



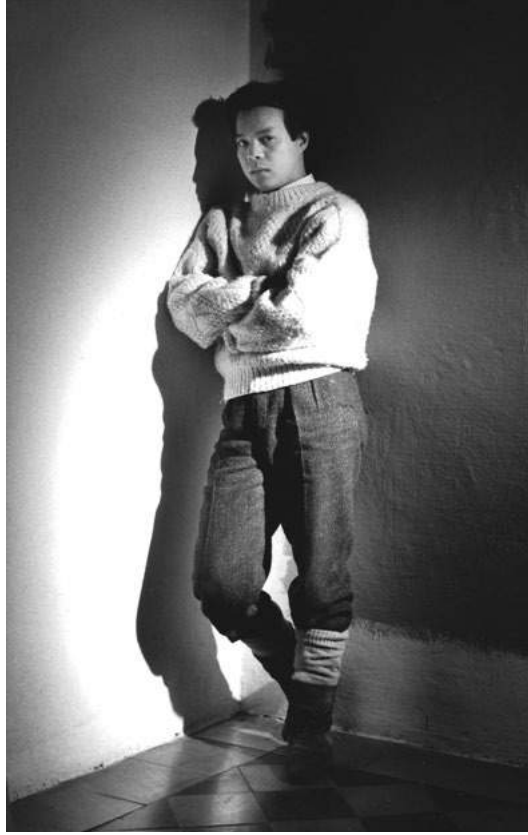
TSUNSHAN



# TSUNSHAN

Giancarlo Politi Editore

Photo: Paolo Vandrasch



## Untitled

Thousands of times I've been asked to explain the meaning of my paintings, and each time my reply has been there, at the bottom of the painting: "Untitled".

My paintings for me, are intensely mobile, constantly changing and creating something new and unexplored. I am continually surprised as I discover new and unexpected images in my work and I hope that other spectators are afforded the same possibilities. I look at my work with an open mind, with no predetermined message or idea and allow the meaning to emerge from the painting itself.

Perhaps the works vary in quality, perhaps some paintings are bad, others more inspired, but this itself is consistent with my understanding of life; beauty is always juxtaposed with ugliness.

*I begin with an empty mind  
and a pure white canvas  
like an emerging life  
like a just born child  
that could be beautiful or ugly  
the one implicit in the other  
always together and inseparable*

I hope each person will have their own reactions to my painting, be it love, hate or something in between.

**Tsunshan**

## No sense of attachment

Tsunshan once said to me: *my art isn't premeditated, because when I'm working I never know what the next gesture will bring*. This could obviously be taken as the underlying poetic of his work, though it could also be a clever way of withholding information from the critic. It could even be interpreted as a reluctance to “reveal all”, relying on others to give their own interpretations, well aware that it is the work's capacity to constantly produce meaning that keeps it alive. There is, therefore, room for freedom in Tsunshan's work and this allows us to subject it to our own reflections and emotional response, bringing into play the inevitable communion of meaning that each encounter inspires. In so doing, something begins to transpire from Tsunshan's art, an indication of how it stands apart, setting itself up as one of the targets of our mobile attempt to attain the aesthetic experience.

The quest is for a path rather than for a route leading to a certain destination, because this aesthetic experience can never be considered complete insofar as only constant questioning can add to our knowledge. This is a view that alters interpretations from one painting to another and even within the same work—prolonged scrutiny diversifies meanings, placing the interpretation on an intermediate level which is neither too deep, nor too superficial, but in between, on the borderline where cultures meet, where there is no sense of attachment. Tsunshan's artistic experience lies in this wandering evolution of interpretative possibilities. His works are impregnated with an energy of instability, which, in the transition from one work to the next, both contradicts and unifies any stylistic certainty.

All this occurs because the various poles of existence—life, death, high and low, liquid and solid, heavy and light, meet and come into conflict with one another. In his work, death is always represented by fragments of paper, or by entire scraps burnt in China (his native country) during funeral ceremonies. Tsunshan assimilates these fragments into the work, performing an artistic ceremony which becomes an icon-relic intended as a centre of stability and permanence

compared with the surrounding area coloured with life and movement. So there are both times of immobility and mobility in his work, a time past and a time beginning. One leads us to the past, to the gods, the other vibrates with us, annihilating them. This transition is also perceptible in the sequence of the works; the early paintings reveal a predilection for dark, dense colours, whereas the later works have a dematerialized quality and the substance of the painting becomes water and light. One deduces that there is a relationship between the physicality of the material and its slow mutations, and the speed of change in the liquid, luminous dimension, so that the former always shows us the same side of the moon, whereas the latter speeds away to visit the remotest corners of the evolving universe. This is what Tsunshan's art is about: the cosmos and the energy of creation. And as in the East, where more importance is attributed to shadows than to bodies, lightness expresses the sense of things, the inner essence of existence.

**Giacinto Di Pietrantonio**

## Space for the elements

*"What can a planet, any planet, offer to somebody who has travelled throughout the stars? The need for boundless spaces was by now in his blood". (Star Wars)*

New imagination draws on the infinite conceptions of space, and new painting becomes a gradual aggregation of essential, primary elements. Colour is the main structure of the pictorial language and its combinations form a visual field of numerous cross-references. From the enigma of sight, which organizes and destroys, from the pull of thought, Tsunshan sets out to question the image, tracing the progressive evolution of the perception involved in creating. His works represent vestiges of an uninterrupted whole and they animate a form of painting which creates an incessant rhythm in the fibres of pure subjectivity.

With veils of paint, explosions of colour, pictorial arrangements, and rapid brushstrokes, Tsunshan succeeds in giving a structure to his understanding of a vision which emphasizes the pure element in painting. In organizing his images, he aspires to an aesthetic idea of gradual elimination, without violent images, wild gestures or appeals to primitivism. From time to time, the signs diminish and the emerging matter retains a sense of remoteness and of inventiveness in the structuring of space. In his painting, the basic elements of being—air, fire and earth—exist in a fluid atmosphere, the essence of man and the essence of painting become one, and in this unity we are revealed a glimpse of the cosmic vision. Tsunshan knows that it is the idea that supports the image, the idea of the fragment of a whole which has never been seen but always desired, expands and merges with another detail to form a complete painting that overwhelms and transforms the meaning of life.

His paintings range from floating masses of coloured transparencies, diaphanous as air and water, to compact forms of dense colour. Both aspects coexist in the same space, on the surface of the painting which becomes the inner threshold of the image, a sensitivity that incorporates the signs of Western knowledge and a synthesis, an Oriental essence.

The vibrations of an existential condition emerge within his works—there is no need to emphasize the torment of the exhausted spaces of existence: the emotional content of colour floods a structure in which forms, colour, weight, space, dimensions and intuitions respond to a dynamic, to a relentless movement which eludes the laws of gravity. There is a perceptible urge to incorporate all the elements of the painting, constantly transforming and repeating them in a dynamic process which engulfs and recreates pictorial spaces.

The horizon of painting is currently undergoing vast modifications related to how we use our visual capacity, emotions and knowledge, but Tsunshan closes his eyes and listens. “Silent painting speaks on the wall” says Grégoire de Nysse, and the ability to listen to silent painting is similar to the eye which penetrates beyond the constant flow of images. Tsunshan allows us to catch sight of the vibrations that take possession of the structure, the canvas, the paper, becoming the symbols of what is immediately extreme and mythical, despite the lack of either mythical events or characters. He proceeds to the outermost limits of spiritual and aesthetic regions, where the solitary process of “subtraction” leads to the extremes of vision, stripping it of all details, of any vague, material effects. His colours overflow with a deep-seated emotion, but the effect is seductive and incalculable. Tsunshan’s reds, yellows and blues are steeped in a knowledge and a sensitivity visible only to those who wish to see the work in its totality.

There is no room for compromise in his painting; a refined, imposing unity prevails, so possible in itself that it creates its structure by bringing in both the tonal regions of the painting, and the various thicknesses of canvas and paper. The sense of calm is only superficial; there is in fact a restless dynamism in the work. Tsunshan succeeds in capturing the spectacular of images without using special effects or devices borrowed from other languages. The colour succeeds in scratching the surfaces, the atmosphere is created, the enigma of painting continues to astonish, and his inner amazement

is transmitted to eyes accustomed to recognizing the secret signs of a painting that has rediscovered its most magical essences, a multitude of encounters-light with matter, images with supports, forms with signs. The works are characterized by an imagination that has ignored the aesthetic of. immediate, sensational effects, of inner and outer space, image and abstraction, severity and suggestiveness.

Tsunshan knows that only he who is lost can be found, and his images lead us into a captivating universe where one can live in the magical places of his structured aesthetic spaces.

**Francesca Alfano Miglietti**

## **A fragile rock**

What is most striking about Tsunshan is his ability to carry on an isolated form of painting, different from and impervious to the prevailing trends of the international art market. This is not due to a form of mental refusal, but to an undeniable resoluteness and vast inner resources, despite his characteristically mild, conciliatory nature. The autonomy of his work has something marmoreal about it. It is unfortunate that we have to resort to the criteria of Western criticism to discuss his work. To borrow a French term, we could speak of *tachisme*, or the American action painting; what in Italian would be called *sign-based* or *gestural informal arts*. But all this is unnecessary labelling which could, on the whole, be misleading. The artist's historical-anthropological identity reveals a lot more—his painting cannot fail to express Oriental cultural characteristics. In a wholly contemporary context, in fact, we find many typical elements of the Chinese painting tradition.

First of all, he thwarts the marked distinction between figure and background—a capacity which has often eluded even our most abstract painters. Indeed, an important element of Tsunshan's painting is the continuity between fullness and void, light and shade, and the vital force is created by an alternation of these “opposing” entities. The void, instead of being considered as absence, is a decisive factor in the work's visual rhythm. This can also be linked to a conception of man and the world as unique, as a dynamic “continuum”. It is artificial to divide man from the cosmos, considering he is an integral part of it. And, in fact, the extreme concentration that Tsunshan builds up before starting work on a canvas, produces an instinctive, automatic outpouring of expression. The coherence of the resulting work is relative, as it has something very “undefined” about it—it is always a mere moment, a fleeting glimpse of man and the universe as they flow by.

Tsunshan also reveals a Chinese attitude in his brushstrokes—the variety is such that different effects are created in each new painting. The paint, diluted or in concentrated form, is spattered or dripped,

producing overlapping blots or a mass of dots. In some cases, the signs are almost graphic, linear and elegantly sinuous. His work seems far removed from current trends, and from the more widespread manifestations of the art world. But it is however very closely linked to the contemporary world in its basic essence. Tsunshan doesn't conform to the contemporary world by imitation, but takes part in it by "soiling" the paint. One of his objectives is not to leave the colour pure, but to make it torpid and tainted. In doing this, he is aware of the spurious, composite nature of today's culture and of its plurality. Indeed, what is culture today if not a complex blend of nature and artificiality, of East and West, local and global? Tsunshan's painting expresses something of the paradox of Hong Kong, where ancient traditions exist side by side with electronics and high technology.

**Giulio Ciavoliello**

## Oxymoron as a figure of life

*“As far as the study of painting is concerned, some prefer complexity, others prefer simplicity. Complexity is wrong and so is simplicity. Some prefer ease, others prefer difficulty. Difficulty is wrong and so is ease. Some believe it is noble to have method, others think it noble not to have it. It is wrong not to have method. First of all, one has to observe a strict rule, and then comprehend each transformation with intelligence. Aspiring to possess a method implies the absence of method.” (Kie tseu yuan Houa Tchouan)*

Tsunshan's art belongs to the Oriental painting tradition, even though there is a strong element of eclecticism in his aesthetic which makes it possible for such different sources as that of East and West to coexist.

His painting, in fact, reveals various influences, from the informal to a certain kind of abstract expressionism, but it also reveals a particular understanding of the harmonic possibilities of the brushstroke, which has enormous importance in the Chinese artistic tradition. Sometimes Tsunshan organizes the painting as if it were a polyp-tych, as if the intention were to dissect it, to find a new communicative and linguistic method to narrate different situations and states of mind, or to reach, through analysis and synthesis, a new point of encounter between the rational and the sensitive. However, the artist is not interested in the result, in the product in sé, but the action whereby his mental philosophy attains a concrete dimension in production. It is a precise code of symbolical elements which will become codes of artistic language.

Painting is, for Tsunshan, an existential condition, a source of vital energy; it signifies the need to move away from reality, transcending and “rediscovering” it; the need to take an active part in creative expression in order to feel free.

The paintings are flooded with colours, and the flowing brushstrokes resemble calligraphy, forming a link with the Buddhist concept of “prajna”, in which thought and action find their most elevated point of synthesis. There is no framework in the classical sense of the word, nor any precise construction, because it is a kind of painting that

disintegrates in space. Once again, it is the brushstroke, intimately linked to tradition in the way it is used, that constructs and structures the forms before disintegrating at the edges like thousands of tiny bubbles of water.

Tsunshan's paintings have a particular kind of appeal, revealing not only a delicate inner world, but a consciousness that reveals the degree of its own impotence and therefore of its own history. References to nature, especially species of flora and oneiric images, are not lacking—as in the 1983 works where a kind of totem emerges from the “colour-night” and lights up as it ascends, like a yearning for heaven, the essential, the absolute. Pictorial expression is conveyed in all its intrinsic, poetic value by the density of colour—a density which is never centralized, but which can be identified in the point emphasized by the geometrical insert—the golden square, the symbolism of death, the oxymoron “clou” of all Tsunshan's work.

Another characteristic trait of his painting is the “illusionistic” tendency, the search (not merely symbolical) for pairs of opposites, accentuated by meditation on the real occurrence of life and death, leading to the discovery that the positive value of this life is nothing other than its opposite. The symbolic content, however, apart from its aesthetic significance, also tends to express precise cultural concepts and values. The freedom expressed in the movement and rich colours is matched by the golden, symbolic element, just as the technique of diluting water with oil metaphorically reasserts the artist's aesthetic and existential choice.

The pictorial image is thus revealed in all its complexity swathed in an inner logic dictated by a consciousness that controls everything; the image is a kind of indicative synthesis of the innermost nature of all things, creating a network of relations which always start from opposing principles: life-death, male-female, day-night... and these are reflected in the organization of space and in the main elements of material and colour.

The more recent works from '85, preserve the subtle tonal atmosphere created by the fusion of forms through the graduating harmony of colours, but there is also a change in the arrangement of spatial decoration in the sense that there is greater fluidity and movement in the forms. The image is more immediate, as if an effort is made to ensure the effectiveness and transparency of the gesture through one's own thought.

The result is an art characterized by a distinctive economy of brushstrokes and by the swiftness of execution which leads to an expressive distortion intending to convey inner sentiments with greater immediacy.

This process triggers off a reverse type of mechanism in that the artist and not the work becomes the origin of order, the Tao of Chinese thought, which, in the words of Granet "is at the same time technical order, real order, and the logical order which controls the production of sensitive aspects and the manipulation of the emblematic categories which indicate and bring out reality". Creativity is thus transformed without real modifications, without concessions, external chaos or upheavals.

**Claudia Ricci**



## **Senza titolo**

Infinite volte mi viene richiesto il senso, il messaggio dei miei quadri, la mia risposta ogni volta è sotto il quadro: "Senza Titolo".

Quando riguardo le mie opere ho l'impressione che siano dotate di una magica mobilità, mi sembra che cambino continuamente per diventare nuovi; per me è un divertimento incredibile la sorpresa che io stesso provo di fronte alla continua trasformazione di essi. Mi piace guardarli e creare da essi nuove immagini e forme nuove sperando che esse trasmettano questa mia sensazione. Allo stesso modo affronto il mio lavoro, nessun messaggio e, mi sembra, nessuna idea; in realtà è già tutto lì, nell'opera, e si compie con il mio lavoro, basta lasciarsi andare; io lo so, come non si può cambiare il corso del fiume così io stesso non posso cambiare il corso del mio lavoro.

Forse non tutte le mie opere sono della stessa qualità, forse ho fatto qualche brutto quadro, ma questo è nelle regole del gioco, nelle regole dell'arte, nelle regole della vita. Chi può vantare una vita perfetta?

*Io comincio con uno spirito vuoto,  
sulla tela completamente bianca  
come un bambino appena nato  
diventerà bello, forse brutto.  
Chi può vivere senza l'altro?  
Vorrei essere sempre insieme all'altro,  
e per sempre.*

Lascio ad ognuno la possibilità di trovare la propria strada per guardare i miei quadri, per sentire la mia opera... amore o odio. Forse sto camminando in una strada solitaria, ma so che è la mia strada

**Tsunshan**

## Senza appartenenza

Una volta Tsunshan mi ha detto: la mia non è un'arte pensata, perché quando lavoro non so mai quale sarà il prossimo gesto. Evidentemente questa dichiarazione può essere presa come una poetica di lavoro, ma si può anche trattare di un'ambigua furbizia dell'artista che con savoir-faire cerca di sottrarre informazioni a chi scrive, o ancora di non voler scoprire tutte le carte per accordare agli altri una fiducia nella quale rimettere la libertà d'interpretazione, ben sapendo che solo la possibilità di poter continuamente produrre senso permette all'opera di non morire. C'è, quindi, uno spazio di libertà nell'opera di Tsunshan che ci dà modo di compiere un'esperienza di conoscenza attraverso la riflessione e l'emozione che noi vi portiamo, attuando quell'inevitabile comunione di senso che ogni incontro comporta. Ecco, allora, che inizia ad aprirsi uno spiraglio sull'arte di Tsunshan, che ci indica come essa si ponga dall'altra parte, istituendosi come uno dei punti del nostro tentativo di raggiungimento mobile dell'esperienza estetica.

Si tratta di un tentativo di cammino più che di un percorso con arrivo, in quanto tale esperienza, quella estetica, non la possiamo mai ritenere completamente compiuta, perché è proprio il rinviare come rimessa in discussione a produrre l'arricchimento del nostro sapere. È una visione che modifica la lettura nel passaggio da un'opera all'altra e all'interno della stessa opera, quando la persistenza dello sguardo compie un esercizio di diversificazione dei significati, ponendo la lettura ad un livello intermedio né troppo in profondità, né troppo in superficie, ma tra le parti, in un luogo di frontiera delle culture, dove è assente ogni senso di appartenenza.

In questo vagare delle possibilità interpretative come movimento di non ritorno si pone l'esperienza artistica di Tsunshan, in quanto il suo lavoro esprime un'energia di instabilità come azione della serie e suo passaggio a quella successiva che insieme contraddice e unifica ogni certezza stilistica. Tutto ciò avviene perché vi si incontrano e vi si scontrano i vari poli dell'esistere come la vita e la morte, l'alto e il basso, il liquido e il denso, la pesantezza e la leggerezza. La morte è,

nell'opera in questione, rappresentata sempre da frammenti di carta, o dalla stessa intera che viene bruciata in Cina, terra d'origine dell'artista, in occasione di cerimoniali funebri, mentre nel nostro caso l'artista la assume all'interno della superficie dell'opera, compiendo un cerimoniale artistico che diviene icona-reliquia tesa a stabilire un centro di stabilità, di permanenza nei riguardi dell'intorno colorato di vita e suo movimento.

C'è, quindi, un tempo di ferma e un tempo di scorrimento nel lavoro di Tsunshan, un tempo accaduto e uno in divenire, l'uno porta al passato, agli dei, l'altro vibra con noi e li uccide. Un passaggio, questo, avvertibile pure nella successione delle opere, dove le prime mostrano una predilezione per i colori scuri e densi, mentre le successive appaiono con una qualità smaterializzata, in cui il corpo pittorico si fa acqua e luce. Si deduce che c'è un rapporto tra la fisicità della materia e il suo lentissimo mutare e la velocità di cambiamento della dimensione liquida e luminosa, dove l'uno ci presenta sempre la stessa faccia della Luna, mentre l'altro corre a visitare gli angoli più nascosti dell'universo in formazione. Quindi è un discorso sul cosmo e sull'energia della creazione quello dell'arte di Tsunshan, in cui la leggerezza prende, come in Oriente, dove si accorda più importanza all'ombra che ai corpi, il senso delle cose, l'essenza intima dell'esistenza.

**Giacinto Di Pietrantonio**

## LO spazio degli elementi

*“Cosa può offrire un pianeta, qualsiasi pianeta, a uno che ha viaggiato in lungo e in largo tra le stelle? Il bisogno di spazi illimitati gli era ormai entrato nel sangue”.  
(Guerre Stellari)*

La nuova immaginazione attinge alle concezioni infinite dello spazio e la nuova pittura diventa un processo di aggregazione di elementi primari ed essenziali, il colore è la struttura prima del linguaggio pittorico e le sue combinazioni realizzano un campo visivo all'incontro di molti rimandi.

Il vedere è ormai diventato un fatto intimo e assolutamente legato ad un immaginario individuale che dello stato delle cose non ha voglia di tenere conto ed è proprio fuori dall'enigma di uno sguardo che organizza e distrugge, nelle emotività del pensiero che Tsunshan rimette in causa, l'immagine e traccia i contorni dello spostamento progressivo della sensibilità che accoglie tutte le emozioni che vivono in un'opera. Gli occhi non hanno privilegi, e questo Tsunshan lo sa, e le sue opere sono tracce di un insieme in cui non esistono soste, ma che fanno vivere una pittura che crea un ritmo incessante nei rigoli della pura soggettività. Nessun riferimento al contingente nelle sue opere, l'immaginazione non ha bisogno delle pietre dure del riconoscimento, si unisce lo spazio pittorico ad uno spazio mentale che diventa visione di un macrocosmo e di microcosmi in cui spazi di intimità ritagliano i pezzi di una strutturazione dell'immagine che definiscono una particolare trasformazione della comprensione dello spazio pittorico.

Velature, esplosioni di colore, partiture pittoriche, pennellate veloci: Tsunshan riesce a strutturare l'invenzione di un segno che è capace di catturare la sensibilità di una visione che sottolinea un elemento puro della pittura, organizza le sue immagini sull'aspirazione di un'essenza estetica fondata sull'idea di una pratica dell'eliminazione; nessuna violenza di immagini, nessun gesto selvaggio, nessun primitivismo invocato: di volta in volta i segni si assottigliano ed emerge una materia che conserva un senso di remota lontananza e di invenzione nella strutturazione degli spazi. Tsunshan sa che è

l'idea che sostiene l'immagine, l'idea del frammento di una totalità mai intravista ma desiderata, voluta, come il desiderio di oltrepassare le frontiere, come il desiderio di andare oltre, il desiderio di un'invasione della bellezza, di un particolare che si dilata e si aggrega ad un altro particolare, nel desiderio di una pittura totale che travolge e che cambia il senso della vita.

I suoi quadri vanno da masse fluttuanti di trasparenze colorate, trasparenti come una pittura fatta di aria e di acqua, a compatte forme di colore denso e corposo, dense come le immagini di antiche iscrizioni. E vivono nello stesso spazio, sulla superficie del quadro che diventa la soglia intima dell'immagine, una sensibilità che ingloba i segni di un sapere occidentale e di una sintesi, un'essenza, orientale.

La tensione di una condizione esistenziale emerge dalle sue opere; non è più necessario rendere esplicito il disagio degli spazi sfibrati dell'esistenza, il colore riempie di contenuto emotivo una struttura in cui le forme, il colore, il peso, lo spazio, le dimensioni, le intuizioni rispondono ad una dinamica, ad un movimento inarrestabile che trascina tutto fuori da ogni legge di gravità, e si riconosce l'impulso di inglobare tutti gli elementi della pittura, trasformarli e rimandarli senza soluzione di continuità, in una dinamica che trascina e ricrea gli spazi pittorici.

L'orizzonte della pittura ha in corso grandi mutamenti concernenti l'uso che si può fare dello sguardo, delle emotività, del sapere, ma Tsunshan chiude gli occhi e sente: "La pittura muta parla sul muro", dice Grégoire de Nysse, e la capacità di ascoltare quella pittura muta equivale allo sguardo che va al di là delle immagini che ci perseguitano, che si danno la caccia, frettolose, fugaci, Tsunshan ci lascia intravedere la tensione che fa partecipi il supporto, la tela, le carte, e diventa simbolo di un segno che diventa subito estremo, mitico, pur senza personaggi o eventi mitici. Si procede ai limiti di regioni estetiche e spirituali nelle quali la solitudine di una pratica della "sottrazione" spinge gli estremi della visione spogliandola di tutti i particolari di

vaghi riflessi solo materici; i suoi colori sono carichi di una emotività profondamente sepolta, ma gli effetti emotivi del colore sono seducenti e non possono essere calcolati, e così i rossi, i gialli, i blu di Tsunshan sono imbevuti di una conoscenza e di una emotività che risulta visibile solo a chi della totalità ha desiderio.

Nelle opere di Tsunshan nessun compromesso è consentito, vige un'unità imponente e raffinata, così possibile in se stessa che si struttura non solo coinvolgendo le regioni tonali della pittura, ma anche i sistemi di spessore delle tele e delle carte: il sentimento di quiete è solo apparente, tutto è estremamente dinamico e inquieto. La spettacolarità delle immagini ha catturato Tsunshan ma nessun ricorso agli effetti speciali riesce a catturare lo sguardo senza ricorso a mezzi estrapolati da altri linguaggi, il colore riesce a graffiare le superfici, l'atmosfera è catturata, l'enigma della pittura continua a meravigliare Tsunshan per primo e la sua intima meraviglia è trasmessa agli sguardi abituati a riconoscere i segni intimi di una pittura che ha ritrovato le sue essenze più magiche, miriadi di incontri della luce con la materia, delle immagini con i supporti, delle forme con i segni, e vengono caratterizzate le opere di un immaginario che ha bandito un'estetica dell'effetto immediato e spettacolare, spazio interno e spazio esterno, immagine e astrazione, rigore e suggestione, frammenti di visione si aggiungono alle figurazioni fluttuanti, tutto definisce un percorso estetico.

Tsunshan sa che solo chi si perde potrà salvarsi, e le sue immagini ci fanno perdere in un universo suggestivo che cattura e si potrebbe vivere nella strutturazione dei suoi spazi, insieme magici ed estetici.

**Francesca Alfano Miglietti**

## Una delicatissima roccia

Tsunshan ha dell'impressionante: la capacità di fare una pittura isolata, lontana dall'attualità più immediata e impermeabile alle tendenze dominanti nel mercato internazionale dell'arte. Nel suo caso non c'è chiusura mentale, ma un'innegabile fermezza e una grande ricchezza interiore, a dispetto del comportamento mite e conciliante che lo contraddistingue. L'autonomia del suo lavoro ha del marmoreo.

Purtroppo nel considerare il suo lavoro siamo costretti ad usare categorie critiche occidentali. Prendendo a prestito un termine francese, possiamo parlare di tachisme; usando un'espressione americana possiamo parlare di action painting; italianamente parliamo di informale segnico e gestuale. Ma questi sono problemi di etichettatura inutili e tutto sommato fuorvianti. È meglio concentrarsi sull'identità storico-antropologica dell'artista. La sua pittura non può che esprimere caratteri culturali orientali. In una dimensione tutta contemporanea vi si trovano elementi tipici della tradizione pittorica cinese.

Innanzitutto si può notare la vanificazione della distinzione netta tra figura e sfondo, spesso elusa anche dalla nostra pittura più astratta. Infatti nella pittura di Tsunshan è importante la continuità tra pieno e vuoto, tra luce ed ombra. C'è un alternarsi di queste entità, per noi opposte, come movimento vitale. Il vuoto è considerato invece che come assenza come elemento determinante del ritmo visivo dell'opera. Questo si ricollega anche a una concezione dell'uomo e del mondo come "continuum" dinamico, come unico. È artificioso distinguere l'uomo dal cosmo, visto che ne è parte integrante. Non a caso per Tsunshan mettersi davanti alla superficie dell'opera implica estremo raccoglimento e concentrazione, da cui fuoriescono per automatismo, per sbocco istintivo, l'espressione e il suo compimento formale. Compimento molto relativo, dal momento che ha ben poco di definitivo, perché è sempre solo un momento, è solo l'istantanea di un passaggio del flusso dell'uomo e dell'universo. Tsunshan conferma anche l'attitudine cinese del tratto pittorico, articolato in tante versioni che consentono di volta in volta effetti differenti. La pittura, diluita

o concentrata, può essere schizzata o sgocciolata, viene data per macchie sovrapposte o per fusione di punti. Il segno in alcuni casi è quasi grafico, dritto o raffinatamente sinuoso.

Il lavoro di Tsunshan è superficialmente lontano dall'attualità, dalla vita comune e dalle manifestazioni più diffuse nel mondo dell'arte. Tuttavia lo stesso lavoro è intimamente legato al mondo contemporaneo, per essenza costitutiva. Tsunshan non si adegua alla contemporaneità per imitazione, ma vi partecipa profondamente sporcando la pittura. Uno dei suoi obiettivi è di non lasciare puro il colore, che va intorpidito e contaminato. In questa operazione c'è la coscienza del carattere estremamente composito e spurio della cultura odierna, della sua pluralità, legata soprattutto alla informatizzazione planetaria. Infatti oggi la cultura che cosa è se non fusione di natura e artificialità complessa, di Oriente e Occidente, di locale e globale? Tsunshan è un po' come Hong Kong, la sua città d'origine, dove tradizioni antichissime e solide nella quotidianità convivono con l'elettronica e l'alta tecnologia.

**Giulio Ciavoliello**

## Ossimoro come figura di vita

*“Per quanto riguarda lo studio della pittura, alcuni preferiscono la complessità, altri preferiscono la semplicità. La complessità è sbagliata; la semplicità è sbagliata. Alcuni preferiscono la facilità, altri preferiscono la difficoltà. La difficoltà è sbagliata, la facilità è sbagliata. Alcuni ritengono nobile il possesso del metodo, altri nobile il non possederlo. Non avere metodo è sbagliato. Occorre in primo luogo osservare una regola severa; in seguito, penetrare con intelligenza ogni trasformazione. Tendere al possesso di un metodo comporta l'assenza di metodo.” (Kie tseu yuan Houa Tchouan)*

L'opera di Tsunshan appartiene alla tradizione della pittura orientale anche se nell'atteggiamento estetico del pittore esiste una forte componente eclettica che permette la coesistenza di linguaggi diversi come quelli orientale e occidentale. Nel lavoro pittorico di Tsunshan respiriamo infatti diverse influenze, dall'Informale ad un certo Espressionismo Astratto, ma anche una particolare concezione del tratto e dei suoi caratteri armonici che nella cultura artistica cinese ha sempre avuto grande rilevanza. Tsunshan struttura a volte il quadro come se fosse un polittico, come se volesse sezionarlo o come se l'intento fosse quello di trovare una nuova possibilità comunicativa e linguistica per raccontare diverse situazioni e stati d'animo, arrivare tramite l'analisi e sintesi, ad un nuovo punto d'incontro tra la sfera razionale e quella sensibile dell'esistente. All'artista, del resto, non interessa il prodotto in sé, il risultato, ma l'azione in cui la propria filosofia mentale acquista una dimensione concreta nell'atto della sua produzione. È un preciso codice di elementi simbolici che diverranno codici di linguaggio artistico.

Per Tsunshan fare pittura è una condizione esistenziale, fonte di energia vitale, è la necessità di allontanarsi dalla realtà per trascenderla e quindi “ritrovarla”, è l'esigenza infine di passare attraverso la partecipazione attiva dell'espressione creativa per sentirsi libero.

Nei quadri di Tsunshan la superficie viene investita dai colori, la pennellata è molto larga e ricorda la calligrafia e può benissimo collegarsi al concetto buddista di 'prajna' in cui pensiero e azione trovano il loro punto estremo di sintesi. È una pittura in cui non esiste una

impalcatura intesa in maniera classica né una determinata costruzione in quanto è pittura che si sfalda nello spazio. È nuovamente la pennellata, legata alla tradizione per il suo modo di disporsi, che costruisce e struttura le forme per poi frantumarsi ai lati come tante “bollicine d’acqua”.

Le pitture di Tsunshan esprimono un particolare fascino, non solo mostrano un mondo interiore, intimo, delicato, ma anche una coscienza che dà la misura della propria impotenza e quindi della propria storia. Non mancano certi riferimenti naturalisti, specie di flora o immagini oniriche, come nei lavori dell’83 in cui vi è una sorta di totem che sorge dal ‘colore-notte’ e s’illumina man mano che s’innalza, come se fosse un’aspirazione al cielo, all’essenziale, all’assoluto.

L’espressione pittorica viene inoltre resa nel suo intrinseco valore poetico dalla densità di colore, una densità mai centralizzata, ma che è identificata dal punto sottolineato dall’inserito geometrico, la carta dorata, simbologia della morte, l’ossimoro punto chiave di tutto il lavoro di Tsunshan. Un’altra caratteristica di questa pittura è la tendenza ‘illusionista’, la ricerca non solo simbolica di ogni coppia di contrari, accentuata dalla meditazione dell’evento reale della vita e della morte per cui nel mondo nel quale ci troviamo il valore positivo di questa vita non è altro che il suo fantasma.

L’intervento simbolico, non ha però un mero significato estetico, ma tende ad esprimere dei concetti e dei valori culturali ben precisi. Alla libertà espressa dal movimento e dalla ricchezza cromatica fa riscontro il reperto simbolico dorato, così come la tecnica di diluizione dell’acqua con olio riafferma metaforicamente l’opzione estetica-esistenziale dell’artista. L’immagine pittorica si manifesta così in tutta la sua complessità, avvolta com’è da una logica interiore dettata da un senso che regola il tutto; l’immagine è come una forma di sintesi orientativa della natura più intima di tutte le cose, in esse si viene a creare una rete di corrispondenze che partono sempre da principi

opposti, vita-morte, maschile-femminile, giorno-notte... e si ripercuotono nell'organizzazione dello spazio e negli elementi principali della materia e dei colori.

Negli ultimi lavori, quelli a partire dall'85, si mantiene la sottile atmosfera tonale provocata dalla unitaria fusione delle forme attraverso il graduarsi degli accordi coloristici, ma vi è anche un cambiamento di organizzazione della decorazione nello spazio nel senso che vi è un maggior movimento e fluidità delle forme. L'immagine è più immediata e più segnica come per assicurarsi l'effettività e la trasparenza del gesto con il proprio pensiero. L'arte viene caratterizzata da una singolare economia del tratto e dalla rapidità dell'esecuzione che portano ad una deformazione espressiva tesa a render con maggior immediatezza i sentimenti interiori.

Scatta attraverso questo processo un meccanismo di ordine inverso in quanto è l'artista e non più l'opera ad essere il principio d'ordine, il Tao del pensiero cinese, che come dice Granet "è contemporaneamente l'ordine tecnico, l'ordine reale, l'ordine logico che regola la produzione delle apparenze sensibili e la manipolazione delle rubriche emblematiche che segnalano e suscitano la realtà." La creatività si trasforma così senza modificazioni reali, senza concessioni, senza sommovimenti esteriori o stravolgimenti.

**Claudia Ricci**



## Ohne Titel

Unendliche Male wurde ich nach dem Sinn, der Botschaft meiner Bilder gefragt; meine Antwort steht jedes Mal unter dem Bild: "Ohne Titel". Wenn ich meine Bilder wieder ansehe, habe ich den Eindruck, dass sie mit einer magischen Mobilität ausgestattet sind.

Mir scheint, dass sie sich dauernd ändern, um neue Bilder zu werden. Für mich ist die Überraschung, dass ich mich selbst an der dauernden Veränderung meiner Bilder überprüfen muss, ein unglaubliches Vergnügen. Mir gefällt es, sie anzusehen, mich am Erschaffen neuer Bilder aus meinen alten Gemälden zu erfreuen und hoffe, dass jeder dieselben Gefühle gegenüber meinen Werken empfindet. Ebenso gehe ich meine Arbeit an: keine Botschaft, und wie mir scheint, keine Idee ist in meinem Werk enthalten. In Wirklichkeit ist schon alles da. Man muss sich nur gehen lassen, das weiss ich; man kann den Lauf des Flusses nicht ändern, ebenso wie ich den Lauf meiner Arbeit nicht ändern kann.

Vielleicht haben nicht alle Arbeiten dieselbe Qualität, vielleicht habe ich einige schlechte Bilder gemacht, aber das gehört zum Spiel, das gehört zur Kunst, zum Leben. Wer kann schon ein perfektes, gänzlich schönes Leben vorweisen?

*Ich fange mit einem leeren Geist an  
auf der völlig weissen Leinwand  
wie ein noch nicht geborenes Leben,  
wie ein soeben geborenes Kind,  
vielleicht wird es schön, vielleicht hässlich.  
Wer kann ohne den anderen leben?  
Ich möchte immer mit den anderen  
zusammen sein, für immer.*

Ich überlasse es jedem selbst, einen eigenen Weg für die Betrachtung meiner Bilder zu finden, um meine Bilder zu fühlen... Liebe und Hass. Vielleicht gehe ich einen einsamen Weg, aber ich weiss, es ist mein Weg.

**Tsunshan**

## Ohne Zugehörigkeit

Tsunshan hat mir mal gesagt: Meine Kunst ist nicht wohlüberlegt, weil ich, wenn ich arbeite nie weiss, was die nächste Geste bewirken wird. Diese Erklärung kann natürlich als Arbeitspoetik aufgefasst werden, aber es kann sich auch um eine zweideutige Schlitzohrigkeit des Künstlers handeln, der mit Savoir-faire versucht, Informationen für den Schreibenden zu unterschlagen, oder der nicht alle Karten aufdecken will, um den anderen das Vertrauen in die Interpretationsfreiheit zu geben, wohlwissend, dass nur die Möglichkeit, andauernd Sinnvolles zu produzieren, dem Werk das Überleben sichert. Es gibt also etwas Freiheit in Tsunshans Werk, die uns mittels der Reflexion und Emotion in die unausweichliche Vereinigung des Sinnes eines jeden Zusammentreffens einbringen, eine Erkenntnismöglichkeit eröffnet. Hier lüftet sich ein wenig der Schleier über Tsunshans Kunst, die uns zeigt, wie sie sich von der anderen Seite darstellt, als einer unserer Versuche, eine ästhetische Erfahrung zu machen.

Es ist mehr ein Gehversuch als ein auf ein Ziel zuführender Weg, denn, jene ästhetische Erfahrung können wir nie als vollständig erlungen betrachten, weil eben dieses Verschieben als Infragestellen die Bereicherung unseres Wissens schafft. Es ist eine Sichtweise, die die Lesart von einem Werk zum anderen und auch innerhalb eines Werkes verändert, wenn die Beständigkeit des Blickes die Unterscheidung der Bedeutung übt, indem sie die Lesart auf ein mittleres Niveau setzt, nicht zu tiefeschürfend, nicht zu oberflächlich, aber dazwischen, in einem Grenzbereich der Kulturen, wo es keinerlei Sinn von Zugehörigkeit gibt.

In diesem Umherschweifen der Interpretationsmöglichkeiten als einer Bewegung ohne Rückkehr stellt sich die künstlerische Erfahrung von Tsunshan, indem seine Arbeit eine Energie von Instabilität als Aktion der Serie und sein Weitergehen zur nächsten jegliche stilistische Sicherheit zugleich vereint und widerspricht, ausdrückt. Das alles geschieht, weil hier die verschiedenen Pole des Existierens, das Leben und der Tod, die Höhe und die Tiefe, das Flüssige und das Feste, die Leichtigkeit und die Schwere, aufeinandertreffen und aufeinan-

derprallen. Der Tod wird im hier besprochenen Werk immer durch Papierfragmente oder gar durch ganze Blätter dargestellt, die in China, dem Ursprungsland des Künstlers, bei den Begräbnis-Zeremonien verbrannt werden, während ihnen der Künstler in seinen Bildern eine andere Aufgabe gibt: als künstlerisches Zeremoniell ikonisch-reliquienartig gespannt, ein Zentrum von Stabilität und Beständigkeit inmitten des vom Leben und der Bewegung gefärbten Drumherums zu schaffen.

Es gibt also in Tsunshans Arbeit ein Moment des Stillstandes und eins des Fliessens, eins ist bereits geschehen, eins wird geschehen, eins führt uns zur Vergangenheit, zu den Göttern, das andere schwingt mit uns und tötet sie. Dieser Uebergang, der sich auch in der Werkfolge zeigt, wo die ersten mit einer Vorliebe für dunkle Farben erscheinen, während die folgenden entmaterialisiert sind und Wasser und Licht die malerische Substanz ausmachen. Daraus leitet man ab, dass eine Beziehung zwischen der Körperhaftigkeit der Materie und ihrer extrem langsamen Veränderung und der Geschwindigkeit, mit der die fließende und helle Substanz sich verändert, wo sich uns einerseits immer dieselbe Seite des Mondes zeigt und die andere in die entlegensten Winkel des sich bildenden Universums eilt. In Tsunshans Kunst ist also vom Kosmos und von der Schöpfungsenergie die Rede, die Leichtigkeit übernimmt — wie im Fernen Osten, wo der Schatten wichtiger als der Körper ist — den Sinn der Dinge, die innerste Essenz der Existe.

**Giacinto Di Pietrantonio**

## Der Raum der Elemente

*“Was kann ein Planet, irgendein Planet jemandem bieten, der bereits kreuz und quer zwischen den Sternen gereist ist? Das verlangen nach unbegrenzten Räumen ist schon ins Blut übergegangen.” (Der Krieg der Sterne)*

Die neue Einbildungskraft bezieht sich auf die unbegrenzten Konzeptionen des Raumes, und die neue Malerei wird zu einem Prozess der Einverleibung von Roh- und Grundelementen. Die Farbe ist die Grundstruktur der malerischen Sprache, und ihre Kombinationen schaffen einen sichtbaren Bereich des Zusammentreffens vieler Verweise.

Das Sehen ist bereits eine innerste Angelegenheit geworden und ist strikt an ein imaginäres Individuum gebunden, das sich dem Stand der Dinge nicht bewusst werden will, und es ist nicht das Geheimnis eines Blickes, der organisiert und zerstört, dass Tsunshan das Bild zurückruft und die Konturen der zunehmenden Verlagerung der Sensibilität, die alle in einem Werk lebenden Emotionen aufnimmt und zeichnet. Die Augen haben keine Privilegien und das weiss Tsunshan. Seine Werke sind Spuren eines Ganzen, in dem es kein Aufhalten gibt, die aber eine Malerei aufleben lassen, die einen ununterbrochenen Rhythmus von Regeln der reinen Subjektivität schaffen. Nicht ein Bezug darauf in seinen Werken; die Einbildungskraft braucht keine Erkennungszeichen, sie vereinigt den malerischen Bereich mit dem geistigen, der zur Vision eines Makrokosmos und Mikrokosmos wird, worin Intimbereiche die Teile einer Strukturierung des Bildes ausschneiden, die eine besondere Veränderung des Verständnisses des malerischen Bereichs definieren.

Verschleierungen, Farbexplosionen, malerische Partituren, schnelle Pinselstriche, Tsunshan gelingt es, die Einführung eines Zeichens zu strukturieren, das die Sensibilität einer Vision erlangen kann, die das Reine in der Malerei unterstreicht. Er strebt in seinen Bildern nach einer ästhetischen Essenz, die auf einer Idee der Ausschaltungspraxis gründet; keine Gewalt der Bilder, keine wilde Geste, kein anflehender Primitivismus: von Mal zu Mal verringern sich die Zeichen, und es steigt eine Materie auf, die einen Sinn für entlegene Ferne und für Erfindung in der Strukturierung der Räume beinhaltet. Tsunshan weiss, dass es

die Idee ist, die das Bild trägt, die Idee des Fragmentes eines Ganzen, das nie gesehen, aber ersehnt, gewollt ist, wie der Wunsch, die Grenzen zu überschreiten, das Verlangen nach einer Verbreitung der Schönheit, nach einer Einzelheit, die sich einer anderen Einzelheit anfügt, im Wunsch nach einer totalen Malerei, die den Sinn des Lebens umwälzt und verändert.

Seine Bilder reichen von unbeständigen Massen gefärbter Transparenzen — wie aus einer aus Luft und Wasser geschaffenen Malerei — bis zu kompakten Formen aus dichter und korposer Farbe. Sie leben im selben Raum; auf der Bildoberfläche, die zur intimen Schwelle des Bildes wird, die die Zeichen westlichen Wissens und fernöstlicher Synthese beinhalten. Die Spannung eines existentiellen Zustandes bricht aus seinen Werken hervor, die Verlegenheit der von der Existenz abgelösten Räume muss nicht mehr extra verdeutlicht werden. Die Farbe füllt eine Struktur, in der die Formen, die Farbe, das Gewicht, der Raum, die Dimensionen, die Intuitionen einer Dynamik, einer unaufhaltsamen Bewegung entsprechen, die alles unabhängig von jedem Gesetz der Schwerkraft macht. Man erkennt den Trieb, alle Elemente der Malerei einzubeziehen, sie zu verändern und sie, ohne auf die Kontinuität zu achten, in eine Dynamik zurückzuschicken, die die malerischen Räume mitreisst und schafft.

Am Horizont der Malerei spielen sich grosse Veränderungen ab, aber Tsunshan schliesst die Augen und hört: "Die stumme Malerei spricht auf der Wand", sagt Gregoire de Nysse, und die Fähigkeit, diese stumme Malerei zu hören, entspricht dem Blick, der bis jenseits der Bilder geht, die uns verfolgen. Tsunshan lässt uns die Spannung erahnen, an der die Staffelei, die Leinwand, das Papier teilhaben und die Symbol eines Zeichens wird, das sofort extrem, mythisch — wenn auch ohne Persönlichkeiten oder mythische Ereignisse — wird. Man schreit bis an die Grenzen der ästhetischen und geistigen Bereiche, worin die Einsamkeit einer "Entziehungspraxis" die Extreme der Vision voranstösst und sie allen Einzelheiten von vagen nur materiellen Reflexen entkleidet. Seine Farben sind voll von einer tief begrabenen Emp-

findlichkeit, aber die emotionalen Effekte der Farbe sind verlockend und können nicht kalkuliert werden; und Tsunshans Rot, Gelb und Blau sind eines Bewusstseins und einer Empfindlichkeit trunken, die nur für den sichtbar sind, der das Verlangen nach dem Ganzen hat.

In den Werken von Tsunshan gibt es keinen Kompromiss. Es gilt eine beeindruckende und raffinierte Einheit, die in sich so möglich ist, dass sie sich nicht nur unter Einbeziehung von Tonbereichen der Malerei strukturiert, sondern auch unter Einbeziehung von Systemen der Leinwand- und Papierdicke. Das Gefühl der Ruhe ist nur oberflächlich, alles ist extrem dynamisch und unruhig. Die Grossartigkeit der Bilder hat Tsunshan gefangen, aber ohne Rückgriff auf Spezialeffekte gelingt es, den Blick ohne Rückgriff auf extrapolierte Mittel anderer Sprachen einzufangen. Der Farbe gelingt es, an den Oberflächen zu kratzen, die Atmosphäre ist gefangen, das Geheimnis der Malerei verwundert Tsunshan andauernd, und sein innerstes Erstaunen überträgt sich auf die Blicke, gewohnt daran, die innersten Zeichen einer Malerei zu erkennen, die ihre magischsten Wesensmerkmale wiederentdeckt hat. Myriaden von Begegnungen des Lichtes mit der Materie, der Bilder mit den Staffeleien, der Formen mit den Zeichen, die Werke werden durch einen Imaginären charakterisiert, der eine unmittelbare und spektakuläre Effektästhetik links liegen lassen hat; innerer Raum und äusserer Raum, Bild und Abstraktion, Strenge und Suggestion sowie Blickfragmente fügen sich an ungewisse Figurationen an, alles bestimmt einen ästhetischen Weg.

Tsunshan weiss, dass nur der, der sich verirrt, sich retten kann; seine Bilder lassen uns in einem suggestiven Universum verirren, so dass man in den magischen Räumen seiner Strukturierung die ästhetischen Räume erleben kann.

**Francesca Alfano Miglietti**

## Ein sehr zarter Fels

Dann gibt es etwas Beeindruckendes an Tsunshan: die Fähigkeit, eine isolierte Malerei, fern von der Aktualität und unerreichbar von den bestimmenden Tendenzen des internationalen Marktes, zu schaffen. Bei ihm gibt es keine geistige Verslossenheit, sondern eine nicht zu verneinende Festigkeit und einen grossen inneren Reichtum, seinem sanften und einlenkenden Verhalten, das ihn kennzeichnet, zum Trotz. Die Autonomie seiner Arbeit ist marmorn. Leider müssen wir für die Kritik seiner Arbeit westliche Kategorien anwenden. Aus französischer Sicht können wir von Tachisme, aus amerikanischer von Action painting sprechen; aus italienischer hingegen von Informale Segnico e Gestuale. Aber das sind eigentlich Probleme einer unnützen Etikettierung und führen vom Wege ab. Wir konzentrieren uns besser auf die historisch anthropologische Identität des Künstlers. Seine Malerei kann nicht anders als fernöstliche Kulturelemente ausdrücken. In einer doch völlig zeitgenössischen Dimension treffen wir typische Elemente der chinesischen Maltradition an.

Vor allem lässt sich eine Aufhebung der echten Unterscheidung zwischen Figuren und Hintergrund feststellen wie auch bei unserer abstraktesten Malerei. Bei Tsunshan ist also die Kontinuität zwischen voll und leer, zwischen Licht und Schatten wichtig. Diese für uns gegensätzlichen Einheiten wechseln sich als Grundbewegung ab. Die Leere versteht sich wie Abwesenheit und auch wie bestimmendes Element des visiven Rhythmus des Werkes. Das verbindet sich auch mit einem Verständnis des Menschen und der Welt als dynamisches "Kontinuum", als Einheit. Die Unterscheidung des Menschen vom Kosmos ist künstlich, da er einen Teil von ihm bildet. Nicht zufällig bedeutet für Tsunshan, sich vor die Oberfläche des Werkes zu setzen, extremes Sammeln und Konzentrieren, deren Ausfluss instinktiv der Ausdruck und seine formale Vollendung ist. Eine sehr relative Vollendung des Momentes, der wenig definitiv ist, weil es immer ein Moment ist, ein Augenblick im Vorbeifliessen des Menschen und des Universums. Tsunshan bestätigt auch die chinesische Weise des

Pinselstrichs, der sich sehr unterschiedlich ausdrückt und von Mal zu Mal verschiedene Effekte erlaubt. Die verdünnte oder konzentrierte Malerei, ob gespritzt oder geträufelt, kann überlappte Flecken oder fusionierte Punkte haben. Die Zeichnung ist in einigen Fällen fast graphisch, gradinig oder raffiniert geschwungen.

Tsunshans Arbeit ist oberflächlich gesehen weit entfernt von der Aktualität, dem normalen Leben oder den verbreitetsten Aeusserungen in der Kunstwelt. Dennoch ist diese Arbeit engstens ans Zeitgeschehen gebunden, wegen ihres echten Wesens. Tsunshan lehnt sich nicht an das Zeitgenössische an, um zu imitieren, sondern um daran tiefgreifend teilzunehmen, indem er die Malerei beschmutzt. Eines seiner Ziele ist, die Farbe nicht rein zu lassen, sie wird torpediert und befleckt. In dieser Operation steckt das Bewusstsein des extrem zusammengesetzten und unechten Charakters der heutigen Kultur, ihrer Pluralität, die hauptsächlich an die planetarische Informatisierung gebunden ist. Was ist denn heute die Kultur, wenn nicht eine Fusion von Natur und komplexer Künstlichkeit, von West und Ost, von lokal und global? Tsunshan entspricht ein wenig seiner Herkunftsstadt Hong Kong, wo sehr alte und festgefügte Traditionen im Alltag mit der Elektronik und der High Technology zusammenleben.

**Giulio Ciavoliello**

## Oxymoron als Figur des Lebens

*“Was das Studium der Malerei anbelangt, bevorzugen einige die Komplexität, andere die Schlichtheit. Die Komplexität ist verfehlt, die Schlichtheit ist verfehlt. Einige bevorzugen die Mühelosigkeit, andere die Schwierigkeit. Die Schwierigkeit ist verfehlt, die Mühelosigkeit ist verfehlt. Einige erachten die Beherrschung der Methode als edel, andere die Nicht-Beherrschung. Keine Methode zu haben ist verfehlt. Es gilt, zunächst eine strenge Regel zu beachten, um dann mit Intelligenz jede Veränderung zu durchdringen. Nach der Beherrschung einer Methode zu streben führt zur Abwesenheit von Methoden...” (Kie tseu juan Houa Tchouan)*

Das Werk von Tsunshan gehört zur Tradition der fernöstlichen Malerei, auch wenn es im ästhetischen Ausdruck eine starke eklektische Komponente gibt, die die Koexistenz von zwei so verschiedenen Ausdrucksweisen wie der westlichen und der fernöstlichen erlaubt.

In der malerischen Arbeit von Tsunshan erkennen wir verschiedene Einflüsse, vom Informalen bis zu einem gewissen abstrakten Expressionismus, aber auch eine besondere Konzeption des Pinselstrichs und seiner harmonischen Zeichen, was in der chinesischen Kunstkultur immer eine grosse Bedeutung gehabt hat. Tsunshan strukturiert manchmal das Bild, als wäre es ein Polyptychon, als wollte er es zerlegen oder als beabsichtigte er eine neue Sprach- und Kommunikationsmöglichkeit zu finden, um verschiedene Gemütszustände und -situationen zu erzählen und mittels Analysen und Synthesen zu einem neuen Begegnungspunkt zwischen der rationalen und der fühlbaren Sphäre der Existenz zu gelangen.

Ausserdem interessiert den Künstler nicht das Produkt selbst, das Resultat, sondern die Aktion, mit der durch den Schaffensakt seine eigene geistige Philosophie eine konkrete Dimension annimmt. Es ist ein exakter Kodex symbolischer Elemente, die Kodexe künstlerischer Sprachen werden.

Für Tsunshan ist Bildermachen eine Existenzbedingung, eine Quelle von Lebensenergie, es ist die Notwendigkeit, sich von der Realität zu entfernen, um über sie hinauszugehen und sie somit “wiederzufinden”. Es ist schliesslich das Bedürfnis, sich durch die aktive Teilnah-

me am kreativen Ausdruck frei zu fühlen. In Tsunshans Bildern wird die Oberfläche den Farben ausgesetzt, der Pinselstrich ist sehr breit, erinnert an Kalligraphie und kann hervorragend mit dem buddhistischen Konzept des "Prajna" verbunden werden, in dem der Gedanke und die Aktion ihre äusserste Synthese finden. Es ist eine Malerei, die im Raum zerbröselt. Es ist der Pinselstrich, traditionsgebunden wegen seiner Art sich anzuordnen, der die Formen schafft und strukturiert, um sie anschliessend an den Seiten wie Seifenblasen aufzulösen.

Die Gemälde von Tsunshan faszinieren besonders, nicht nur, weil sie eine zarte, intime innere Welt aufzeigen, sondern auch, weil sie ein Bewusstsein über die eigene Ohnmacht und damit der eigenen Geschichte aufzeigen. Ebenso wenig fehlen naturalistische Bezüge wie Flora oder Traumbilder, so wie in den Bildern von 1983, wo es eine Art Totem gibt, das aus 'colore-notte' (Farbe-Nacht) hervorsteigt und sich langsam beim Aufsteigen erhellt, als wenn es ein Streben zum Himmel, zum Essentiellen, zum Absoluten wäre.

Der malerische Ausdruck kommt auch vom wirklichen poetischen Wert der Farbdichte, die nicht zentriert, aber doch vom geometrischen Einfügesei, der Goldfolie — Symbol des Todes, oxymorischer Schlüsselpunkt von Tsunshans Werk — auf den Punkt gebracht wird. Ebenso charakteristisch für diese Malerei ist die illusionistische Tendenz, die nicht nur symbolische Suche nach allen Gegensatzpaaren akzentuiert durch das Nachsinnen über das reale Ereignis des Lebens und des Todes, wonach in unserer Welt der positive Wert unseres Lebens nichts anderes als sein Geist, sein Gegenteil ist.

Die symbolische Intervention hat jedoch keine wirkliche ästhetische Bedeutung, sondern will vielmehr genaue kulturelle Konzepte und Werte ausdrücken. Der durch die Bewegung und den Farbreichtum ausgedrückten Freiheit steht das symbolische vergoldete Fundstück gegenüber wie in der Technik den 'Vermengung von Wasser und Oel und bestätigt metaphorisch die ästhetisch existentielle Wahl des Künstlers.

Das malerische Erscheinungsbild zeigt sich so in seiner ganzen Komplexität eingehüllt wie von einer inneren Logik, die durch einen alles regelnden Sinn bestimmt wird; das Bild ist wie eine Art orientative Synthese der innersten Natur aller Dinge, worin ein Netz von Entsprechungen geschaffen wird, die von Gegensätzen ausgehen: Leben-Tod, männlich-weiblich, Tag-Nacht... und die auf die Raumaufteilung und die Hauptelemente der Materie und die Farben zurückwirken. In den jüngsten Werken von 1985 wird die durch die einheitliche Verschmelzung der Farbabstimmungen geschaffene leichte Atmosphäre des Tons beibehalten, es gibt aber auch Veränderungen bei der Zusammensetzung der Dekoration im Raum in dem Sinne, dass die Formen bewegter und fließender sind. Das Bild ist unmittelbarer und bezeichnender, als wenn es sich damit die Effektivität und die Transparenz des eigenen Gedankens versichern wollte. Das Bild wird durch eine einmalige Oekonomie des Strichs und durch die Schnelligkeit der Ausführung charakterisiert, die zu einer gespannten Ausdrucksverformung führen, um die inneren Gefühle prompter wiederzugeben.

Mittels dieses Prozesses setzt sich ein inverser Ordnungsmechanismus in Gang, in dem der Künstler und nicht mehr das Werk das Ordnungsprinzip ist, der Tao der chinesischen Lehre, der, wie Granet sagt, "gleichzeitig die technische, die wirkliche und die logische Ordnung ist, die die Schaffung der spürbaren Erscheinungen und die Manipulation emblematischer Rubriken regelt, die die Wirklichkeit kennzeichnen und hervorrufen". Die Kreativität verändert sich so ohne wirkliche Veränderungen, ohne Konzessionen, ohne äusseren Aufruhr oder Verdrehungen.

**Claudia Ricci**





860315, 1986. Mixed media on canvas, 70x87 cm.



860702, 1986. Mixed media on canvas, 117 x 162 cm.



860709, 1986. Mixed media on canvas, 62 x 30 cm.



861211, 1986. Mixed media on canvas, 188x115 cm.



860327, 1986. Mixed media on canvas, 105 x 130 cm.



860704, 1986. Mixed media on canvas, 76x129 cm.



861206, 1986. Mixed media on canvas, 175 x 146 cm.





851023, 1985. Mixed media on canvas, 70x424 cm.



861219, 1986. Mixed media on canvas, 135x188 cm.



860317, 1986. Mixed media on canvas, 131 x 89 cm.

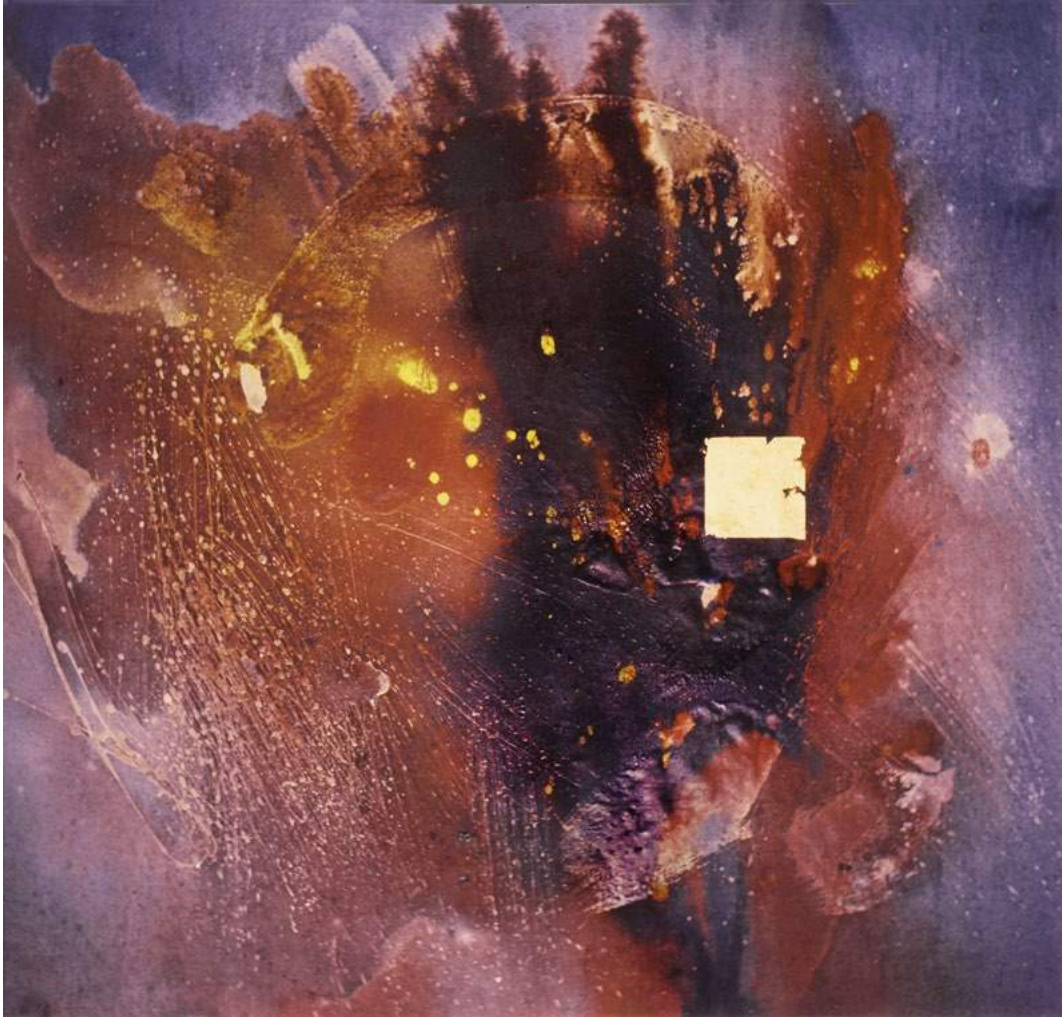




860209, 1986. Mixed media on canvas, 44x161 cm.



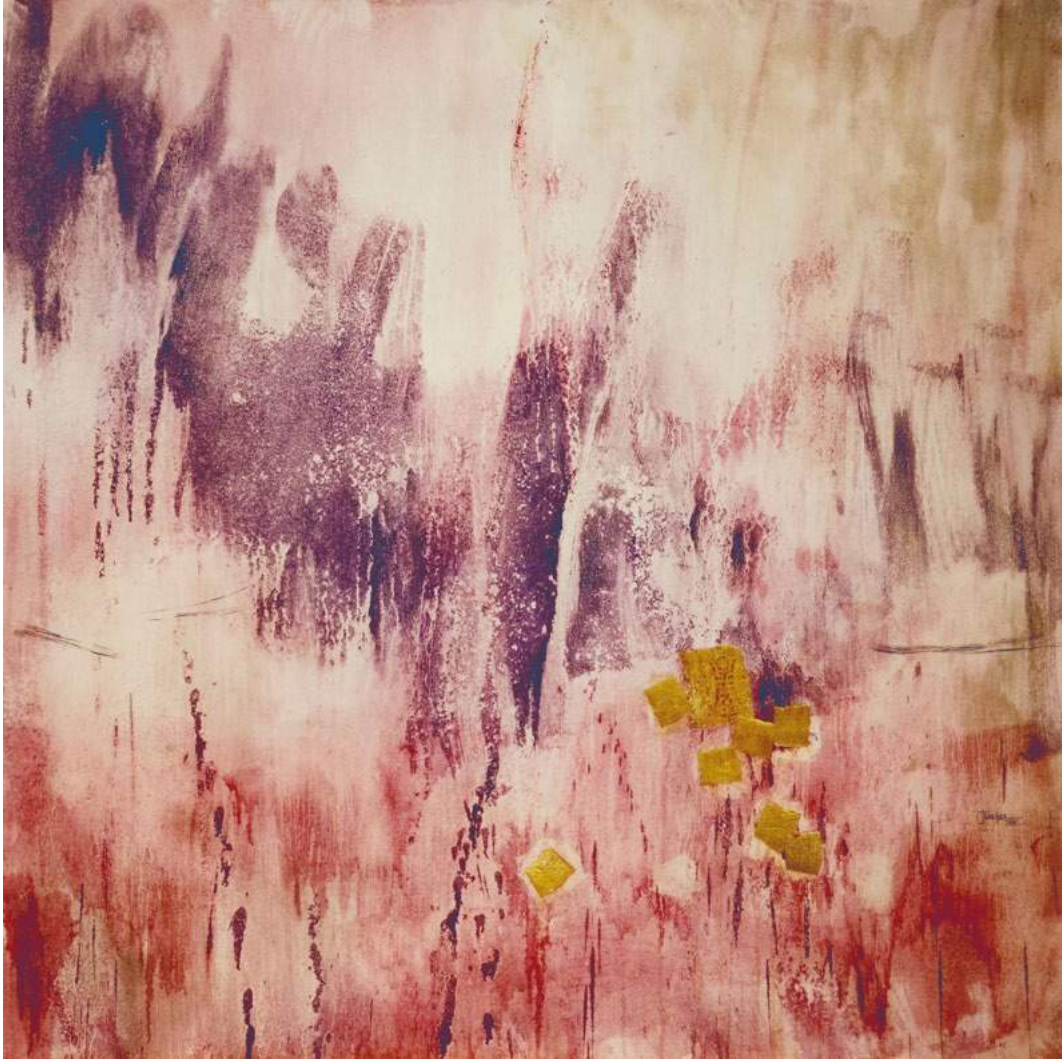
830714, 1983. Mixed media on canvas, 100x100 cm.



860319, 1986. Mixed media on canvas, 82x86 cm.

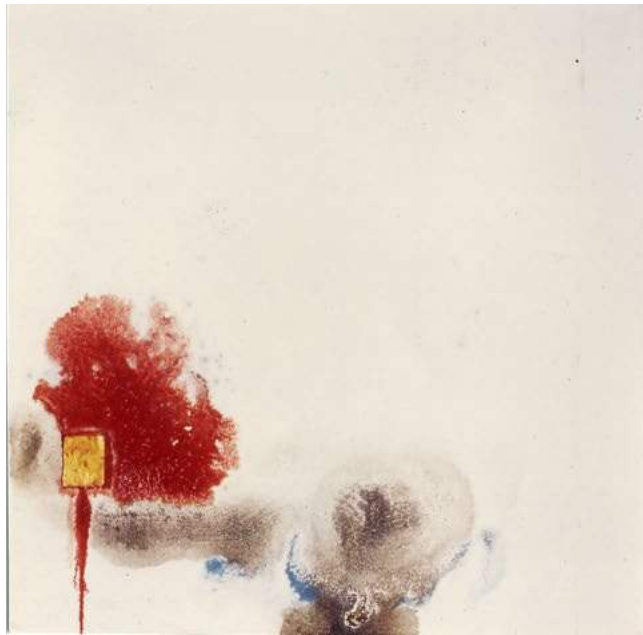


860314, 1986. Mixed media on canvas, 113x156 cm.



850314, 1985. Mixed media on canvas, 140x140 cm.





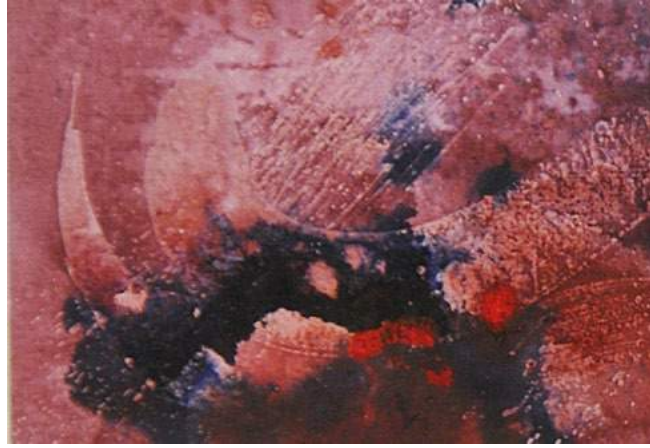
850318, 1985. Mixed media on canvas, 79x70 cm. (x3)



860701, 1986. Mixed media on canvas, 113x160 cm.

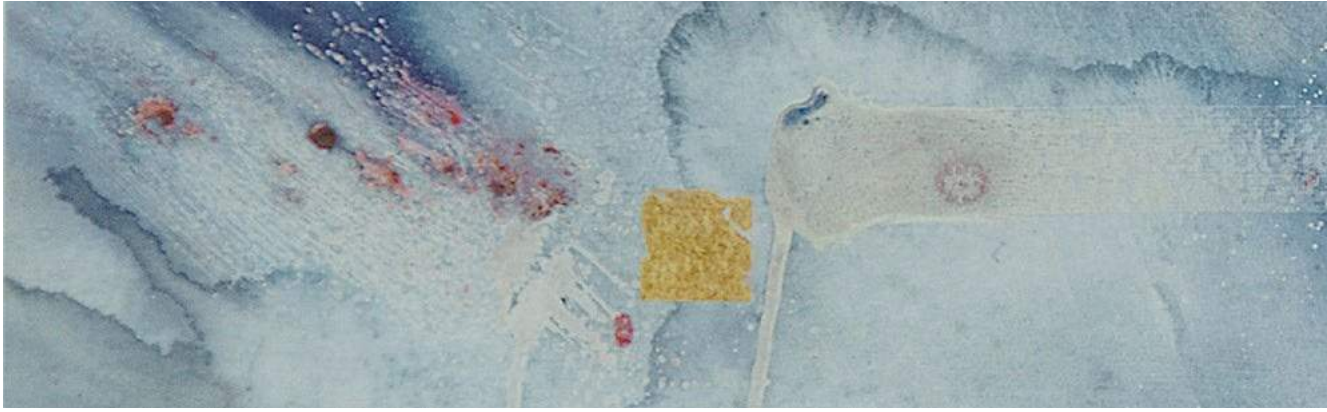


850327, 1985. Mixed media on canvas, 140x140 cm.





860321, 1986. Mixed media on canvas, 31 x 136 cm.





860320, 1986. Mixed media on canvas, 30x190 cm.





850907, 1985. Mixed media on canvas, 70x70 cm. (x3)



831027, 1983. Mixed media on canvas, 100x100 cm.



830715, 1983. Mixed media on canvas, 100x100 cm.



Tsunshan was born in Hong Kong, 27th January 1956. He lives and works in Niederrohrdorf, Switzerland and Milan, Italy. He studied art in Hong Kong from 1974 to 1978 and graduated in London in 1981. He gained the Anna K. Meredith scholarship to study in Florence in 1981/82. He has travelled in India and Iran and after leaving Hong Kong in 1978 has travelled throughout Europe.

#### One-man Exhibitions:

- 1985 - C.S.I. di G. La Pira. Florence, Italy
- 1983 - Spazio Uno Studio Arte. Maddaloni, Italy
- 1985 - Spazio G. Ravenna, Italy
- 1986 - Galerie Zenit. Copenhagen, Denmark  
Galeria Emicla. Gaeta, Italy
- 1987 - Arco di Rab. Rome, Italy  
Studio 85. Naples, Italy

#### Group Exhibitions:

- 1979 - Wrexham City Hall. Wrexham, Great Britain
- 1981 - London College of Printing. London, Great Britain  
Calais Town Hall. Calais, France
- 1982 - Galleria di Vittoria. Florence, Italy  
Studio Art Centre International. Florence, Italy  
Nuova Galleria Internazionale. Rome, Italy
- 1983 - Intervento Omocromico. Gravina, Italy
- 1984 - Arte Fiera Bologna 84. Bologna, Italy  
Intervento Omocromico. Milan, Italy
- 1985 - Museo Casabianca. Malo, Italy
- 1986 - Rapido Fine. Ferrara, Italy  
XXXI Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea. Termoli, Italy

#### Bibliography:

- 1981 - *Catalogue The X International Exhibition, June, Italy, Jules Maidoff.*
- 1983 - *Gazzetta del Mezzogiorno, 15th September, Italy, Anna D'Elia.* - *Flash Gallerie, No. 9, November, Italy, Enzo Battarra.* - *Segno, No. 33 November, Italy, Enzo Battarra.*  
*Flash Art, Italian Ed., No. 117 December, Italy, Anna D'Elia.*
- 1984 - *Segno, No. 35 February, Italy, Enzo Battarra.* - *Flash Art, Italian Ed., No. 120 May, Italy, Enzo Battarra.* - *Art Diary, Art in Italy, Francesco Gallo.* - *Catalogue Intervento Omocromico, November, Italy, Rebecca Rhas.*
- 1985 - *Art Diary, Art in Italy, Antonio Mercadante.* - *Radio Ravenna, a 3 minute review, 1st June, Italy, Alberto Mazzotti.* - *Flash Art, Italian Ed. No. 128 Summer, Giulio Alessandri.*  
*Catalogue Kaos dall'Alfa all'Omega, December, Italy.*
- 1986 - *Catalogue Rapido Fine, May, Italy.* - *Flash Art, Italian Ed. No. 134 Summer, Giacinto Di Pietrantonio.* - *Catalogue Orsa Maggiore, August, Italy, Francesco Gallo.* -  
*Intervalloincidenti, No. 2 September, Italy.*
- 1987 - *La Repubblica, 16th and 23th January, Italy, Mario De Candia.* - *Paese Sera, 26th January, Italy Léorenzo Mango.*

I would like to thank Dr. Giancarlo Politi, Arti Grafiche Brugora-Milan, Fusolith-Milan, Galerie Zenit-Copenhagen, Dr. Ferdinando Jacopini, whose advice and help has been invaluable during the production of the catalogue.  
Tsunshan

© Copyright 1987  
by Giancarlo Politi Editore, Milan

English Translation: Gwen Jones  
German Translation: Jürgen Klarmann  
Editorial Assistants: Patrizia Simonetti, Susan Smith  
Photo: Emilio Tremolada, Torben Christensen  
Graphics: Loredana Fenaroli  
Typesetting: Cinzia Co'  
Colour Separation: Fusolith, Milan  
Printed in Italy by Arti Grafiche Brugora, Milan, March 1987



