jaune si acide qu'il m'empêchait presque de regarder la toile en face. Il me répondit simplement, « et tu penses que ça fait quoi la réverbération du soleil sur le sable ? ». Le jaune de Christian n'avait rien de naturaliste, mais son expérience du paysage était restituée. Ce jour-là, j'ai eu l'impression de comprendre la peinture un peu mieux. C'était une chose très simple (évidente même, si je m'étais intéressé à Cézanne un peu plus qu'à Schwitters) mais que je n'avais jamais précisément réalisée.

De 1999 à 2002, Christian étudie à Londres, à la prestigieuse Royal Academy of Arts. C'est là qu'il entame les séries de peintures qui le feront rapidement connaître sur la scène londonienne puis internationale. Pourtant, à l'exception d'une exposition collective au Consortium à Dijon en 2006 et de quelques expositions que j'ai moi-même organisées, son travail n'est guère visible en France ; en cela il ne fait pas exception, les œuvres de Chris Offili, Tomma Abst ou Peter Peri, ne le sont pas plus. Il y a visiblement des peintures que l'on juge bon de n'exposer qu'avec de la peinture ; quelle drôle d'idée.

Sur des très grands formats horizontaux sont représentés de vastes paysages imaginaires, franchement psychédéliques, dont la construction par étagement de plans successifs renvoie ouvertement à la peinture sino-japonaise. Ses propres origines japonaises, tout comme le grand intérêt qu'il porte à la peinture impressionniste, l'ont très vite familiarisé avec ce pan de l'histoire de l'art que l'occidentalocentriste régnant continue de considérer trop souvent comme une simple curiosité. Après un voyage sur l'île de Yakushima, dont la végétation luxuriante a servi de modèle à Hayao Miyasaki pour la Princesse Mononoke, Christian Ward entame la série des Cave Paintings, ces peintures de grottes dans lesquelles il invente et explore les cavités d'où jaillissent les cascades de ses grandes compositions.

La particularité de la peinture de Christian Ward tient à l'intrication des motifs et des procédés picturaux. La brume et les mousses qui se confondent souvent sont tamponnées avec une brosse à poils durs. Plus remarquables, les dégradés de couleurs des rochers, des plans d'eau et des cascades sont préparés sur la palette et réalisés d'un seul coup de brosse. Tandis que les sillons concentriques que laissent les poils dans la peinture à l'huile évoquent inévitablement le ratissage des jardins Zen, la technique rappelle certaines œuvres de Bernard Frize autant que le fameux précepte chinois de l'Unique trait de pinceau qui n'autorise aucun repentir.

À l'intérieur des grottes, ces dégradés colorés ne sont pas aléatoirement distribués, ils correspondent à diverses sources lumineuses colorées (souvent visibles dans l'image) dont la disposition est rigoureusement établie au stade de l'esquisse. Chez Christian Ward, les infinies possibilités de l'imaginaire sont contraintes par une « peinture de précision », une grammaire picturale qu'il a pris soin d'élaborer, de complexifier au fil des années.

À partir de 2005, apparaissent de nouveaux paysages désertiques. À en juger par la présence des mêmes rochers étrangement colorés, ceux-ci sont liés aux grands espaces japonisants par l'intermédiaire des grottes, qui seraient alors des tunnels, des passages. Dans ces déserts jaune pâle se dressent des constructions, des maisons, des cabanes, des totems ou des sculptures, des assemblages de rochers dont on ne sait jamais très bien s'ils sont l'ouvrage de la nature ou des hommes qui apparaissent de plus en plus fréquemment dans les déserts aussi bien que dans l'humidité de ses paysages orientaux.

Parallèlement aux derniers développements des Cave Paintings et des peintures de déserts, Christian Ward a pour la première fois choisi d'intégrer à une exposition personnelle une large sélection de dessins qui se divisent en deux grandes catégories : d'un côté ceux qui précèdent les peintures, les préméditent, de l'autre ceux qui les suivent et qui pourraient bien passer pour les productions des mystérieux personnages qui les peuplent.

BIOGRAPHY
BIOGRAPHIE



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.