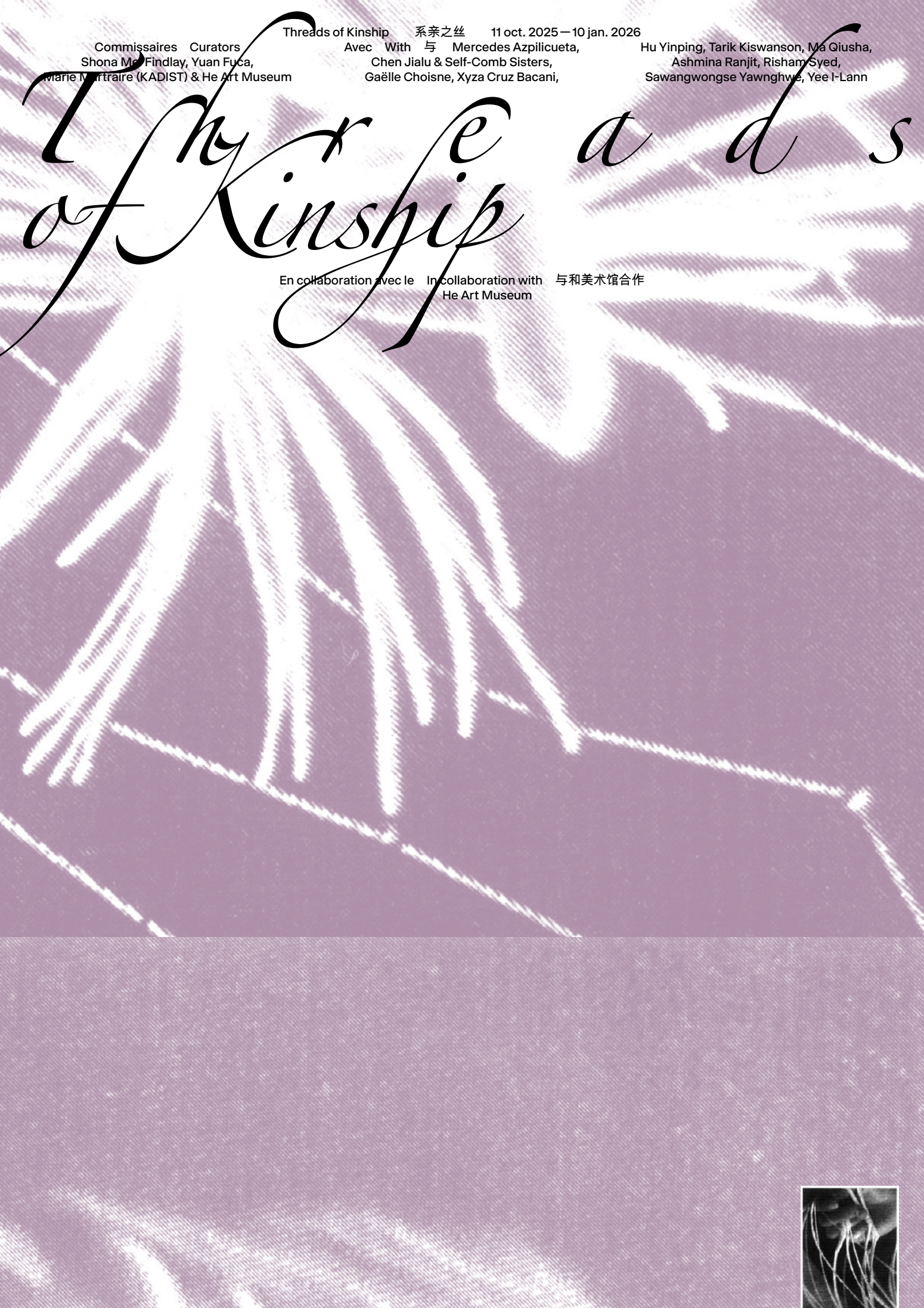




Threads of Kinship 系亲之丝 11 oct. 2025 — 10 jan. 2026

Commissaires Curators
Shona McFindlay, Yuan Fuca,
Marie Perle (KADIST) & He Art Museum

Avec With 与 Mercedes Azpilicueta,
Chen Jialu & Self-Comb Sisters,
Gaëlle Choisne, Xyza Cruz Bacani,

Hu Jinping, Tarik Kiswanson, Ma Qiusha,
Ashmina Ranjit, Risham Syed,
Sawangwongse Yawngkhue, Yee I-Lann

Threads of Kinship

En collaboration avec le In collaboration with 与和美术馆合作
He Art Museum



Threads of Kinship
11.10.25—10.01.26
Accès libre et gratuit

Vernissage public
vendredi 10 octobre
18 h–21 h

Événements publics
informations
sur kadist.org

11.10.25—10.01.26
Free access

Public opening
Friday, October 10
6–9 pm

Public programs
details on kadist.org

KADIST Paris
19bis-21
rue des Trois-Frères
75018 Paris

11.10.25—10.01.26
免费参观

公众开幕
10月10日 周五
18:00–21:00

公众活动
详情请见
kadist.org

KADIST

À propos de KADIST
KADIST est une organisation d'art contemporain à but non lucratif pour qui l'art est moteur de transformation sociale, les artistes abordant souvent les questions clés de notre époque. Dédiée à diffuser les œuvres des artistes—de plus de cent pays—représentés dans sa collection, KADIST encourage leur engagement et affirme la place nécessaire de l'art contemporain au cœur des débats de société. Ses deux lieux permanents à Paris et à San Francisco organisent des expositions, des résidences ainsi que des programmes physiques et en ligne. KADIST suit au plus près les développements de l'art contemporain grâce à son réseau de conseiller-ères, et développe des collaborations internationales, y compris avec des musées renommés, favorisant ainsi de nouvelles connexions entre les cultures et de riches conversations sur l'art contemporain et la société.

About KADIST
KADIST is a non-profit contemporary art organization that believes artists make an important contribution to a progressive society through their artwork, which often addresses key issues relevant to the present day. Dedicated to exhibiting the work of artists—from more than one hundred countries—represented in its collection, KADIST affirms contemporary art's role within social discourse, and facilitates new connections across cultures. Its local hubs in Paris and San Francisco organize exhibitions, physical and online programs, and host residencies. KADIST stays apprised of developments in contemporary art via a global advisor network, and develops collaborations internationally, including with leading museums, fostering vibrant conversations about contemporary art and society.

关于卡蒂斯
作为非营利当代艺术机构，卡蒂斯相信艺术家通过创作作为社会进步作出重要的贡献，他/她们的作品通常强调了我们时代的关键议题。我们致力于展示所收藏艺术家的作品，鼓励参与性并确认当代艺术在社会讨论中的相关性。卡蒂斯位于巴黎和旧金山的艺术中心主要举办展览、实体和在线活动，并组织驻留项目。卡蒂斯通过全球顾问网络保持对当代艺术发展的关注，并在国际上开展合作，包括与领先的博物馆合作，促进跨文化的新联系和关于当代艺术和社会的充满活力的对话。

HEM 和美术馆

À propos du HEM
Le He Art Museum (HEM), situé à Shunde dans la province du Guangdong, Chine, est un musée privé à but non lucratif, fondé par une famille, et dont l'architecture a été imaginée par Tadao Andō. Animé par une vision internationale, le musée se consacre à la présentation d'expositions d'art moderne et contemporain, tout en proposant une diversité d'activités culturelles accessibles à tous·tes. Le HEM aspire à devenir un lieu de dialogue valorisant les principes essentiels des échanges interculturels.

About HEM
Located in Shunde, Guangdong, China, He Art Museum (HEM) is a family established, non-profit private art museum designed by Tadao Andō. Focusing on the culture and arts in modern and contemporary period with an international vision, HEM is devoted to present compelling art exhibitions, as well as diverse and open cultural activities. With its unique qualities, HEM hopes to establish a hub of communication to explore the integral values of cross-cultural exchange.

关于和美术馆
和美术馆（HEM）位于广东佛山顺德，是由安藤忠雄设计的非营利民营美术馆。HEM关注从近代文化艺术思潮到当代国际视野下的艺术进程，希望凭借自身的独特性，为公众呈现独具魅力的展览和多元开放的文化活动，建立起传播的枢纽，挖掘跨文化的多元价值。

*Threads of Kinship*¹ commence avec l'histoire méconnue des Self-Comb Sisters, des communautés de femmes originaires de la province du Guangdong, en Chine. Tout au long de la première moitié du XX^e siècle, ces femmes faisaient un choix radical pour l'époque : celui de rester célibataires. Refusant les cadres familiaux traditionnels dictés par le sang ou le mariage, elles optaient pour une vie en communauté, tissant entre elles des liens de soutien, de travail et de solidarité dans les ateliers de soie, alors florissants. Par leurs choix de vie, elles défiaient quotidiennement les normes confucéennes qui cantonnaient l'identité, le corps et l'avenir des femmes à leurs rôles de mère ou d'épouse.

Le surnom de Self-Comb Sisters, littéralement traduit par « Sœurs qui se peignent », fait référence au shutouli (梳头礼), un rituel nuptial de coiffage marquant le passage des jeunes filles à l'âge adulte² par le mariage. Les Self-Comb Sisters s'approprièrent ce rite en organisant leurs propres cérémonies, au cours desquelles elles se coiffaient elles-mêmes, affirmant ainsi leur vœu de célibat. Ce geste devenait un acte d'indépendance par lequel elles définissaient leur féminité non par l'union conjugale, mais à travers des liens choisis, tissés de soin mutuel et de solidarité.

S'inscrivant dans cet héritage, *Threads of Kinship* réunit le travail d'une douzaine d'artistes contemporain-es qui (ré)imaginent le processus de création de liens affectifs et sociaux comme une force transformatrice, capable de porter des récits, de panser les blessures du passé, et de créer des futurs émancipateurs. Leurs œuvres montrent comment les liens de parenté ne dépendent pas uniquement des liens du sang ni des définitions étatiques de la famille. Ils peuvent aussi émerger dans les gestes de solidarité, de partage et d'autonomie. Parmi les migrant-es, les travailleur-euses et les personnes marginalisées, ces liens deviennent des ancrages vitaux. Nourrie par le soin, la mémoire, l'opposition, ou les gestes du quotidien, la parenté devient un acte politique. Elle interroge notre manière de vivre ensemble, de nous soutenir et de construire nos avenir en temps d'incertitude.

L'exposition accorde une place particulière au textile, à la fois matière tangible et symbolique, comme l'était la soie pour les Self-Comb Sisters. À travers les siècles et les cultures, les tissus habillent et protègent les corps, portent les marques du temps, et transmettent des récits de migration, de perte, de traumatisme, de survie. Mais ils circulent aussi comme marchandises, traversant les empires et, aujourd'hui, les chaînes d'approvisionnement mondialisées. Ils se trouvent au cœur de systèmes de production et de mouvements migratoires, nourrissant les économies (post)coloniales et contribuant à la dégradation environnementale. Les textiles sont ainsi les témoins paradoxaux d'histoires de soin, de résistance et d'héritage, mais aussi celles d'extraction, d'exploitation et de circulation.

Ancrée dans des récits et des expériences vécues non occidentaux, *Threads of Kinship* est une méditation sur la formation des solidarités, l'importance de la mémoire, et la puissance de l'imaginaire. Elle nous rappelle que les liens familiaux ne sont pas seulement transmis, mais tissés, jour après jour, dans les gestes du soin, de la résilience et de la création collective. En entre-mêlant textile et parenté, souvenir et survie, cette exposition montre comment les fils les plus fragiles peuvent parfois porter les formes de résistance les plus puissantes.

1 « Kinship » en français se traduit généralement par « parenté » ou « lien de parenté ». Cependant, « kinship » évoque aussi des liens sociaux et affectifs allant au-delà de la simple famille biologique, et inclut des relations basées sur des choix, des solidarités ou des connexions profondes entre individus, que ce soit par le sang, par le mariage, ou par des engagements mutuels.

2 Les cheveux ont longtemps été un marqueur du statut marital : le chignon, en particulier, signalait qu'une femme était mariée. Lors de la cérémonie de coiffage précédant le mariage – un rituel partagé par la future épouse et le futur époux –, la mise en forme des cheveux marquait le passage à l'âge adulte, et s'accompagnait de bénédictions pour l'union à venir. Les Self-Comb Sisters ont réinterprété ce rite pour affirmer un tout autre engagement : celui du célibat choisi et de l'indépendance. Au lieu d'être coiffées par des aînées, comme le voulait la tradition, elles se coiffaient elles-mêmes, nouant un chignon ou tressant leurs cheveux, comme geste symbolique de leur décision de ne pas se marier. Comme dans le rituel nuptial, cet acte marquait un changement de statut social, mais fondé ici sur l'autonomie et la solidarité entre femmes. Si le chignon conservait une portée cérémonielle, la plupart d'entre elles portaient au quotidien une simple natte. (Janice E. Stockard, *Daughters of the Canton Delta: Marriage Patterns and Economic Strategies in South China, 1860–1930*, Stanford University Press, 1989, p. 72)

Threads of Kinship departs from the history of the Self-Comb Sisters, women from the Pearl River Delta of Guangdong Province, China, in the early 20th century, who made a radical decision to remain unmarried. Choosing communal living over traditional family structures, they sustained themselves through mutual support networks and silk production, an industry that was flourishing in the province. This act of resistance subverted the authority of Confucian social norms over women's identities, bodies, and futures, which were often tied to their roles as wives or mothers.

The term "Self-Comb Sisters" derives from a hairdressing ritual the women adopted to mark their vow of celibacy. Traditionally, shutouli (梳头礼), or hair-combing ceremony, symbolized a girl's passage into womanhood and marriage¹. The Self-Comb Sisters reclaimed it, combing their own hair rather than being styled by elder women, as a declaration of independence, redefining womanhood not through marriage, but through chosen kinship rooted in mutual care and solidarity.

Building on this legacy, *Threads of Kinship* brings together the work of a dozen contemporary artists who (re)imagine kin-making as a generative force, one that holds histories while spinning new, emancipatory futures. The works reflect how kinship extends beyond bloodlines or state-sanctioned definitions of family, emerging instead through acts of autonomy and solidarity. Among migrants, workers, and those pushed to the margins, kinship becomes a strategy for survival. Whether forged through care, protest, everyday gestures, or memories, kinship is not only a personal or cultural practice but a deeply political one that considers how we live together, support one another, and shape our futures in uncertain times.

The exhibition places particular focus on textiles as both material objects and symbolic vessels, much like silk was for the Self-Comb Sisters. Across cultures and centuries, textiles have clothed and protected bodies, preserved memories, and told stories of migration, loss, trauma, and survival. Yet, they have also circulated as commodities traded across empires and are now embedded in global supply chains, driving migration and labor systems, fueling (colonial) economies, and contributing to environmental degradation. As such, textiles bear the marks of care, resistance, and heritage, as well as those of extraction, exploitation, and circulation.

Centering non-Western narratives and lived experiences, *Threads of Kinship* is a meditation on how solidarities are formed, how histories persist, and futures are imagined. It reminds us that kinship is not only inherited but continually forged and stitched together through acts of care, resilience, and imagination. In this weaving of kinship and textiles, of rituals and survivals, the exhibition reminds us how the softest threads hold the strongest forms of resistance.

1 Hair was traditionally an indicator of marital status, with a bun signifying that a woman was married. The pre-wedding hair combing ceremony, performed for both bride and groom, marked the transition to adulthood and conveyed blessings for their union.

The Self-Comb Sisters adapted this ritual to affirm a different kind of commitment: celibacy and independence. Rather than being styled by elder women, they combed their own hair into a bun or braid, symbolizing their decision to remain unmarried. Like the traditional wedding rite, the act signified a shift in social status, but one rooted in autonomy. While the bun held ceremonial importance, most Self-Comb Sisters wore a single braid in everyday life. (Janice E. Stockard, *Daughters of the Canton Delta: Marriage Patterns and Economic Strategies in South China, 1860–1930* (Stanford University Press, 1989), p.72)

展览《系亲之丝》(*Threads of Kinship*) 的策展线索源自“自梳女”的历史——这些女性生活于20世纪初中国广东省珠三角地区的女性，作出了一个在当时极具挑战性的选择：终身不婚。她们摒弃传统的婚姻与家庭结构，转而组织起一种互助共生的集体生活形态，并依靠丝绸生产——一种在当时盛行于岭南地区的女性劳动产业——实现经济自主。通过这一静默而坚定的抵抗行为，自梳女颠覆了儒家社会规范对女性身份、身体与未来的控制，这种规范常将女性的价值限定于“妻子”或“母亲”的角色之中。

“自梳女”之名，来自她们自创的仪式性行为——“梳头礼”。在传统习俗中，梳头礼是女性步入婚姻的重要仪式，由长辈为新娘梳理头发，以示成年与归属。而自梳女则通过为自己梳头，代替这一由外在权威赋予的仪式，公开宣告独身，并重新定义女性的成全不依赖于婚配，而是植根于互助照护与团结所构成的选择性亲缘关系。

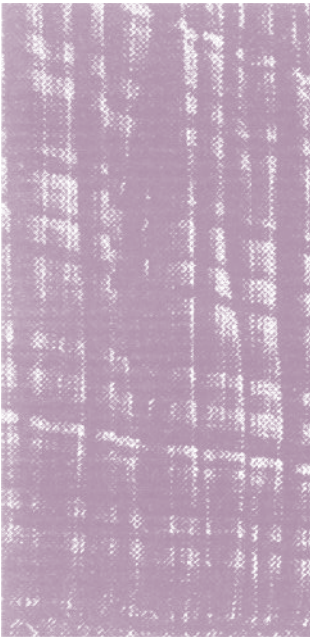
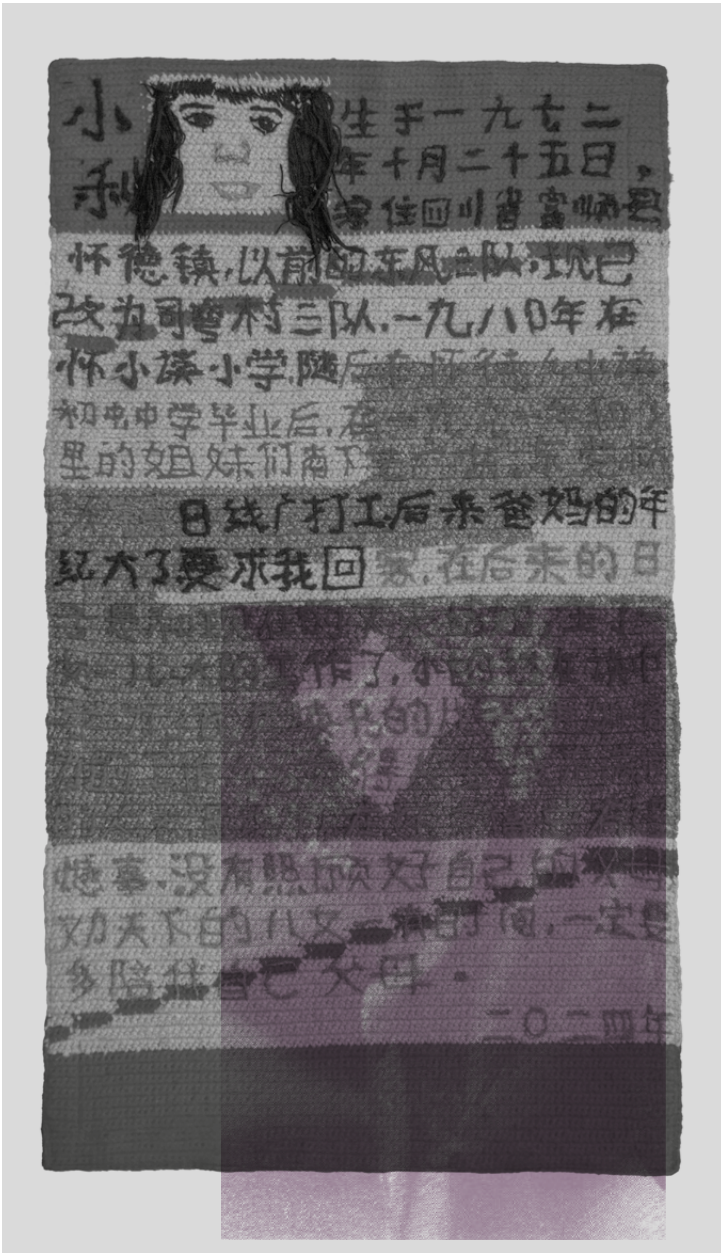
《系亲之丝》延续并拓展这一历史遗产，汇聚了十余位当代艺术家的创作实践，他们以不同方式重新想象“系亲”作为一种富有创造力的行动：它不仅承载历史，同时编织出面向未来的解放性想象。这些作品展现了亲缘关系如何超越血缘纽带与国家定义的家庭模式，而通过自主选择与集体行动得以生成。对于移民、工人以及社会边缘群体而言，亲缘往往是一种基本的生存策略——无论是通过照护、抗争、日常互动还是记忆重构，这些关系的形成不仅是个人或文化层面的实践，更是一种深具政治性的行为，关乎我们如何在不确定时代中共同生活、彼此扶持、协作筑梦。

本次展览特别聚焦纺织物的物质性与象征意义——正如丝绸曾是自梳女生计的支撑，纺织物跨越了多个文化与时代，一直以来都承载着身体、记忆与历史的印迹。它们既是遮蔽身体、保存记忆的媒介，也记录了迁徙、失落、创伤与抵抗的故事。然而，纺织物同样作为商品在帝国与殖民贸易中流通，如今更深嵌于全球供应链体系之中，牵动着移民流动、劳动制度与生态危机。正因如此，纺织物既铭刻了关怀、抵抗与文化遗产的痕迹，也显现出资源提取、剥削与资本流通的历史轨迹。

《系亲之丝》以非西方叙事与真实生命经验为出发点，反思团结如何被缔结、历史如何被延续、未来又如何被想象。展览提醒我们，亲缘并非只能继承而来，更是在无数照护、坚韧与想象的行动中持续生成，被缝合。在织物与亲缘、仪式与生存的交织之中，《系亲之丝》向我们展现：最柔软的线索，也能承载最强韧的抵抗力量。

- 1 Hu Yinping, CV, 2025
 - 2 Xyza Cruz Bacani, *Three Generations*, 2018
- from the series *We Are Like Air* (2013 – 2018)

1



2

Marik Kiswanson,
Sham Syed,
Hu Yinping

HEM
和柄
ARTS

Les Self-Comb Sisters construisaient des vies autonomes, loin des règles et structures patriarcales. Leur vie en communauté, fondée sur le principe du soutien mutuel, s'articulait autour du travail textile et de la solidarité entre femmes. Lorsque l'économie et l'industrie locale de la soie commencèrent à décliner au milieu du XX^e siècle, nombre d'entre elles quittèrent le delta de la rivière des Perles pour aller travailler dans d'autres pays d'Asie du Sud-Est ou à Hong Kong, souvent en tant que nourrices ou travailleuses domestiques. Fragmentant davantage leur histoire, ces départs étaient liés à des raisons économiques, mais aussi à leur volonté de rester indépendantes. Ces migrations prenaient place dans des logiques d'échanges plus vastes, de circulation du travail et des marchandises, façonnées par les routes coloniales, les flux marchands et les économies mondiales émergentes. Les œuvres de Hu Yinping, Xyza Cruz Bacani et Risham Syed explorent la résilience collective des femmes liées par le travail, les migrations et les liens choisis, souvent nés au sein de réseaux de circulation de personnes et de biens.

Hu Yinping
CV, 2025

Installation composée de six éléments en fils de laine, de coton et mohair à long fil, dimensions variables
Courtesy de l'artiste, de ses collaboratrices et de Magician Space

CV s'inscrit dans le projet collaboratif *Hu Xiaofang* de Hu Yinping, qui place le travail textile au cœur d'une pratique de soin mutuel, de soutien collectif et de solidarité économique. Initié en 2015 pour valoriser le temps et le travail textile de sa mère, le projet est devenu au fil du temps une structure coopérative, réunissant des femmes âgées de la ville natale de l'artiste, dont beaucoup sont femmes au foyer ou actives dans l'économie informelle. À la fois espace d'expression artistique et source de revenu modeste, la « marque » conceptuelle invite les femmes à créer des sculptures souples, tricotées à la main. Les œuvres sont réalisées à partir de consignes thématiques données par Hu ou des commandes que chaque participante interprète librement. Le processus de création est central : faire, dire, inventer sa voix.

Les six CV personnels présentés ici sont composés de centaines de pièces crochétées par les participantes. Ces panneaux, cousus avec des fils colorés, forment des compositions aux formes irrégulières et aux textures vibrantes. Chacun fonctionne à la fois comme récit et autoportrait, mêlant souvenirs personnels, gestes techniques et esthétiques singulières. Le tricot devient ici une entreprise sociale et un mode d'archivage vivant, préservant des récits intimes et collectifs qui auraient pu rester invisibles : des histoires de travail, de transmission, de rêves et de liens.

Xyza Cruz Bacani

Separation ; Three Generations ; The Prayer ; Welcome ; Training ; Jana ; Care Package ; Mani-Pedi ; Departures, de la série *We Are Like Air*, 2013–2018

Neuf tirages glacés sur papier Hahnemühle Photo Rag Bright White (exemplaire d'exposition), 51×40,6 cm chaque (non encadré)
Courtesy de l'artiste, sous licence KADIST pour ses programmes

Les portraits en noir et blanc de travailleuses domestiques philippines capturent leur quotidien à Hong Kong, révélant une facette méconnue de la ville, bien au-delà de ses tours de verre et de ses centres commerciaux vertigineux. La série rend hommage à la force, à la dignité et à l'interdépendance de ces femmes, dont le travail soutient discrètement la vie de famille et le tissu économique de la métropole. Chaque jour, des centaines de milliers de femmes, principalement originaires des Philippines et d'Indonésie, assurent les tâches domestiques comme la cuisine, le ménage et la garde des enfants, permettant ainsi aux familles locales de participer pleinement à la vie économique du pays. Elle-même ancienne travailleuse domestique, Bacani saisit avec justesse des moments de résilience et de tendresse : des femmes se reposant dans l'espace public, emballant des colis pour des proches lointains, ou rentrant chez elles après des années de séparation. Ses images dévoilent les liens profonds de solidarité et d'entraide qui unissent ces travailleuses, tout en abordant les fractures plus vastes liées aux migrations mondiales. Leurs vies se déroulent dans l'équilibre fragile entre sécurité économique et éloignement familial ; leurs rituels quotidiens façonnés par les attentes des autres.

Leurs trajectoires font écho à la migration des Self-Comb Sisters qui, face au déclin de l'industrie de la soie au milieu du XX^e siècle, quittèrent leur pays pour s'installer à Hong Kong ou en Asie du Sud-Est, devenant à leur tour nourrices ou employées de maison. Pour elles aussi, la migration fut à la fois une nécessité et un acte d'indépendance. Chaque photographie est composée de façon à montrer non seulement les individus, mais aussi les espaces et les conditions sociales dans lesquels elles évoluent — maisons, rues, aéroports et centres de formation de Hong Kong et des Philippines. Cette série est à la fois un témoignage sensible des inégalités structurelles et un hommage à la force, à la résilience et aux formes de parenté quotidienne qui se tissent au-delà des frontières et des générations.

Risham Syed

Ali Trade Center Série IV (with Buddleia), 2022
Quilt, collage de tissus, feutres, broderie sur brocart de soie chinois avec laine américaine, lampes anglaises blanches (British Home Store, années 1980), 188×130 cm
Courtesy de l'artiste, collection KADIST

Cette œuvre matelassée explore l'histoire de la soie et ses liens avec le rôle des femmes dans sa production et sa consommation, avec le colonialisme et le commerce mondial, à travers l'expérience personnelle de l'artiste à Lahore. Les femmes ont toujours joué un rôle central dans la fabrication et la transmission des tissus, notamment la soie, en tant que tisserandes, brodeuses, acheteuses et gardiennes des tissus. Ce brocart de soie fuchsia appartenait à la défunte mère de l'artiste, acquis à une époque où les soies chinoises arrivaient sur les marchés d'Islamabad grâce aux pèlerins parcourant la Route de la Soie. Ces tissus étaient non seulement recherchés, mais revêtaient une valeur particulière pour l'élite pakistanaise de l'époque. À la suite de son décès, Syed a commencé à voir le tissu non seulement comme un héritage familial, mais aussi comme un vecteur d'histoires politiques, économiques et culturelles.

Des objets ménagers et des intérieurs coloniaux délavés ont été imprimés et appliqués sur la surface du tissu, ainsi qu'une tige de buddleia, une plante originaire de Chine qui s'est répandue dans le monde entier. Au cœur de la composition, l'Ali Trade Center, une tour commerciale de Lahore, symbolise la quête de modernité de la ville à travers son développement urbain vertical. En arrière-plan, une carte imprimée, éclairée par deux lampes des années 1980 provenant de l'ancien British Home Stores (BHS) et achetées au marché aux puces historique de Landa Bazaar à Lahore, fait allusion à la présence persistante de l'Empire britannique dans le Pakistan postcolonial.

The Self-Comb Sisters carved out autonomous lives beyond patriarchal structures, often living communally in systems of mutual support centered on textile work and pastoral care. As the economy and the silk industry declined in the mid-20th century, many left the Pearl River Delta for Southeast Asia and Hong Kong to work as nannies and domestic workers. Migration was both an economic necessity and a continuation of their resistance, and these movements further fragmented their histories. Embedded within these migrations was the broader network of exchange, the circulation of labor and goods, shaped by colonial and trade routes and contemporary global economies. The works by Hu Yinping, Xyza Cruz Bacani, and Risham Syed explore women's collective resilience, labor, and kinship within the network of the circulation of people and goods.

Hu Yinping

CV, 2025

Installation of six wool yarn, cotton thread, and long-thread mohair, variable dimensions
Courtesy of the artists, her collaborators, and Magician Space

CV is part of *Hu Xiaofang*, an ongoing collaborative project by Hu Yinping that centers textile work as a practice of care, collective support, and economic solidarity. Initiated in 2015 as a way to value her mother's time and textile work, the project has since evolved into a cooperative structure involving elderly women in the artist's hometown, many of whom are homemakers or work in informal economies. Framed as a conceptual brand, *Hu Xiaofang* invites women to create hand-knit soft sculptures in response to thematic prompts and commissions, offering both creative authorship and a modest income for their artistic labor. Participants are often provided with open-ended prompts by Hu, which shape each piece through their personal experiences. Central to the project is the creative process itself—the act of making and discovering one's artistic voice.

The six personal résumés on view are crafted from hundreds of crocheted pieces created by the women themselves—vivid, irregularly shaped panels densely textured and stitched with colorful yarn. Each one acts as both a narrative and a self-portrait, combining life stories with unique gestures, techniques, and aesthetics of the maker's hand. Here, knitting becomes both a form of social enterprise and a method of archiving and preserving intimate and collective stories that might otherwise go unrecorded: of work, memory, aspiration, and kinship.

Xyza Cruz Bacani

Separation; Three Generations; The Prayer; Welcome; Training; Jana; Care Package; Mani-Pedi; Departures, from the *We Are Like Air* series, 2013-2018

Nine giclée prints on Hahnemühle Photo Rag Bright White paper (exhibition copy), each 51 x 40.6 cm (unframed)

Courtesy of the artist, licensed by KADIST for its programs

The black-and-white portraits of Filipino domestic workers capture their everyday routines, revealing lesser-known narratives of Hong Kong beyond its skyscrapers and mega malls. The series honors the strength, dignity, and interdependence of these women, whose labor quietly sustains both family life and the city's economic fabric. Hundreds of thousands of women, primarily from the Philippines and Indonesia, work as live-in helpers, performing essential domestic tasks such as cooking, cleaning, and childcare, thereby enabling local families to participate more easily in the workforce. Bacani, herself once a domestic worker, captures moments of resilience and care: women resting in public spaces, preparing care packages for families they rarely see, or returning home after years apart. While revealing deep ties of solidarity and mutual support, the series also confronts the dual cost of global migration: proximity to one's own family is exchanged for economic security; personal rituals are shaped by the demands of others.

Their reality echoes the migration of the Self-Comb Sisters, who, as the silk industry declined in the mid-20th century, left the Pearl River Delta for Southeast Asia and Hong Kong to work as nannies and domestic workers. For them, too, migration was both an economic necessity and a form of continued resistance. Each image in the series reflects not only the people but also the spaces and social conditions in which they move, across homes, streets, airports, and training centers in Hong Kong and the Philippines. The series is both a document of structural inequality and an homage to the everyday strength and kinship across borders and generations.

Risham Syed

Ali Trade Center Series IV (with Buddleia), 2022

Quilt, fabric collage, markers, embroidery on Chinese silk brocade with American wool, with white English lamps (British Home Store, 1980s), 188 x 130 cm

Courtesy of the artist, KADIST collection

This quilted work reflects on the history of silk and its connections to women's labor, colonial power, and global trade through the lens of the artist's personal and daily life in Lahore. Women have long played central roles in both the production and consumption of silk (and textiles more broadly), as weavers, embroiderers, buyers, and caretakers of fabric. This fuchsia silk brocade once belonged to the artist's late mother, acquired during a period when Chinese silks were introduced to the markets of Islamabad through pilgrims traveling the Silk Road, and often purchased and enjoyed by the elite in Pakistan. After her passing, Syed began to see the fabric not just as a family heirloom but as a conduit of broader political, economic, and cultural histories.

Printed and appliqued across its surface are household objects, faded colonial interiors, and a stem of Buddleia—a plant native to China that has spread worldwide. Anchoring the composition is the Ali Trade Center, a commercial tower in Lahore that signals the city's pursuit of modernity through vertical urban development. Set against a printed map softly lit by two 1980s lamps from the now-defunct British Home Stores (BHS), and purchased from the historical Landa Bazaar flea market in Lahore, alluding to the lingering presence of the British Empire in post-colonial Pakistan. Risham transforms a treasured domestic textile into a record of generational memory and global history.



自梳女在父权结构之外开辟了自主的生活,她们多以纺织劳动和精神关怀为核心,在互助体系中集体生活。随着20世纪中叶经济与丝绸业的衰退,许多人离开珠江三角洲,前往东南亚和香港,成为保姆或家政工人。迁移不仅是经济上的必然选择,也是她们延续抵抗的方式;同时,这些流动也让她们的历史愈加分散。这背后潜藏着更广泛的交换网络:劳动力与商品的流通,由殖民与贸易路线以及当代全球经济所塑造。胡尹萍、克鲁兹·巴卡尼 (Xyza Cruz Bacani) 与里沙姆·赛义德 (Risham Syed) 的作品,正是对这些流动网络中的女性如何展现集体韧性、劳动与亲缘联结的探寻与回应。

胡尹萍
《CV》, 2025年
六件羊毛纱线、棉线与长毛马海毛编制而成的装置
尺寸可变
由艺术家、其合作者, 以及魔金石空间提供

《CV》是持续性合作项目“胡小芳”的组成部分,该项目以纺织作为关怀实践、集体互助与经济团结的核心。项目始于2015年,最初旨在为母亲时间与纺织劳动赋予价值,现已发展为一种与艺术家家乡年长女性的合作机制,其中许多人是家庭主妇或从事非正规经济活动的劳动者。作为一个概念性品牌,“胡小芳”邀请女性根据主题提示或委托创作手工编织的软雕塑,既赋予她们创作主体性,也为其艺术劳动提供一定的收入。参与者通常会收到胡提供的开放式指引,并以自身经验塑造每一件作品。项目的核心在于创作过程本身——即制造行为与发现个人的艺术声音。此次展出的六份个人简历,正是由这些女性亲手钩织的数百块布片编织而成。这些色彩斑斓、纹理密集的不规则布块以缤纷纱线缝合,每一份既是叙事,也是自画像,将生命故事与创作者独特的手势、技法和美学交织在一起。在此,编织既成为一种社会企业的形式,也是一种存档方法,用以保存那些可能不会被记录的私密与集体故事:关于劳动、记忆、渴望与亲缘的故事。

克鲁兹·巴卡尼 (Xyza Cruz Bacani)
《分离》(Separation); 《三代人》(Three Generations); 《祈祷》(The Prayer); 《欢迎》(Welcome); 《训练》(Training); 《贾娜》(Jana); 《爱心包裹》(Care Package); 《美甲足疗》(Mani-Pedi); 《启程》(Departures) 选自《我们如空气》(We Are Like Air) 系列, 2013–2018年
九幅微喷印刷作品, 印于哈内姆勒亮白艺术纸上 (展览版本)
每幅 51 × 40.6 厘米 (未装裱)
由艺术家提供, KADIST 授权其项目使用

菲律宾家政工人的黑白肖像捕捉了她们的日常片段,展现出摩天大楼和大型商场之外,香港鲜为人知的另一种叙事。该系列向这些女性的力量、尊严和彼此间的依赖致敬。她们的劳动无声地维系着家庭生活,同时也支撑着城市的经济结构。数十万名主要来自菲律宾和印度尼西亚的女性作为住家帮佣,从事烹饪、清洁和育儿等基础家务,使当地家庭能够更轻松地参与劳动力市场。巴卡尼本人也曾是家政工,她记录下这些女性展现坚韧与关怀的瞬间:在公共空间休憩、为久未谋面的家人准备爱心包裹、或在多年漂泊后重返故里。该系列既揭示了她们之间深厚的团结与互助纽带,也直面全球迁移带来的双重代价:与家人的亲近被换取为经济保障;个人的生活仪式被他人的需求所塑造。她们的处境与自梳女的迁移产生共鸣——后者在20世纪中期丝绸产业衰落之际,离开珠江三角洲,前往东南亚与香港,成为保姆与家政工人。对她们而言,迁移既是经济的必然选择,也是抵抗得以延续的方式。该系列中的每一张影像,不仅呈现出人物本身,也映照出她们所穿行的空间与社会条件:从家庭、街道、机场到培训中心,横跨香港与菲律宾。它既是对结构性不平等的记录,也是对跨越边界与世代的日常力量与亲缘关系的致敬。

里沙姆·赛义德 (Risham Syed)
《阿里贸易中心系列 IV (含醉鱼草)》(Ali Trade Center Series IV (with Buddleia)), 2022年
绗缝被、织物拼贴、马克笔、在中国丝绸织锦上以美国羊毛绣制, 配白色英式灯具 (英国家居用品商店, 1980 年代)
188 × 130 厘米
由艺术家及 KADIST 收藏提供

这件绗缝作品以艺术家在拉合尔个人与日常生活视角出发,探讨丝绸的历史及其与女性劳动、殖民力量 and 全球贸易之间的关联。长期以来,女性在丝绸乃至更广泛的纺织品生产与消费中都扮演核心角色:她们既是织布工、刺绣者,也是买家和织物的守护者。作品所使用的这块紫红色丝锦原属于艺术家已故的母亲,购于中国丝绸经由丝绸之路由朝圣者引入伊斯兰堡市场的时期,当时常为巴基斯坦精英阶层所购买与欣赏。母亲离世后,赛义德开始将这块布料视为家族传承,同时也是承载更广阔政治、经济与文化历史的媒介。布面通过印染与贴布绣呈现日常器物、褪色的殖民室内景,以及一枝醉鱼草——一种原产于中国、如今已遍布全球的植物。构图的核心是阿里贸易中心,这座位于拉合尔的商业大楼象征着城市通过垂直化都市发展追求现代性的历程。作品背景是一幅印制地图,由两盏1980年代出自英国家具连锁店 (British Home Stores) 的旧灯映照。这些灯具购自拉合尔历史悠久的兰达跳蚤市场,暗示着大英帝国在巴基斯坦后殖民时期的残留印记。由此,里沙姆将这块珍贵的家用纺织物转化为一份世代记忆与全球历史的见证。

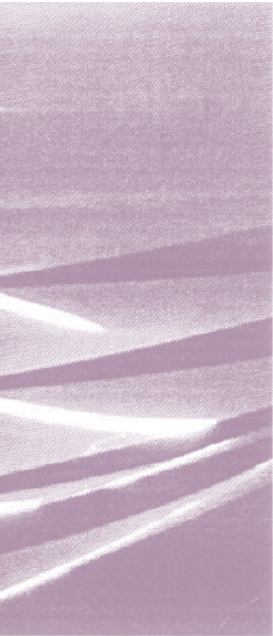


系亲之丝

11 oct. 2022
A
Mercedes A
Xyza Cr

Commissaires Curators
Shona Mei Findlay, Yuan Fuca,
Marie Martraire (KADIST) & He Art Museum

3





Les vêtements ne sont pas seulement une seconde peau, mais aussi un espace chargé de mémoire. Les textiles racontent des histoires, protègent nos corps, mais gardent aussi les traces de ceux qui les ont portés, des soins prodigués et reçus, et de ce qu'ils ont vécu. Ici, les œuvres de Tarik Kiswanson, Ma Qiusha et Sawangwongse Yawngghwe témoignent de la manière dont les vêtements véhiculent l'histoire, la résistance et les liens familiaux à travers le temps.

Tarik Kiswanson

Passing, 2020

Jets d'encre sur coton et broderie, 245 x 150 x 4 cm
Courtesy de l'artiste, collection KADIST

Passing est une méditation sur le textile comme moyen de transmission — de patrimoine, de mémoire et du corps en transformation. Tarik Kiswanson a créé cette œuvre en superposant une robe traditionnelle jordanienne du XVIII^e siècle, issue de la collection de la Fondation Tiraz à Amman, en Jordanie, avec un survêtement contemporain appartenant à un préadolescent. Ce geste réunit deux siècles en une seule image spectrale, où les deux vêtements deviennent des symboles culturels : la robe évoque l'héritage et la tradition, tandis que le survêtement, porté par les jeunes d'aujourd'hui, représente les formes modernes d'appartenance et d'affiliation.

De fins fils rouges parcourent l'œuvre tels des veines ou des nerfs, évoquant le corps et son rôle dans la transmission de l'identité à travers le temps. La couture et la broderie, longtemps associées à la transmission de l'histoire familiale dans les traditions du Moyen-Orient, deviennent ici des métaphores de survie et de continuité, formant ce que Kiswanson appelle un « tissage à travers le temps ». Ces juxtapositions inattendues retracent l'héritage — culturel et psychique entre les générations, explorant comment le langage du vêtement et du textile peut à la fois rompre et se souvenir.

Les vêtements ont été scannés à plat sur une machine à rayons X, lors d'une séance après les heures d'ouverture d'une clinique de radiologie, et sont présentés verticalement. Cette mise en scène fait apparaître les vêtements comme des corps flottants, suspendus entre différentes époques et géographies. Cette image troublante évoque un sentiment de déplacement et de déracinement — un thème central de l'œuvre de Kiswanson, lié à sa propre biographie d'enfant de Palestinien-nes exilé-es. Né et élevé en Suède, sa vie a largement influencé son exploration de l'interstitiel : ce qui est perdu et ce qui se transmet à travers les générations.

Ma Qiusha

Wonderland-Eros № 3, 2020

Panneau de ciment, bas nylon, contreplaqué, résine, acier, 110 x 110 cm
Courtesy de l'artiste, collection KADIST

L'œuvre sculpturale de Ma Qiusha est composée d'éclats de ciment récupérés dans les ruines d'un parc d'attractions abandonné près de Pékin dans les années 1990, une période marquée par un boom économique en Chine. Ces morceaux de ciment sont enveloppés dans des bas nylon collectés auprès de femmes de différentes générations. Cette œuvre fait partie d'une plus large série qui trouve son origine dans le souvenir de la tenue vestimentaire de la mère de l'artiste, dans les années 1980, lorsqu'elle ajustait ses bas nylon beiges, alors symboles de formalité et de pudeur. Dans *Wonderland-Eros № 3*, Ma opte pour des bas noirs, autrefois jugés inappropriés dans le contexte social de sa jeunesse, mais aujourd'hui symboles d'une esthétique et d'une perception des genres en constante évolution. Cet entrelacement de textures et de chronologies reflète les changements générationnels dans la manière dont les sociétés perçoivent la féminité, le travail, le désir et le corps des femmes. Usés et étirés, les bas portent les traces du corps et de ses efforts, devenant ainsi témoins des transformations quotidiennes et sociales. L'œuvre se fait à la fois archive et élégie pour une génération de femmes confrontées à des bouleversements. L'acte de soin, omniprésent, se manifeste quant à lui à travers chaque accroc au bas, repris avec du vernis à ongles transparent, un geste de réparation dans la vie domestique.

Sawangwongse Yawngghwe

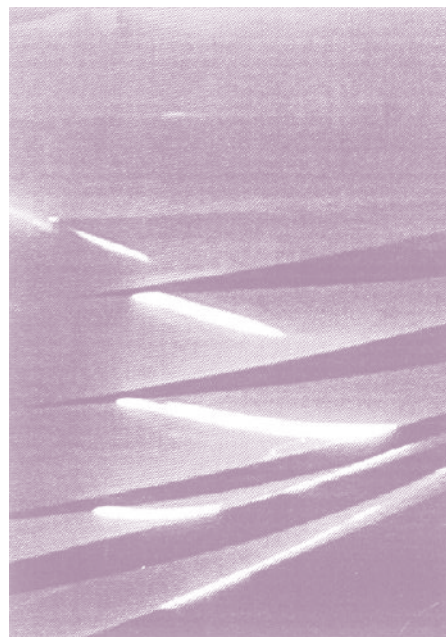
22022021, Yawngghwe Office in Exile, 2021

Coquillages broyés et colle sur soie, 95,89 x 73,66 cm chaque
Courtesy de l'artiste, collection KADIST

Les textiles ne se contentent pas de raconter des histoires personnelles, ils sont aussi un moyen de résistance et de survie. Cette installation comprend des longyis¹ birmans suspendus sur une corde à linge, en référence à une tactique de protestation en Birmanie après le coup d'État militaire de 2021. Des longyis et des sous-vêtements féminins avaient été suspendus dans les rues, sur des cordes à linge, pour éloigner les soldats. Cette action reposait sur la croyance que les vêtements des femmes pouvaient priver les hommes de leur pouvoir spirituel. Les soldats, de ce fait, refusèrent de passer sous les vêtements suspendus.

Initialement achetés à la frontière entre la Thaïlande et la Birmanie, les longyis reflètent les mouvements de population à travers les frontières politiques et géographiques. Les dates du coup d'État sont peintes à la main avec un pigment fabriqué à partir de coquillages, généralement utilisé dans les anciens manuscrits bouddhistes. Les vêtements portent la tendresse du soin et de la survie. Pour Yawngghwe, les préserver devient un acte de mémoire, reliant l'exil personnel à la lutte collective.

1 Vêtement traditionnel birman



Clothing is not only a second skin but also a repository of memory, bearing the weight of what the body has endured and what it passes on to others. Textiles tell stories, they protect our bodies but also hold the memories of the people who wore them, the care they gave and received, and what they lived through. Here, Tarik Kiswanson, Ma Qiusha, and Sawangwongse Yawngghwe's works bear witness to how garments carry history, resistance, and family connections across time.

Tarik Kiswanson

Passing, 2020

Inkjet on cotton fabric and embroidery,
245 x 150 x 4 cm

Courtesy of the artist, KADIST collection

Passing is a meditation on textile as a vessel of transmission—of heritage, memory, and the body in transition. Tarik Kiswanson created the work by overlaying an 18th-century traditional Jordanian dress from the Tiraz Foundation's collection in Amman, Jordan, with a contemporary tracksuit belonging to a preadolescent. This gesture collapses two centuries into a single, spectral image. Both garments serve as cultural signifiers; while the dress evokes ancestry and tradition, the tracksuit, worn widely by adolescents today, signals contemporary forms of affiliation and belonging.

Fine red threads run through the work like veins or nerves, conjuring the body's role in preserving and transmitting identity through time. Sewing and stitching—long associated with the passing on of family history and lineage in Middle Eastern traditions—become metaphors for survival and continuity, forming what Kiswanson calls a "weave through time." These unexpected juxtapositions trace what is inherited—culturally and psychically—between generations, exploring how the language of dress and textile might both rupture and remember.

Scanned flat on an X-ray machine during after-hours at a radiology clinic, and presented vertically, the garments appear as levitating bodies suspended between eras and geographies. The haunting image evokes a sense of displacement and rootlessness—a central theme in Kiswanson's work, and one tied to his own biography as the child of exiled Palestinians. Born and raised in Sweden, his life has broadly informed his exploration of interstitiality: what is lost and what is carried forward across generations.

Ma Qiusha

Wonderland-Eros № 3, 2020

Cement board, nylon stocking, plywood, resin,
steel, 110 x 110 cm

Courtesy of the artist, KADIST collection

Ma Qiusha's sculptural work comprises shards of cement salvaged from the ruins of an abandoned amusement park outside Beijing in the 90s during China's economic boom, which are wrapped in nylon stockings collected from women across generations. The series emerges from a memory of the artist's mother's attire in the 1980s, when she would adjust her tan nylon stockings, then a symbol of formality and modesty. In *Wonderland-Eros № 3*, Ma shifts to black stockings, once considered deviant in her youth and now a marker of changing aesthetics and gendered perception. This interweaving of textures and timelines reflects the generational shifts in how femininity, labor, desire, and women's bodies are performed, scrutinized, and often shaped by societal expectations. The stockings bear the imprint of the body and its labor: stretched and worn, becoming a medium through which social transformations are encoded. The result is both an archive and an elegy for a generation of women navigating seismic change beneath the surface of everyday life. Threaded through the piece is the act of care, each snag in the stocking patched with clear nail polish, echoing the quiet domestic rituals of repair.

Sawangwongse Yawngghwe

22022021, Yawngghwe Office in Exile, 2021

Crushed shell and hide glue on silk, each
95.89 x 73.66 cm

Courtesy of the artist, KADIST collection

Textiles not only carry personal histories, but also collective strategies of survival and defiance. In this installation, Burmese longyis¹ hang from clotheslines, mimicking the gesture of clothes drying, referencing a protest tactic in Myanmar following the 2021 military coup, where women's longyis and undergarments were strung across streets like laundry lines. Rooted in the belief that women's bodies and their garments sap men of their spiritual power, this protest deterred soldiers, who refused to pass beneath them. Originally purchased at the Thai-Burma border, the longyis reflect the movements of people across political and geographic thresholds. The dates of the coup are hand-painted in crushed shell pigment, typically used in Buddhist manuscripts, imbuing the work with quiet reverence and power. The garments carry the tenderness of care and survival. For Yawngghwe, preserving them becomes an act of remembrance, linking personal exile to collective struggle.

1 Traditional Burmese garment



衣物不仅是第二层肌肤,更是记忆的存放之所,承载着身体的经历,以及向他人传递的痕迹。织物诉说着故事,既保护我们的身体,也保存着穿戴者的记忆——那些给予与获得的关怀,以及他/她们所走过的人生。在此,塔里克·基斯旺森 (Tarik Kiswanson)、马秋莎与萨望翁·良瑞 (Sawangwongse Yawngghwe) 的作品见证了服饰如何在时间流转中承载历史、抵抗与家族纽带。

塔里克·基斯旺森 (Tarik Kiswanson)

《传承》(Passing), 2020年

棉布喷墨打印与刺绣

220 x 130 x 4 cm

由艺术家及 KADIST 收藏提供

《传承》是一件对纺织品作为传承载体的冥想之作——它承载着遗产、记忆以及转变中的身体。塔里克·基斯旺森将约旦安曼 Tiraz基金会收藏的一件18世纪传统约旦长袍,与一件当代青春期前少年的运动服叠合,从而将两个世纪折叠为一个单一、幽灵般的影像。两件服饰本身皆为文化符号:长袍唤起祖辈与传统,而当下青少年普遍穿着的运动服,则指向群体归属与认同的当代形式。细密的红色丝线如同血管与神经贯穿作品,召唤出身体在时间中保存与传递身份的角色。缝纫与针线——在中东传统中长久以来与家族历史和血脉传承紧密相连——在此化作生存与延续的隐喻,形成基斯旺森所谓“穿越时间的编织”。这些出人意料的并置追溯着代际之间文化和心理的继承,探索服饰与纺织语言如何既可能打破其连续性,又能保存其记忆。

在一家放射科诊所的夜间时段,这些衣物被平铺在X光机上扫描,并以垂直方式呈现,仿佛一具悬置于时代与地理之间的漂浮身体。这张令人萦绕于心的影像唤起流离与无根之感——这是基斯旺森创作的核心主题,也与他作为流亡巴勒斯坦人后代的个人经历紧密相关。在瑞典出生和成长的他,其人生经历深刻地塑造着他对于“间性(interstitiality)”的探索:那些在世代传承中的失落与延续的事物。

马秋莎

《沃德兰—厄洛斯3》(Wonderland—Eros No. 3), 2020年

水泥板、尼龙丝袜、胶合板、树脂、钢材

110 x 110 厘米

由艺术家及 KADIST 收藏提供

马秋莎的雕塑作品由水泥碎片构成,这些碎片取自北京郊外一座废弃游乐园的遗址——这座游乐园始建于上世纪90年代中国经济腾飞时期,它们被包裹着从不同世代女性处收集的尼龙丝袜。这一系列的灵感源于艺术家对母亲在80年代着装的记忆:母亲常常整理她的肉色尼龙袜,那在当时象征着端庄与得体。在《沃德兰—厄洛斯3》中,马秋莎则使用了黑色丝袜——这种在她青年时期曾被视为不守规矩的服饰,如今已成为审美与性别认知转变的标志。材料与时间线的交织,反映了女性气质、劳动、欲望及女性身体如何在代际更迭中不断被演绎、审视,并深受社会期待的塑造。丝袜承载着身体与劳作的痕迹:它们被拉伸与磨损,却也成为社会变迁得以被编码的媒介。作品既是档案,也是挽歌,献给那些在日常表象之下经历剧变的一代女性。更贯穿其中的还有穿着的关怀:丝袜上的每一处勾丝都被透明指甲油仔细修补,呼应着家庭中静默的修补仪式。

萨望翁·良瑞 (Sawangwongse Yawngghwe)

《22022021, 良瑞流亡办公室》(22022021, Yawngghwe Office in Exile), 2021年

贝壳粉与皮胶涂于丝绸上

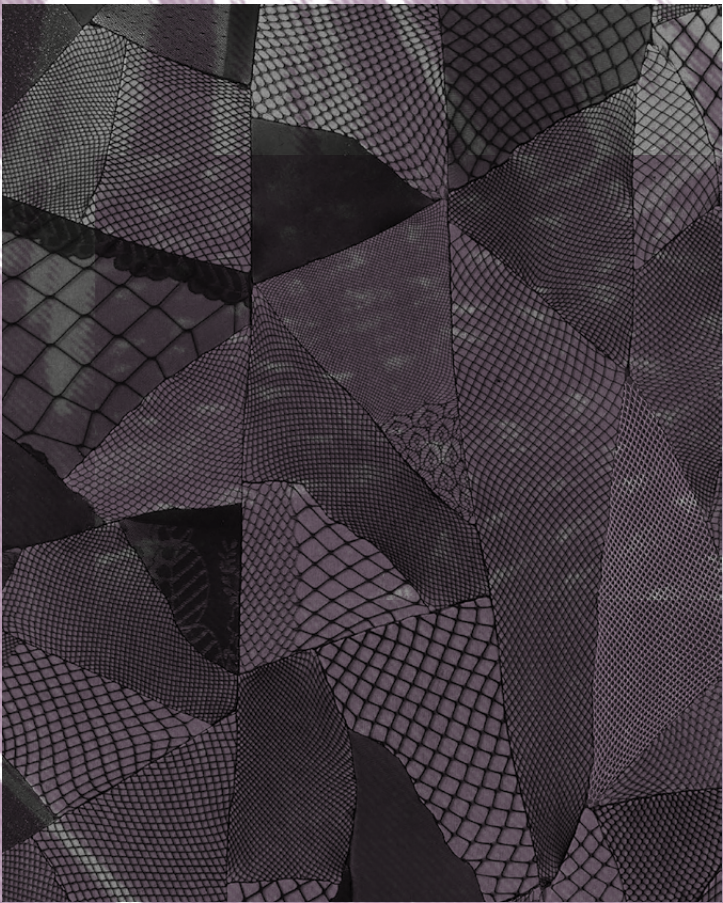
每幅 95.89 x 73.66 厘米

由艺术家及 KADIST 收藏提供

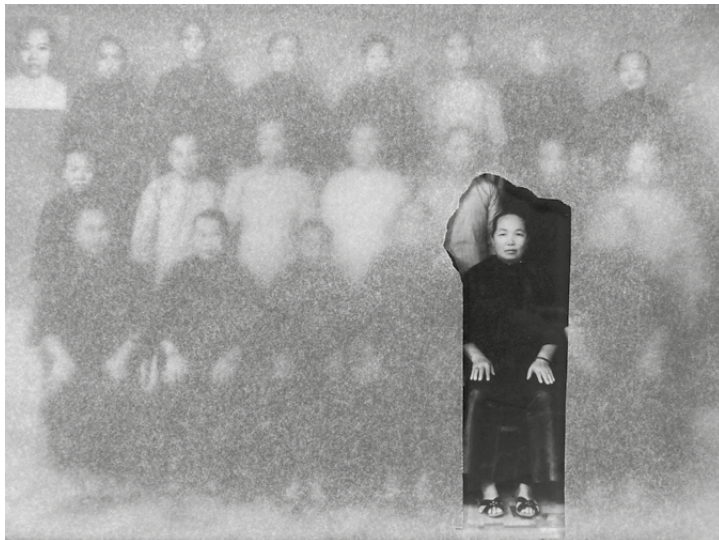
纺织品不仅承载着个人历史,也蕴含着集体生存与抗争的策略。在这件装置中,缅甸传统筒裙笼基(longyi)被悬挂于晾衣绳上,模仿晾洗衣物的姿态,指涉缅甸2021年军事政变后的一种抗议手段:将女性筒裙和内衣横挂在街头。基于“女性身体与衣物会削弱男性精神力量”的观念,这种抗议成功阻止了士兵们穿行其下。这些笼基最初购自泰国边境,映照出人们跨越政治与地理边界的流动。政变日期以佛教经卷常用的贝壳粉颜料手绘其上,为作品注入了虔敬与力量。衣物在此蕴含着关怀与生存的柔性力量。对雍维而言,保存它们本身即是一种纪念行为,将个人流亡与集体斗争连接。



5 Ma Qiusha, *Wonderland-Eros № 3*, 2020
6 Sawangwongse Yawngghwe, *22022021, Yawngghwe Office in Exile*, 2021
5



7



8

À travers la présentation de ses archives, l'artiste Chen Jialu tisse une image presque intime des histoires et de l'univers des Self-Comb Sisters. Ces documents, exposés aux côtés d'un dessin d'Ashmina Ranjit, établissent un lien visuel et symbolique entre les cheveux et les textiles, deux éléments historiquement associés à la féminité et aux formes de contrôle exercées sur le corps des femmes. Les cheveux, à la fois symboles d'identité et instruments de domination, occupent une place centrale dans l'acte d'émancipation des Self-Comb Sisters, qui choisissent de se coiffer elles-mêmes, détournant ainsi un rituel traditionnellement lié au mariage. Par ce geste, elles redéfinissent leur féminité, non plus comme une soumission aux rôles d'épouse ou de mère, mais comme une expression d'autonomie et d'indépendance, choisissant de vivre en dehors des structures patriarcales.

Chen Jialu & Self-Comb Sisters

Gupouk, 2020–aujourd'hui

Gupoyu, 2022

Broderie sur tissu soluble, 130 x 150 cm

Hope This Letter Finds You Well, 2025

Image, dimensions variables

A Day of Gupo, 2025

Vidéo, cantonais, couleur, son, 30 min

Hear, 2025

Perruque, audio, huile de coco, fil de nylon, 19 min 55 sec

After Leaving, 2020–2025

Photographies et archives, textes, dimensions variables

Courtesy de l'artiste

S'appuyant sur des documents incomplets et des traces numériques éphémères, l'artiste Chen Jialu reconstitue le quotidien des Self-Comb Sisters, révélant leur résilience face aux pressions sociales et les aspects ayant contribué à l'effacement de leur histoire. En retraçant les vestiges de leurs maisons, appelées *Gupouk* (姑婆屋) — littéralement « maison de célibataires » en cantonais — elle réfléchit à son propre rapport à ces femmes et s'immerge dans ce qu'elle décrit comme un « espace magique d'autonomie ». Ce travail de recherche en cours se déploie au travers de l'écriture, la photographie, la vidéo, la broderie, l'installation et une série de publications.

Dans l'espace d'exposition, on découvre des portraits tirés d'anciens certificats de travail, une étude de la vie quotidienne d'une des Sœurs, qui n'a pu émigrer en raison de la guerre, ainsi que des récits oraux matérialisés sous forme de sculptures. Le film montre l'artiste brûlant un exemplaire d'un livret en offrande aux Self-Comb Sisters de Penang, en Malaisie, pour honorer la mémoire de celles qui ont disparu. Autour de ces œuvres se trouve le *Gupoyu*, un tissu drapé qui tire son nom de l'*Alocasia odora*, une plante robuste et auto-reproductrice, mais toxique si ingérée. À l'instar de cette plante, les Self-Comb Sisters vivaient en marge : résilientes, redoutées et souvent incomprises. En cantonais, le terme *gupo* (姑婆), qui signifie « aînée » ou « nonne », porte une ambivalence entre respect et insulte, illustrant la complexité des perceptions envers les femmes s'écarter des normes patriarcales.

Ashmina Ranjit

Hair Warp – Travel Through Strand of Universe, 8, 2020

Fuseau et pastel sur papier lokta, 148 x 98 cm

Courtesy de l'artiste, collection KADIST

Selon l'artiste, dans la culture hindoue traditionnelle, les cheveux sont plus qu'un simple ornement ; ils sont étroitement associés à des attentes religieuses et sociales, notamment autour du mariage. Les femmes doivent porter leurs cheveux selon les coutumes : tressés, couverts ou attachés. Les cheveux tressés symbolisent la discipline et l'obéissance, tandis que les cheveux détachés sont vus comme un signe de désobéissance, de liberté, voire d'immoralité. Dans le dessin de Ranjit, des mèches de cheveux tourbillonnent librement, tels des paysages en mouvement, représentant l'énergie féminine qui refuse d'être contrôlée. Le rouge, couleur associée au mariage et à la dévotion dans la tradition hindoue, est souvent porté par les femmes mariées, signalé par une poudre cosmétique vermillon le long de la séparation de leurs cheveux. Les veuves, en revanche, doivent porter du blanc, symbolisant l'absence de désir et de statut social. Dans cette œuvre, Ranjit réapproprie le rouge, l'utilisant comme un symbole de vitalité, de puissance et de maîtrise de soi.

La série *Hair Warp – Travel Through Strand of Universe* de Ranjit, qui comprend plus de 100 dessins, offre une réflexion poétique sur les enjeux de la féminité, des croyances et de la liberté. Réalisée au graphite sur papier de riz népalais, cette série présente les cheveux non seulement comme un matériau physique, mais aussi comme un symbole de résistance face aux systèmes de contrôle social.

HEM | 和 | 術 | 語

s, Tarik Kiswanson,
, Risham Syed,
e, Hu Yinping

Through the presentation of her archives, artist Chen Jialu weaves an intimate portrait of the lives and world of the Self-Comb Sisters. The documents presented alongside Ashmina Ranjit's drawing illuminate the relationship between hair and textile across cultures—two elements historically tied to femininity and the forms of control imposed on women's bodies. Hair, as both a marker of identity and a tool of domination, plays a central role in the Self-Comb Sisters' act of emancipation: by choosing to comb their own hair, they subverted a ritual traditionally associated with marriage. In doing so, they redefined womanhood not through marriage, but through autonomy and independence, choosing a life outside patriarchal structures.

Chen Jialu & Self-Comb Sisters

Gupouk, 2020–onwards

Gupoyu, 2022,

Embroidery on dissolvable fabric, 130 x 150 cm

Hope This Letter Finds You Well, 2025,

Image, size variable

A Day of Gupo, 2025,

Video, Cantonese, color, sound, 30 min

Hear, 2025,

Wig braid, audio, coconut oil, nylon line,

19 min 55 sec

After Leaving, 2020–2025,

Photographs and archives, texts, size variable

Courtesy of the artist

Drawing from fragmented documents, archives, and digital ephemera, Chen pieces together the Self-Comb Sisters' daily lives, revealing their resilience as well as the forces that led to their erasure. By tracing the remnants of their homes, known as *Gupouk* (姑婆屋), translating to "Spinster House" in Cantonese, and reflecting on her own encounters, she seeks what she calls a "magical gap of autonomy." This ongoing inquiry unfolds through writing, photography, video, embroidery, installation, and a series of publications.

Included here are portraits copied from old employment certificates, a day-in-the-life study of a sister who was unable to emigrate due to the war, and oral histories heard through sculptural forms. The film documents the artist burning a copy of the exhibition booklet as an offering to the Self-Comb Sisters of Penang, Malaysia, a ritual of remembrance and honor in the afterlife. Surrounding these works is *Gupoyu*, a draped textile named after the *Alocasia Odora* plant—hardy and self-propagating, yet toxic if consumed. Like the plant, the Self-Comb Sisters lived on the margins: resilient, feared, and often misunderstood. The term *gupo* (姑婆), meaning "female elder" or "nun," has historically been used both in reverence and as an insult, revealing the layered perceptions of women who stepped outside patriarchal life.

Ashmina Ranjit

Hair Warp – Travel Through Strand of Universe, 8,

2020

Charcoal and pastel on lokta paper, 148 x 98 cm

Courtesy of the artist, KADIST collection

According to the artist, in Hindu patriarchal culture, hair is more than an adornment; it is closely tied to religious and social expectations, particularly around marriage. Women are expected to wear their hair in customary styles: braided, covered, or tightly bound. Braiding can symbolize discipline and obedience, while loose hair suggests disobedience, freedom, and even immorality. In Ranjit's drawing, strands of hair swirl freely, forming loose braids that resemble living landscapes that represent feminine energy resisting containment. In Hindu tradition, red signifies marriage and devotion, often marked by the use of vermilion in the parting of a woman's hair. Widows, in contrast, are forbidden from wearing red and are confined to white, symbolically stripped of desire and social identity. In this work, red is reclaimed as a mark of vitality, power, and self-possession.

Ranjit's *Hair Warp – Travel Through Strand of Universe* series, comprising over 100 drawings, offers a poetic reflection on the politics of womanhood, belief, and freedom. Rendered in graphite on traditional Nepali rice paper, the series centers hair as both a physical material and a powerful symbol. For Ranjit, hair connects women to systems of control, ritual, and resistance.

通过展示档案资料，艺术家陈嘉璐编织出一幅关于自梳女生活与世界的亲密肖像。与阿什米娜·兰吉特 (Ashmina Ranjit) 的绘画并置的文献，揭示了跨文化中头发与纺织之间的联系——这两种元素在历史上都与女性气质密切相连，并国强加于女性身体的控制紧密相关。头发，既是身份的标识，也是规训的工具，同时在自梳女解放行动中扮演着核心角色：通过亲手为自己梳头，她们颠覆了传统上与婚姻捆绑在一起的仪式。由此，她们重新定义了女性身份，不再依附于婚姻，而是通过自主与独立，选择了一种在父权结构之外的生活。

陈嘉璐与自梳女

《姑婆屋》，2020年至今

《姑婆芋》，2022年，水溶布刺绣，1300 × 1500 毫米

《见信好》，2025年，图像，尺寸可变

《姑婆的一天》，2025年，录像，粤语，彩色，有声，30分

《听》，2025年，假发辨，音频，椰子油，尼龙线，19分55秒

《走之后怎样》，2020–2025年，摄影与档案，文本，尺寸可变

由艺术家提供

陈嘉璐从零散的文件、档案及数字碎片中拼凑出自梳女的日常生活，既展现她们的坚韧，也揭示了导致其历史被抹去的力量。通过追溯粤语中被称为“姑婆屋”的遗迹，并反思自身经历，她探寻所谓“自主性的魔幻缝隙”。这一持续的研究通过写作、摄影、录像、刺绣、装置和系列出版物展开。展出的作品包括：从旧雇佣证明复制的肖像、因战乱未能移民的姐妹一日生活研究、以及以雕塑形式呈现的口述历史。影片记录了艺术家焚烧展览手册副本，以此向马来西亚槟城自梳姐妹致敬，这是一种关于来世纪念与礼赞的仪式。在这些作品周围陈列着《姑婆芋》；一块以海芋 (Alocasia Odora) 命名的悬垂织物。这种植物顽强、可自我繁殖，但若被食用则有毒。正如这种植物，自梳女也在社会边缘生存：坚韧、令人畏惧，却常遭误解。“姑婆”一词既可指“年长女性”或“尼姑”，在历史上既带有敬意，也可带有贬义，折射出社会对脱离父权生活女性的多重认知。

阿什米娜·兰吉特 (Ashmina Ranjit)

《发缠——穿越宇宙之丝 8》(Hair Warp – Travel

Through Strand of Universe, 8)，2020年

木炭与粉彩绘于洛克塔纸上

148 × 98 厘米

由艺术家及 KADIST 收藏提供

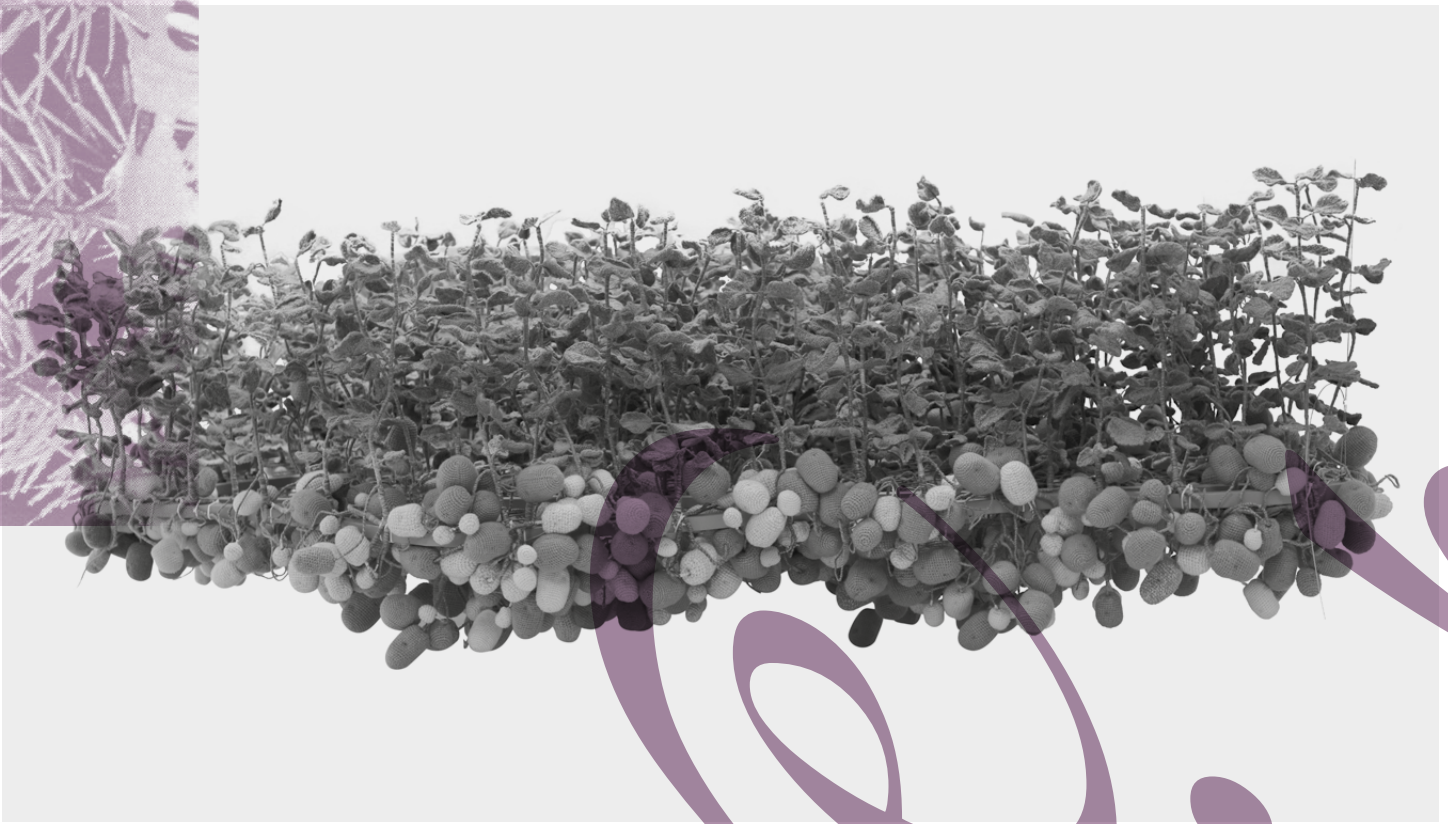
据艺术家所述，在印度教父权文化中，头发不仅是装饰，更与宗教及社会期望紧密相关，尤其体现与婚姻领域。女性须遵循习俗规范打理头发：编辫、遮盖或紧束。编发象征纪律与顺从，而散发则暗示不服从、自由，甚至是不道德。在兰吉特的画作中，发丝自由盘旋，形成松散的辫结，如同鲜活的风景，象征着抗拒束缚的女性力量。在印度教传统中，红色象征婚姻与虔诚，常以朱砂点缀于发髻分界；相反，寡妇被禁止穿红衣，仅能穿着白色，象征性地被剥夺欲望与社会身份。作品中，红色被重新赋予生命力、力量与自我掌控的意义。兰吉特的《发缠丝——穿越宇宙之丝》系列包括百余幅绘画，以诗意的方式反思女性身份、信仰与自由的政治维度。这些绘画多以石墨绘于传统尼泊尔米纸上，将发丝既作为物质材料，也作为强有力的象征。对兰吉特而言，发丝将女性与控制、仪式及抵抗系统相连接。



9



10



Les œuvres de Hu Yunping et Mercedes Azpilicueta témoignent d'une solidarité ancrée dans le quotidien : l'une dans le savoir agricole et l'artisanat domestique, l'autre dans la pénurie alimentaire et la contestation publique. Toutes deux placent la pomme de terre au cœur de leur œuvre, véhicule de nourriture, de mémoire et de contestation, reliant la survie quotidienne à des formes plus larges de solidarité qui unissent les communautés.

Hu Yunping
Potatoes Grow on Trees, 2025
Installation de mohair, fil de coton, fil de fer inoxydable et fil floral, dimensions variables
Courtesy de l'artiste, collection KADIST

Dans cette sculpture suspendue, des pommes de terre crochetées à la main, aux tons ocre et or, pendent à des tiges vertes et feuillues. Créée en collaboration avec les membres du projet *Hu Xiaofang*, l'œuvre reprend le même procédé que celui utilisé pour les CV crochetés de la première salle. Les participant·es étaient invité·es à représenter des récoltes qu'ils avaient l'habitude de cultiver autrefois, traduisant ainsi leurs savoirs agricoles en formes sculpturales souples. Cependant, Hu Yunping introduit ici une touche surréaliste : les pommes de terre, habituellement cachées sous terre, apparaissent et fleurissent au-dessus de nos têtes. Le résultat, humoristique et étrange, évoque un monde où les règles habituelles sont subtilement réorganisées. Cette mise en scène ludique reflète aussi notre compréhension relativement limitée de l'origine et de la culture de notre alimentation, tout en nous rappelant l'importance du savoir-faire et de l'expérience issus du travail de la terre (ou du textile).

Mercedes Azpilicueta
Potatoes, Riots, and Other Imaginaries, 2021
Son, 8 min 42 sec
Courtesy de l'artiste, réalisé en collaboration avec Constanza Castagnet

Cette œuvre sonore rassemble des voix de femmes, des chants de manifestations, des bruits du quotidien, des murmures et des fragments de paroles. Elle fait partie du projet plus large, *Potatoes, Riots, and Other Imaginaries*, qui s'inspire des émeutes de la pomme de terre de 1917 à Amsterdam, lorsque des ouvrières descendirent dans la rue pour protester contre les pénuries alimentaires pendant la Première Guerre mondiale. La pomme de terre, humble et essentielle, devient le témoin d'une résistance collective. À travers ce projet, l'artiste relie les luttes passées aux luttes actuelles, en connectant l'histoire de ces femmes à des mouvements contemporains comme #NiUnaMenos en Amérique latine, qui lutte contre les violences faites aux femmes. Tandis que les Self-Comb Sisters incarnaient la résistance à travers leur choix de vie collective, Azpilicueta met en lumière une autre forme de création de liens affectifs, ceux qui se développent à travers des manifestations et des rassemblements publics. La pièce rappelle que la solidarité et la rébellion peuvent prendre des formes variées, et que le travail quotidien, que ce soit dans le silence, les gestes ou les mots, peut aussi être porteur de force politique.

Hu Yunping and Mercedes Azpilicueta's works mark expressions of solidarity rooted in everyday life: one in agricultural knowledge and domestic craft, the other in food shortage and public protest. Both works center the potato as a vessel of nourishment, memory, and dissent, linking everyday survival to broader forms of solidarity that hold communities together.

Hu Yunping

Potatoes Grow on Trees, 2025

Installation of mohair, cotton thread, rustproof iron wire, and floral wire, variable dimensions
Courtesy of the artist, KADIST Collection

In this suspended sculpture, clusters of hand-crocheted potatoes in shades of ochre and gold hang from leafy green stems. Created in collaboration with members of the *Hu Xiaofang* project, the work builds on the same process used for the crocheted resumes in the first gallery. Participants were invited to depict familiar crops they once cultivated, translating lived agricultural knowledge into soft sculptural forms. However, Hu Yunping introduces a surreal twist: potatoes, usually hidden beneath the soil, appear, blooming over our heads. The result is humorous and uncanny, evoking a world where familiar rules are subtly rearranged. This playful reordering reflects how many people have become disconnected from where their food comes from and how it is grown, while reminding us to value the hands-on knowledge and experience that comes from working the land (or textile) skills that are often passed down through generations but rarely recognized as important.

Mercedes Azpilicueta

Potatoes, Riots, and Other Imaginaries, 2021

Sound, 8 min 42 sec
Courtesy of the artist, made in collaboration with Constanza Castagnet

The sound piece stitches together a chorus of women's voices from different times and places—protest chants, kitchen clatter, whispered stories, and fragments of speech. It is part of Azpilicueta's larger project *Potatoes, Riots and Other Imaginaries*, which draws on the 1917 Potato Riots in Amsterdam, when working-class women took to the streets in response to food shortages during World War I. The potato becomes both symbol and witness: a humble staple tied to survival, struggle, and collective action. The larger project also includes archival materials of housewives, maids, and nurses, whose maintenance and care tasks are often dismissed as "women's work," and connects them with contemporary social movements such as #NiUnaMenos in Latin America, which protests against systemic gender-based violence. While the Self-Comb Sisters practiced resistance through domestic independence and quiet solidarity, Azpilicueta foregrounds another form of kinship, one expanding through grand acts of protest and public assembly. Together, these stories remind us that solidarity and dissent can take many forms, and that domestic labor and everyday gestures, whether whispered or shouted, can hold political force.

胡尹萍与梅赛德斯·阿兹皮利奎塔 (Mercedes Azpilicueta) 的作品展现了扎根于日常生活的团结表达：前者通过农业知识与家庭手工艺，后者借由粮食短缺与公众抗议。两件作品均以马铃薯为核心，将其作为滋养、记忆与抗争的载体，将日常生存与更广泛的团结形式相连接，而这种团结正是维系社群的纽带。

胡尹萍

《土豆是长在树上的》(Potatoes Grow on

Trees), 2025年

马海毛、棉线、防锈铁丝与花艺铁丝装置

尺寸可变

由艺术家提供

在这件悬挂式雕塑中，赭石与金色的手工钩织土豆从翠绿的叶茎间垂挂而下。作品与“胡小芳”项目成员合作完成，沿用了第一展厅中钩织简历所使用的工艺。参与者被邀请描绘她们曾经种植的熟悉作物，将亲身的农业知识转化为柔软的雕塑形态。然而，胡尹萍在此引入了超现实的转折：通常深埋于土壤之下的土豆，却在我们头顶绽放。作品呈现出既幽默又诡谲的视觉效果，唤起一个熟悉规则被微妙重构的世界。这种玩味的重组，映射出当下许多人与食物来源及其来源及生长方式脱节的现实，同时提醒我们珍视耕作土地（或纺织）所包含的实践知识与经验——这些技艺常在代际间传承，却鲜少被真正重视。

梅赛德斯·阿兹皮利奎塔 (Mercedes Azpilicueta)

《马铃薯、暴乱与其他想象》(Potatoes, Riots,

and Other Imaginaries), 2021年

声音作品

8分42秒

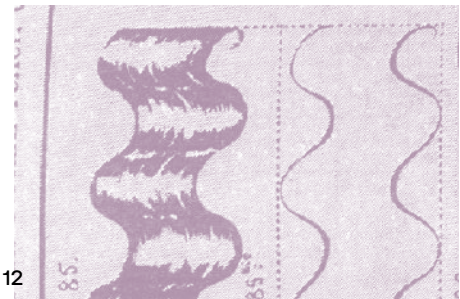
由艺术家提供，与康斯坦萨·卡斯塔涅特

(Constanza Castagnet) 合作完成

这件声音作品缝合了来自不同时空的女性声音——抗议口号、厨房杂音、低语故事与言语碎片。它是阿兹皮利奎塔大型项目《马铃薯、暴乱与其他想象》的一部分，该项目取材于1917年阿姆斯特丹的“土豆暴乱”(Potato riots)，当时工人阶级女性因第一次世界大战期间的粮食短缺而走上街头抗议。在此，马铃薯既是象征，也是见证者：作为朴素的主食，它与生存、斗争和集体行动紧密相连。该项目还收录了家庭主妇、女佣和护士的档案资料——她们的维护与照料工作常被轻视为“女人的杂务”——并将这些历史与当代社会运动相联系，如拉丁美洲的#NiUnaMenos（#一个都不能少）运动，该运动抗议系统性的性别暴力。当自梳女通过家庭独立与静默团结实践进行抵抗时，阿兹皮利奎塔凸显了另一种亲缘纽带：通过大规模抗议与公共集会而延伸的联结。这些故事共同提醒我们，团结与抗争形式多样，而家务劳动与日常举止，无论是低语还是呐喊，皆蕴含政治力量。

11





L'héritage des Self-Comb Sisters nous invite à repenser et réimaginer les liens familiaux traditionnels en les élargissant à des formes de solidarité et de soutien mutuel, ou à d'autres modèles, afin d'ouvrir le champ des possibles pour les générations à venir. Les œuvres de Gaëlle Choïsne et Yee I-Lann s'appuient sur la force matrilineaire et l'imaginaire collectif pour proposer de nouvelles visions du pouvoir et de la régénération.

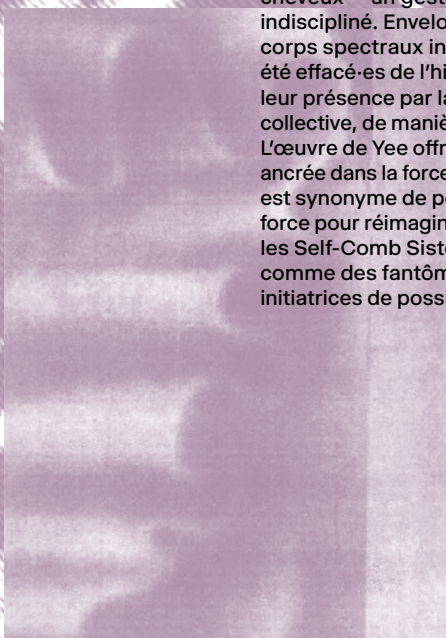
Gaëlle Choïsne

Entre chien et loup, 2015

Caoutchouc, plumes, poils synthétiques, « amulettes-mamelons », CD, piercings de nombril, tissu, métal, objets divers, 170 x 150 cm

Courtesy de l'artiste, collection KADIST

Entre chien et loup est une installation qui utilise des matériaux trouvés et assemblés par l'artiste : du caoutchouc, des disques, des plumes, des confettis, etc. Ces objets s'inspirent des récits de migration de la mère de l'artiste, qui a quitté Haïti pour la Bretagne, et de son expérience racialisée d'être « l'étrangère ». Cette œuvre évoque sa présence et sa cape, à la fois protectrices et transformatrices. Elle rend également hommage à Sun Ra et à l'imaginaire afro-futuriste, suggérant un espace spéculatif où l'identité personnelle et culturelle est constamment réinventée. L'œuvre fait référence à un moment de transition entre passé et futur, soi et autrui, mémoire et invention. Le titre, *Entre chien et loup*, évoque cet instant crépusculaire ambigu où les frontières deviennent floues et où l'on peine à distinguer un état de l'autre. Elle devient une métaphore de l'histoire des femmes qui franchissent les frontières géographiques et culturelles, à l'image des Self-Comb Sisters, pour trouver un autre monde. *Entre chien et loup* devient ainsi un portail spéculatif, un espace d'imagination où la force matrilineaire et les formes de solidarité ouvrent la voie vers un monde alternatif.



Yee I-Lann

Like the Banana Tree at the Gate: A Leaf in the Storm, 2016

Impression giclée sur papier Hahnemühle PhotoRag, 80 x 210 cm

Courtesy de l'artiste

Dans l'œuvre de Yee, la figure mythologique du pontianak, esprit féminin vengeur de la culture malaise, est réappropriée comme symbole de résistance et de pouvoir régénérateur. Largement redoutée comme un fantôme et, plus récemment, comme l'incarnation d'un traumatisme historique, la longue chevelure indisciplinée et flottante du pontianak contraste avec le chignon serré, une coiffure emblématique de la discipline et de la civilité imposées par le régime impérial. Pour Yee, la farouche défiance du pontianak évoque l'héritage réprimé du mouvement féministe indonésien Gerwani. Fondée dans les années 1950, Gerwani (Gerakan Wanita Indonesia) était une organisation de femmes de gauche défendant les droits des travailleur-euses, l'éducation et la lutte contre l'impérialisme. Tel le bananier qu'elle hanterait — qui meurt après avoir donné des fruits, pour ensuite se régénérer à partir de ses racines —, le pontianak devient une puissante métaphore de la survie féminine, du retour aux ancêtres et de la renaissance cyclique.

Yee compose un portrait collectif de figures féminines, le visage masqué par une cascade de cheveux — un geste de refus et de pouvoir indiscipliné. Enveloppés mais provocateurs, ces corps spectraux incarnent ceux qui ont été effacés de l'histoire officielle, revendiquant leur présence par la dissimulation et la force collective, de manière irrévérencieuse et ludique. L'œuvre de Yee offre une vision spéculative ancrée dans la force matrilineaire, où l'indiscipline est synonyme de pouvoir, et la parenté, une force pour réimaginer l'avenir, en résonance avec les Self-Comb Sisters, entendues non pas comme des fantômes du passé, mais comme initiatrices de possibilités futures.

The legacy of the Self-Comb Sisters invites us to envision expansive forms of kinship and speculative possibilities that liberate future generations. Gaëlle Choïsne and Yee I-Lann's works weave threads of kinship into alternative visions of power and renewal, rooted in matrilineal strength and sustained by collective imagination.

Gaëlle Choïsne

Entre chien et loup, 2015

Rubber, feathers, synthetic hair, "udder-amulets", CDs, belly button piercings, fabric, metal, various objects, 170 x 150 cm

Courtesy of the artist, KADIST collection

Entre chien et loup is an installation that incorporates a variety of found materials: rubber, discs, feathers, and confetti which the artist weaves, sews, and glues together. The objects draw on the artist's mother's journey from Haiti to Brittany and the racialized experience of being "the foreigner," conjuring her image, presence, and cape, as both protective and transformative. The work also pays tribute to Sun Ra and the Afrofuturist imagination, suggesting a speculative space where personal and cultural identity is reconfigured through vision, legacy, and resistance. Like the ambiguous twilight moment the title evokes, when one can no longer distinguish between a dog and a wolf, the installation dwells in thresholds: between past and future, self and other, and memory and invention. The installation echoes the experience of women who crossed geographical, social, and cultural borders, not unlike the Self-Comb Sisters who forged lives of independence far from home.

Entre chien et loup becomes a portal of speculative kinship, where matrilineal strength offers not just survival, but the possibility of imagining another world.

Yee I-Lann

Like the Banana Tree at the Gate: A Leaf in the Storm, 2016

Giclee print on Hahnemühle PhotoRag paper, 80 x 210 cm

Courtesy of the artist

In Yee's work, the mythological figure of the pontianak, a vengeful female spirit in Malay culture, is reclaimed as a symbol of resistance and regenerative power. Widely feared as a ghost and more recently as an embodiment of historical trauma, the pontianak's long, unruly, flowing hair directly opposes the tightly coiled bun, a hairstyle emblematic of discipline and civility enforced by imperial rule. For Yee, the pontianak's fierce defiance evokes the suppressed legacy of Indonesia's Gerwani feminist movement. Formed in the 1950s, Gerwani (Gerakan Wanita Indonesia) was a leftist women's organization advocating for labor rights, education, and anti-imperialism. Like the banana tree she is said to haunt—one that dies after bearing fruit, only to regenerate from its roots—the pontianak becomes a potent metaphor for feminine survival, ancestral return, and cyclical rebirth.

Yee composes a collective portrait of female figures, their faces obscured by cascading hair—a gesture of refusal and unruly power. Shrouded yet defiant, these spectral bodies channel those erased from official histories, reclaiming presence through concealment and collective force in an irreverent and playful manner. Yee's work offers a speculative vision rooted in matrilineal strength, where unruliness is power, and kinship is a force for reimagining what is yet to come, resonating with the Self-Comb Sisters, not as ghosts of the past but as catalysts for future possibilities.

自梳女的遗产邀请我们去想象更为广阔的亲缘形式，以及能为解放后代的思辨可能性。加埃尔·舒瓦纳 (Gaëlle Choisne) 与于一兰 (Yee I-Lann) 的作品，将系亲之丝编织进关于权力与新生的替代性愿景之中——这些愿景根植于母系力量，并由集体想象力不断延展与维系。

加埃尔·舒瓦纳 (Gaëlle Choisne)
《曙暮之间》(Entre chien et loup)，2015年
橡胶、羽毛、人造毛发、“乳房护身符”、CD光盘、肚脐穿饰、织物、金属及各类物件
170 x 150 厘米
由艺术家及KADIST收藏提供

《曙暮之间》是一件融合多种现成材料的装置作品：橡胶、光盘、羽毛和五彩纸屑等，经由艺术家编织、缝合与粘贴而成。这些物件取材自艺术家母亲自海地移民到布列塔尼的经历，以及作为“异乡人”所承受的种族化经验，由此唤起母亲的形象与存在，并化作象征守护与转化的斗篷。作品同时向桑·拉 (Sun Ra) 及非洲未来主义想象致敬，开启一个通过愿景、遗产与抗争重塑个人与文化身份的思辨空间。正如标题所指向的暮色时刻——当人已难辨犬与狼——该装置作品在多重阈限中游移：过去与未来、自我与他者、记忆与创造之间。它回应着女性在地理、社会与文化边界的经验，恰似远离家园，开创独立生活的自梳女。《曙暮之间》成为思辨性亲缘的入口，在此，母系力量不仅关于生存，更孕育出想象另一种世界的可能性。

于一兰 (Yee I-Lann)
《如门前的香蕉树：风暴中的一片叶子》(Like the Banana Tree at the Gate: A Leaf in the Storm)，2016年
哈内姆勒相纸微喷印刷
80 x 210 厘米
由艺术家提供

在一兰的作品中，马来文化中的复仇女性神灵——庞蒂雅娜 (pontianak) 的神话形象，被重新赋予了抵抗与再生的象征力量。作为鬼魂，庞蒂雅娜的形象令人畏惧，也在当代被视为历史创伤的化身。她长而凌乱的飘逸长发，与象征帝国纪律与文明的紧绷发髻形成鲜明对立。对艺术家而言，庞蒂雅娜的激烈反抗唤起了印度尼西亚 Gerwani 女权运动那段被压抑的历史遗产。Gerwani (印度尼西亚女性运动, Gerakan Wanita Indonesia) 成立于1950年代，是倡导劳工权益、教育机会与反帝斗争的左翼女性组织。正如传说中她所萦绕的香蕉树——结果后枯死，却能从根部再生——庞蒂雅娜成为女性生存、祖先回归与轮回再生的有力隐喻。

于一兰塑造了一幅女性的集体肖像：她们的面容被瀑布般的长发遮掩，这既是抗拒的姿态，也是叛逆的力量。这些幽灵般的身体虽被掩盖却充满反抗意味，它们传递出那些被官方历史抹去的存在，并以不羁而戏谑的方式，借助隐匿与集体力量重新夺回自身的存在感。作品有次展开一种根植于母系力量的思辨性视野，在其中，不驯即是力量，亲缘关系成为重新想象未来的驱动力。这一愿景也与自梳女产生共鸣：她们并非过去的幽灵，而是未来可能性的催化剂。



13



Hu Yiping (née en 1983, Luzhou, Chine) travaille de manière fluide entre sculpture, performance, textile et projets communautaires à long terme. Son œuvre met souvent en lumière le travail du quotidien, notamment celui souvent invisibilisé des femmes. En 2015, elle lance le projet collaboratif *Hu Xiaofang*, réunissant des femmes âgées de sa ville natale, autour du tricot pour créer des sculptures souples à travers lesquelles raconter leurs histoires. Avec ce projet, elle imagine non seulement un réseau d'entraide, mais aussi une économie alternative où la créativité est partagée et le travail reconnu. Hu adopte aussi fréquemment des rôles et des personnages dans sa pratique. L'une de ses alter ego, Qiao Xiaohuan, est une sculptrice fictive qui crée délibérément des œuvres conformes aux tendances du marché, utilisant les bénéfices pour financer des projets plus expérimentaux. Pour Hu, l'art n'est pas seulement un objet, mais un outil pour relier les vies, repenser la notion de valeur et imaginer d'autres manières de vivre.

Xyza Cruz Bacani (née en 1987, Bambang, Philippines) est une artiste interdisciplinaire et écrivaine basée à New York. Son expérience de travailleuse domestique de deuxième génération à Hong Kong a nourri sa pratique, ancrée dans la photographie documentaire, et un engagement à rendre visible des phénomènes mondiaux mal représentés. Elle a consacré une part importante de sa carrière à documenter la vie des communautés migrantes dans un monde façonné par le capitalisme globalisé, mais aussi, plus récemment, les impacts du changement climatique. Aux Philippines, elle a couvert plusieurs crises majeures, dont le siège de Marawi en 2017, une ville dévastée par la campagne militaire de l'administration Duterte contre la prétendue radicalisation islamiste. Figure publique de premier plan à Hong Kong et en Asie du Sud-Est, Bacani étend aujourd'hui son travail bien au-delà du champ artistique, œuvrant pour la justice sociale à travers divers projets. Son travail a été reconnu par la Chambre des représentants des Philippines à travers la résolution n° 1969.

Risham Syed (née en 1969, Lahore, Pakistan) est une artiste basée à Lahore dont l'œuvre met en lumière les effets durables du colonialisme, l'histoire du commerce mondial et l'évolution des identités culturelles au Pakistan aujourd'hui. Peintre de formation, sa pratique dépasse souvent la toile, intégrant textiles cousus, objets trouvés et images dans des installations à plusieurs couches. Ses histoires familiales et la ville de Lahore apparaissent fréquemment dans ses œuvres, non seulement comme des décors, mais aussi comme des pistes de réflexion sur l'histoire, les transformations urbaines et la manière dont la mémoire se transmet, s'altère ou s'oublie, de génération en génération.

Tarik Kiswanson (né en 1986, Halmstad, Suède) est un artiste, poète et écrivain basé à Paris. Depuis deux décennies, il explore les notions de déracinement, de métamorphose et de mémoire à travers sa pratique interdisciplinaire. Un héritage de déplacement et de transformation imprègne ses œuvres et est indispensable à leur forme comme aux modes de perception qu'elles produisent. Tout en conservant un attachement à l'intime et au personnel, son travail aborde des préoccupations universelles, des histoires sociales et collectives de rupture, de perte et de régénération. L'œuvre de Kiswanson peut être comprise comme une cosmologie de familles conceptuelles apparentées, chacune explorant des variations sur des thèmes tels que la réfraction, la multiplication, la désintégration, la lévitation et la polyphonie à travers un langage qui lui est propre.

Ma Qiusha (née en 1982, Pékin, Chine) crée des œuvres souvent inspirées par sa propre expérience et le contexte socioculturel dans lequel elle évolue. Ses travaux abordent des thèmes comme les conflits intérieurs, les dilemmes de la vie quotidienne et les tensions générationnelles. À travers ses vidéos, photographies, peintures et installations, elle explore les transformations sociales et urbaines de la Chine contemporaine, tout en interrogeant la manière dont la société affecte la mémoire individuelle et collective. Rassemblant relations, objets, structures et récits visant à subvertir les lectures dominantes de leur histoire, ses œuvres s'imposent comme des documents de plus en plus cruciaux sur les tensions et les mutations politiques et sociales de la Chine.

Sawangwongse Yawngwhe (né en 1971, État Shan, Birmanie) vit et travaille en exil, développant un travail où s'entrelacent mémoire intime et histoire politique. Descendant de la famille royale Yawngwhe, son grand-père, Sao Shwe Thaik, fut le premier président de l'Union birmane après l'indépendance en 1948, avant de mourir en prison après le coup d'État militaire de 1962. La famille de Yawngwhe s'est d'abord réfugiée en Thaïlande, puis au Canada, où il a grandi loin des paysages qui continuent de façonner son œuvre. Sa pratique picturale et installative s'inspire des archives familiales, nouant des liens entre héritage intime et traumatisme national. Portraits, cartes et textiles deviennent des supports à travers lesquels il démêle les récits officiels de la Birmanie, révélant les lacunes, les silences et les violences récurrentes qui structurent son passé et son présent.

Chen Jialu (née en 1992, Dongguan, Chine) vit et travaille dans le delta de la rivière des Perles où elle recherche et trace depuis 2020 l'histoire oubliée des communautés des Self-Comb Sisters, qui s'étendent de la vallée du Xijiang, dans le sud de la Chine, à l'Asie du Sud-Est. Son projet *Gupouk* documente les ruines des maisons des Self-Comb Sisters et donne naissance à des œuvres qui dévoilent une multiplicité de récits possibles et d'expériences. Celles-ci offrent une vision de l'autonomie et de la relation entre une population et son territoire, tout en interrogeant et déconstruisant les normes sociales à travers une approche sensible et personnelle.

Ashmina Ranjit (née en 1966, Katmandou, Népal) est une figure majeure de l'art conceptuel et de la performance au Népal, ainsi qu'une voix emblématique de la création artistique et du militantisme féministes en Asie du Sud. Pendant la guerre civile des années 1990 et du début des années 2000, Ranjit a réalisé plusieurs interventions et performances dans l'espace public (dans les quartiers royaux au cœur de Katmandou) devenues iconiques au-delà des cercles artistiques. Ces œuvres adressaient la violence persistante, la lutte des classes et les questions de genre au cœur des bouleversements sociaux de l'époque. Son influence dépasse la communauté artistique et a nourri certains débats nationaux, un cas rare où la performance, et l'art en général, entre dans les débats intellectuels et politiques publics. Après l'instauration d'une république démocratique au Népal, Ranjit a poursuivi son travail en se concentrant particulièrement sur les problèmes des femmes dans le pays, abordant des sujets tels que la discrimination menstruelle et les violences faites aux femmes.

Mercedes Azpilicueta (née en 1981, La Plata, Argentine) est une artiste visuelle, poétesse et performeuse basée à Amsterdam. Se qualifiant elle-même de « chercheuse malhonnête », son

travail navigue entre de multiples cultures et références — de l'histoire de l'art à la musique populaire, en passant par la littérature et la culture urbaine. Elle s'empare de figures et de trajectoires dissidentes — féministes, exilées, migrantes — qui hantent ses scénarios, ses performances, ses textiles et ses vidéos. Ces personnages, réels et imaginés, du passé et du présent, se manifestent sous forme de voix, de formes, de textes, de traces et de souvenirs, formant des récits qui ne se laissent pas réduire à une révérence froide ou à une fascination pour les archives. Ses créations sont souvent réalisées avec des techniques dites « pauvres », artisanales ou manuelles, fréquemment associées au travail domestique des femmes et aux savoirs subalternes. Ses matériaux, recyclés ou naturels, intègrent l'histoire de la circulation des ressources et des connaissances souvent acquises par une exploitation violente. Les objets qu'elle produit peuvent être activés de différentes manières et traduits en partitions, décors, accessoires, moyens mnémotechniques ou enregistrements. Chacun est une invitation à réfléchir à la mémoire collective, aux luttes sociales et à la force des femmes dans leur quotidien.

Gaëlle Choisine (née en 1985, Cherbourg, France) s'intéresse à la complexité du monde, à son désordre politique et culturel, qu'il s'agisse de la surexploitation de la nature, de ses ressources ou des vestiges de l'histoire coloniale, où se mêlent traditions ésotériques créoles, mythes et cultures populaires. Ses projets sont conçus comme des écosystèmes de partage et de collaboration, des foyers de « résistance » où de nouvelles possibilités se créent, comme « Temple of Love ». Tirant son origine de l'essai original de Roland Barthes sur l'amour, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), Choisine y ajoute une dimension politique en rendant hommage aux corps invisibles, aux âmes minoritaires et fragiles, et aux cœurs dépossédés. « Temple of Love » est un projet évolutif, qui se définit par ses modes d'apparition et de genèse en fonction des invitations et des lieux.

Yee I-Lann (née en 1971, Kota Kinabalu, Sabah, Malaisie) utilise fréquemment la photographie et le photomontage pour analyser l'histoire géopolitique mouvementée des archipels d'Asie du Sud-Est. Elle aborde les héritages coloniaux et néocoloniaux, les structures de pouvoir et la mémoire historique à travers un langage visuel qui met en avant des formes critiques de narration et de résistance. Mettant en lumière des histoires et des savoirs qui contredisent les récits dominants de la culture malaisienne, Yee utilise un vocabulaire visuel complexe puisé dans des références historiques, la culture populaire, les archives et les objets du quotidien. Elle a récemment entamé une collaboration avec des communautés maritimes et terrestres, ainsi que des artistes autochtones de Sabah, à Bornéo.

Hu Yinping (b. 1983, Luzhou, China) works fluidly across sculpture, performance, textiles, and long-term community-based projects. Her work often focuses on everyday labor, especially that of overlooked women. In 2015, she developed *Hu Xiaofang*, a collaborative project involving elderly women from her hometown to create soft sculptures through which to tell their stories. More than a support network, Hu Xiaofang imagines a new kind of economy—one where creativity is shared and artistic labor is taken seriously. Hu often adopts roles and personae as part of her practice. One of her alter egos, Qiao Xiaohuan, is a fictional sculptor who deliberately makes art that follows market trends, using the proceeds to support her more experimental work. Hu treats art not just as an object, but as a tool to connect people, rethink value, and imagine other ways of living.

Xyza Cruz Bacani (b. 1987, Bambang, Philippines) is an interdisciplinary artist and writer based in New York. Her experience as a second-generation domestic worker in Hong Kong has informed her practice, grounded in documentary-style photography, and her engagement in less visible, erased, and underreported world events. Devoting an important part of her career to documenting the lives of communities related to migrant labor under global capitalism, and now climate change, she has also worked in the Philippines to cover various crises. Among others, she covered the 2017 siege of Marawi, a city devastated by the Duterte administration's military campaign against the "radicalization" of Islam. Bacani has become a prominent public figure in Hong Kong and Southeast Asia, working beyond the fields of art and photography in social justice projects. Her artistic accomplishments are documented by the Philippines House of Representatives under House Resolution № 1969.

Risham Syed (b. 1969, Lahore, Pakistan) is a Lahore-based artist whose work draws attention to the enduring effects of colonialism, global trade histories, and changing cultural identities in Pakistan today. Though trained as a painter, she often moves beyond the canvas, incorporating stitched textiles, found objects, and images into layered installations. Her family stories and the city of Lahore frequently appear—not just as settings, but as ways to reflect on history, urban transformation, and how memory is passed down, altered, or forgotten across generations.

Tarik Kiswanson (b. 1986, Halmstad, Sweden) is an artist, poet, and writer based in Paris. For two decades, he has explored notions of rootlessness, metamorphosis, and memory through his interdisciplinary practice. A legacy of displacement and transformation permeates his works and is indispensable to both their form and the modes of sensing they produce. While retaining an attachment to the intimate and personal, his work speaks to universal concerns and to social and collective histories of rupture, loss, and regeneration. Kiswanson's oeuvre can be understood as a cosmology of related conceptual families, each exploring variations on themes like refraction, multiplication, disintegration, levitation, and polyphony through their own distinct language.

Ma Qiusha (b. 1982, Beijing, China) often creates biographical and context-specific works, including video, photography, painting, and installation. Overarching themes in her work are the conflicts and dilemmas encountered in daily and ordinary experience. Others include intergenerational gaps, as well as the signs and symbols of the complex socio-cultural transformations that occur in recent high-speed urban life, which deeply affect personal and collective memories

within society. Bringing together relationships, objects, structures, and stories as a way to subvert dominant readings of their histories, her works stand out as increasingly crucial documents of China's tensions and its political and social shifts.

Sawangwongse Yawngnhe (b. 1971, Shan State, Myanmar) works from a place of exile, where personal memory and political history converge. A descendant of the Yawngnhe royal family, his grandfather, Sao Shwe Thaik, served as the first president of the Union of Burma following independence in 1948, before dying in prison after the 1962 military coup. Yawngnhe's family fled, first to Thailand, then to Canada, where he came of age far from the landscapes that continue to shape his work. His painting and installation practice draws on family archives, tracing lines between intimate inheritance and national trauma. Portraits, maps, and textiles become vessels through which he unravels the official narratives of Myanmar, revealing the gaps, silences, and recurring violences that structure its past and present.

Chen Jialu (b. 1992, Dongguan, China) lives and works in the Pearl River Delta. Since 2020, she has explored the forgotten history and traces of communities of Self-Comb Sisters in the Pearl River Delta from the Xijiang River valley in southern China, to Southeast Asia. Her project Gupouk, explores and documents the ruins of Self-Comb Sister houses and creates works that provide different narratives and experiences, exploring autonomy, the connection between people and the land, and deconstructing society's norms through sensibility.

Ashmina Ranjit (b. 1966, Kathmandu, Nepal) is Nepal's leading figure in the conceptual and performance fields, as well as an emblematic voice in South Asian feminist art making and activism. From the time of the revolutionary civil war in the 1990s and early 2000s, Ranjit produced several interventions/performances in public space (in the royal quarters at the heart of Kathmandu), widely remembered beyond the art circles, highlighting the ongoing violence, class struggle, and gender issues that were at the forefront of society's upheavals at the time. Her impact has gone far beyond the art community and has participated in national debates, marking a rare case in which performance, and art in general, manages to engage in public intellectual and political debates. After the establishment of a democratic republic in Nepal, Ranjit pursued her work with a particular focus on women's issues across the country, on subjects such as menstrual discrimination and violence against women.

Mercedes Azpilicueta (b. 1981, La Plata, Argentina) is a visual artist, poet, and performer based in Amsterdam. Calling herself a "dishonest researcher," she navigates through multiple references and fields—from art history and literature to pop music and street culture—to create works that weave together real and imagined characters from the past and present. These figures—dissident lives and trajectories she fell in love with—include feminist, queer, migrant, and exiled individuals who haunt her scripts, performances, textiles, and videos. They manifest as voices, shapes, texts, traces, and memories, forming layered stories that never indulge in cold reverence or archival fascination. Azpilicueta also engages the body with all its flaws and potentials as a space for strength and vulnerability, resistance and care. Many of her objects are made with craft-based, "poor" materials or handmade techniques, frequently associated with women's domestic

labor and with subaltern knowledge. These recycled or natural materials carry the (violent) histories of their trade, exploitation, and circulation. Her objects can be activated as props, scores, set pieces, or mnemonic devices—each offering a way to connect with lived experience, memory, and collective struggle.

Gaëlle Choise's (b. 1985, Cherbourg, France) practice considers the complexity of the world, its political and cultural disorder, whether it be the over-exploitation of nature, its resources, or the vestiges of colonial history, where Creole esoteric traditions, myths, and popular cultures mingle. Her projects are conceived as ecosystems of sharing and collaboration, pockets of "resistance" where new possibilities are created, notably with the Temple of Love project. Initiated from Roland Barthes' original essay on love, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), Choise adds a political dimension to the concept of love by paying homage to invisible bodies, minority and fragile souls, and dispossessed hearts. Temple of Love is an evolutionary project defining itself through its modes of appearance and genesis according to its invitations and its location.

Yee I-Lann (b. 1971, Kota Kinabalu, Sabah, Malaysia) often uses photography and photomontage to examine the turbulent geopolitical history of Southeast Asia's archipelagos, engaging with colonial and neocolonial legacies, structures of power, and historical memory through a visual language that foregrounds critical forms of storytelling and resistance. Surfacing histories and knowledge that counter dominant narratives in Malaysian culture, Yee employs a complex visual vocabulary drawn from historical references, popular culture, archives, and everyday objects. She has recently begun working collaboratively with sea-based and land-based communities as well as Indigenous mediums in Sabah, Borneo.

胡尹萍 (1983年生于中国泸州) 活跃于雕塑、行为、纺织与长期社区型项目之间。她的创作常常聚焦于日常劳动, 尤其是被忽视的女性劳动。2015年, 她发起“胡小芳”项目, 邀请家乡的年长女性共同创作软雕塑, 通过这些作品讲述她们的故事。“胡小芳”不仅是一个支持网络, 更设想了一种新的经济形态——在其中, 创造力得以共享, 艺术劳动得到应有的重视。作为实践的一部分, 胡尹萍常扮演不同的角色或身份。她的另一个自我“乔小幻”是一个虚构的雕塑家, 刻意创作迎合市场趋势的艺术, 并将所得收入用于支持更具实验性的工作。对胡尹萍而言, 艺术不仅是物件, 更是连接人群、重思价值与想象另一种生活方式的工具。

克鲁兹·巴卡尼 (Xyza Cruz Bacani, 1987 年生于菲律宾班邦) 是一位跨学科艺术家兼作家, 现居纽约。作为香港第二代家政工的经历塑造了她以纪实摄影为根基的创作实践, 并推动她长期关注那些隐匿、被抹去或鲜少被报道的全球事件。她将职业生涯的重要部分投入于记录全球资本主义下移民劳工社群的生活; 而在气候变化背景下, 她也在菲律宾报道各类危机, 其中包括2017年马拉维围困危机——这座城市因杜特尔特政府打击伊斯兰“激进化”的军事行动而遭到重创。如今, 巴卡尼已成为香港与东南亚地区备受瞩目的公众人物, 她的工作跨越艺术与摄影的边界, 延伸至社会正义领域。菲律宾众议院通过第1969号决议, 正式将她的艺术成就载入史册。

里沙姆·赛义德 (Risham Syed, 1969 年生于巴基斯坦拉合尔), 现居拉合尔。她的创作聚焦于殖民主义的持续影响、全球贸易历史以及当代巴基斯坦不断变化的文化身份。虽曾受绘画训练, 她的实践却常常超越画布, 将缝制纺织品、拾得物与图像融入层次丰富的装置中。她的家族故事与拉合尔这座城市经常出现在她的作品里——不仅作为背景, 更是她用以反思历史、城市变迁, 以及记忆如何在代际之间被传承、更改或遗忘的方式。

塔里克·基斯旺森 (Tarik Kiswanson, 1986 年生于瑞典哈尔姆斯塔德) 一位艺术家、诗人与作家, 现居巴黎。二十年来, 他通过跨学科实践不断探讨无根性、蜕变与记忆的命题。流离与转化的遗产贯穿其作品, 并在作品产生的形式与感知模式中不可或缺。他的创作在始终保持对个体与私密的关注的同时, 也延伸至普世关切, 以及社会与集体历史中的断裂、失落与再生。基斯旺森的实践可被理解为由多个相互关联的概念家族所组成的宇宙论体系, 每个家族都以独特的语言探讨诸如折射、增殖、解体、悬浮与复调等主题的不同变体。

马秋莎 (1982 年生于中国北京) 的创作常常有传记性与特定语境性, 涵盖视频、摄影、绘画与装置等多种媒介。她作品中的核心主题是日常经验中所遭遇的矛盾与困境。其他主题还包括代际隔阂, 以及高速城市化进程中复杂社会文化转型的迹象与符号, 这些转型深刻影响着社会的个人与集体记忆。通过汇聚关系、物件、结构与故事, 以颠覆对其历史的主流解读, 她的作品逐渐成为记录中国张力及社会政治变迁的关键文献。

萨望翁·良瑞 (Sawangwongse Yawngghwe, 1971 年生于缅甸掸邦) 在流亡中展开创作, 使个人记忆与政治历史在其中交汇。他是掸族良瑞王室的后裔, 其祖父绍苏瑞泰 (Sao Shwe Thaik) 曾任1948年独立后的缅甸联邦首任总统, 后于1962年军事政变后死于狱中。此后, 雍维的家人先后逃往泰国与加拿大。他也在远离故土的环境中成长, 但缅甸的风貌始终影响着他的创作。其绘画与装置的实践常以家族档案为出发点, 在私密传承与国家创伤之间追寻脉络。肖像、地图与纺织品成为他解构缅甸官方叙事的载体, 揭示出其历史与当下权力结构中的空白、沉默与反复的暴力。

陈嘉璐 (1992年生于中国东莞), 现居并工作于珠江三角洲地区。自2020年以来, 她持续追溯珠江三角洲自梳女社群被遗忘的历史与痕迹, 足迹遍及中国南部西江流域至东南亚地区。其项目《姑婆屋》通过探访与记录自梳女屋的遗迹, 创作出提供多元叙事与经验的作品, 探索自主性、人与土地的联结, 并通过感性方式解构社会规范。

阿什米娜·兰吉特 (Ashmina Ranjit, 1966 年生于尼泊尔加德满都) 是尼泊尔观念艺术与行为艺术领域的领军人物, 也是南亚女性主义艺术创作与行动主义的代表性声音。自1990年代至2000年代初革命内战时期, 兰吉特在公共空间 (加德满都王宫区域的核心地带) 进行多次干预/行为表演, 其作品超越艺术圈, 凸显社会动荡中持续的暴力、阶级斗争与性别议题。她的影响力远超艺术界, 积极参与全国性辩论, 是行为艺术乃至整个艺术领域罕见地成功介入公共知识与政治讨论的案例。在尼泊尔建立民主共和国后, 兰吉特继续关注全国范围的女性议题, 如月经歧视与针对女性的暴力问题。

梅赛德斯·阿兹皮利奎塔 (Mercedes Azpilicueta, 1981年生于阿根廷拉普拉塔) 是一位视觉艺术家、诗人和表演者, 现居阿姆斯特丹。她自称为“不诚实的研究者”, 游走于艺术史与文学、流行音乐与街头文化等多个领域, 创作出将现实与虚构人物编织在一起的作品。她所钟爱的异议者——包括女性主义者、酷儿、移民与流亡者——的生命轨迹游荡于她的剧本、表演、纺织品与影像中。阿兹皮利奎塔还将身体及其所有缺陷与潜能视为力量与脆弱、抵抗与关怀的场域。她制作的许多物品基于手工艺的“贫乏”材料或手工技艺, 这些通常与女性家务劳动及底层知识相关。回收或天然材料承载着贸易、剥削与流通的 (暴力) 历史。她的物件可作为道具、乐谱、布景或记忆装置被激活——每件作品都提供了一种连接生活经验、记忆与集体抗争的途径。

加埃尔·舒瓦纳 (Gaëlle Choisine, 1985年生于法国瑟堡) 的创作实践聚焦于世界的复杂性与其政治文化的错综矛盾, 无论是自然及其资源的过度开发, 还是殖民历史的遗痕——克里奥尔秘传、神话与大众文化在此交融。她将项目构想为共享与协作的生态系统, 一个创造新可能性的“抵抗”之所, 尤以《爱的殿堂》项目为代表。该项目源于罗兰·巴特 (Roland Barthes) 关于爱的经典论著《恋人絮语》(1977), 舒瓦纳通过向隐形躯体、少数群体、脆弱灵魂与被剥夺的心灵致敬, 在爱的概念中加入政治维度。《爱的殿堂》是一个持续演进的项目, 其自我定义取决于展现方式与生成过程, 同时受到特定邀请与所在位置的影响。

于一兰 (Yee I-Lann, 1971年生于马来西亚沙巴州亚庇) 常以摄影与摄影蒙太奇探讨东南亚群岛动荡的地缘政治史。她通过视觉语言强调批判性叙事与抵抗形式, 聚焦殖民与新殖民遗产、权力结构以及历史记忆。为揭示马来西亚文化中主流叙事相悖的历史与知识, 于一兰构建了一套借鉴历史典故、流行文化、档案资料与日常物件的复杂视觉词汇。近年, 她与婆罗洲沙巴的海陆社群及原住民媒介展开协作创作。



Shona Mei Findlay est une commissaire d'exposition singapourienne basée à San Francisco. Elle est actuellement commissaire des programmes Asie à KADIST. Parmi ses projets récents, l'exposition collective *A Woman You Thought You Knew*, ainsi que des expositions et des programmes avec des artistes tels que Wang Tuo, Pio Abad et Jeamin Cha. Auparavant, elle a fait partie de l'équipe fondatrice du programme de résidences du Centre d'art contemporain de la NTU à Singapour et a travaillé sur *No Country: Contemporary Art for South and Southeast Asia*, dans le cadre de l'UBS MAP Global Art Initiative au musée Solomon R. Guggenheim. Elle a également participé au programme curatorial De Appel. Elle s'intéresse aux cadres féministes et décoloniaux, en privilégiant les perspectives sud-est asiatiques et diasporiques. Elle se penche notamment sur la manière dont les artistes abordent la mémoire, le déplacement et l'appartenance transnationale à travers des formes matérielles et incarnées.

Threads of Kinship

Shona Mei Findlay is a Singaporean curator based in San Francisco. She is currently Curator of Asia Programs at KADIST. Her recent projects include *A Woman You Thought You Knew*, and exhibitions and programs featuring artists such as Wang Tuo, Pio Abad, and Jeamin Cha. Previously, she was part of the founding team of the NTU Centre for Contemporary Art Residencies Programme, Singapore, and worked on *No Country: Contemporary Art for South and Southeast Asia*, part of the UBS MAP Global Art Initiative at the Solomon R. Guggenheim Museum. She participated in the De Appel Curatorial Programme. Her curatorial practice engages with feminist and decolonial frameworks, focusing on Southeast Asian and diasporic perspectives. She is particularly interested in how artists navigate memory, displacement, and transnational belonging through material and embodied forms.

系亲之丝

肖娜·梅·芬德利 (Shona Mei Findlay) 是一位来自新加坡、现居旧金山的策展人，目前担任卡蒂斯 (KADIST) 亚洲项目策展人。她近期的项目包括《你以为你认识的女人》(A Woman You Thought You Knew)，以及与艺术家王拓、皮欧·阿巴德 (Pio Abad) 和车在民 (Jeamin Cha) 合作的展览与项目。此前，她是新加坡南洋理工大学当代艺术中心驻地项目 (NTU Centre for Contemporary Art Residencies Programme) 的创始团队成员之一，并曾参与策划《越域：南亚及东南亚当代艺术》(No Country: Contemporary Art for South and Southeast Asia)，该项目是所罗门·R·古根海姆美术馆“UBS MAP 环球艺术项目” (UBS MAP Global Art Initiative) 的一部分。她还曾参加阿姆斯特丹“De Appel 策展人项目”。她的策展实践植根于女性主义与去殖民框架，聚焦东南亚及其离散社群的视角，尤其关注艺术家如何通过物质性与身体性的形式来探讨记忆、流离与跨国归属感。

Yuan Fuca est une écrivaine et commissaire d'exposition vivant entre la Chine et les États-Unis. Elle est également directrice adjointe des programmes de KADIST en Chine. Parmi ses projets récents, *As She Descends* (une publication à paraître au Aranya Art Center) et une commande de nouvelles œuvres à Chen Tianzhuo, Tao Hui, Hu Wei, Peng Zuqiang, Shen Xin, Payne Zhu, Tang Chao, Tan Jing & Zheng Ke, et Zhang Wenxin. Auparavant, elle a été la directrice artistique fondatrice du MACA Art Center à Pékin, dont elle a piloté le lancement (janvier 2022) ; elle a organisé l'exposition d'ouverture *The Elephant Escaped*, des expositions personnelles pour Patty Chang, Tong Wenmin et Shao Chun, ainsi que la série numérique *Bare Screen* et le podcast « Scripture » de *Future Host*. Elle a cofondé Salt Projects (2016-2019), un studio curatorial et une galerie basée à Beijing, ainsi que l'organisation à but non lucratif Initial Research à New York, et est la rédactrice fondatrice du magazine *Heichi*. Ses recherches curatoriales s'intéressent au mythe comme matière, à la parenté comme soin et au rituel comme écriture spatiale, inscrivant les paysages sacrés chinois et leurs échos transnationaux. Ses écrits sont publiés dans *Artforum*, *ARTnews*, *BOMB*, *Flash Art*, *Frieze*, *Texte zur Kunst*, le *New York Times T Magazine* et *Yishu*.

Yuan Fuca is a writer and curator based between China and the United States, and the Associate Program Director for China at KADIST. Recent projects include *As She Descends* (forthcoming at Aranya Art Center) and newly commissioned works by Chen Tianzhuo, Tao Hui, Hu Wei, Peng Zuqiang, Shen Xin, Payne Zhu, Tang Chao, Tan Jing & Zheng Ke, and Zhang Wenxin. Previously, she was the founding Artistic Director of Beijing's MACA Art Center, leading its launch (January 2022), where she curated the opening exhibition *The Elephant Escaped*, solo exhibitions for Patty Chang, Tong Wenmin, and Shao Chun, and the digital series *Bare Screen* and *Future Host's* podcast "Scripture". She co-founded Salt Projects (2016-2019), a curatorial studio and gallery space based in Beijing, the non-profit organization Initial Research in New York, and she is the founding editor of *Heichi Magazine*. Her curatorial research follows myth as matter, kinship as care, and ritual as spatial script —inscribing Chinese sacred landscapes and their transnational echoes. Her writing appears in *Artforum*, *ARTnews*, *BOMB*, *Flash Art*, *Frieze*, *Texte zur Kunst*, *The New York Times T Magazine*, and *Yishu*.

富源是一位活跃于中美两地的作家与策展人，现任卡蒂斯 (KADIST) 中国项目总监，近期在纽约联合创立非营利机构 Initial Research。她近期的项目包括《让她降落》(As She Descends, 阿那亚艺术中心)，以及新委任的艺术家项目：陈天灼、陶辉、胡为、彭祖强、沈莘、佩恩恩 (Payne Zhu)、唐潮、谭靖 & 郑可、张文心等。此前，她曾担任北京 MACA 艺术中心创始艺术总监，并策划了开馆展《大象出走》(The Elephant Escaped)、艺术家张怡 (Patty Chang)、董文敏与邵纯的个展，以及数字系列《赤屏》(Bare Screen) 与 *Future Host* 播客节目《Scripture》。2016至2019年间，她共同创办并主持北京的策展工作室与展览空间 Salt Projects，也是《黑齿》杂志创办主编之一。她的策展研究围绕神话的物质性流变、亲缘的关怀实践及仪式的空间书写，致力于书写中国的神圣地景及其跨国回响。她的写作发表于 *Artforum*, *ARTnews*, *BOMB*, *Flash Art*, *Frieze*, *Texte zur Kunst*, *The New York Times T Magazine* 以及 *Yishu* 等刊物。

Marie Martraire est chercheuse, commissaire d'exposition et professionnelle des arts. Elle est actuellement directrice de la collection de KADIST et poursuit un doctorat en études du cinéma et de l'image en mouvement à l'Université Concordia de Montréal. Ancienne directrice de KADIST San Francisco, chercheuse en résidence au MMCA Séoul et responsable de programme au Consortium des arts contemporains asiatiques, elle a co-organisé des expositions et des programmes cinématographiques avec des artistes tels que Milena Bonilla, Jeamin Cha, Yin-Ju Chen, Dina Danish, Li Ran, Arin Rungjang, Emilija Škarnulytė, Sriwhana Spong et Hong-Kai Wang. Son travail examine l'engagement des artistes envers l'histoire et le futur, la sérialité et la fiction dans leurs films et vidéos, et s'inspire souvent des théories décoloniales, féministes et médiatiques. Son projet de thèse se situe à l'intersection de l'art contemporain et des cultures vidéo à l'ère du streaming, avec une attention particulière portée sur la prolifération des versions dans les formes, les récits et les formats.

Marie Martraire is a researcher, curator, and arts professional, currently serving as KADIST's Collection Director and pursuing a PhD in Film and Moving Image Studies at Concordia University, Montreal. Formerly Director of KADIST San Francisco, researcher-in-residence at MMCA Seoul, and program manager at the Asian Contemporary Arts Consortium, she has co-curated exhibitions and film programs with artists such as Milena Bonilla, Jeamin Cha, Yin-Ju Chen, Dina Danish, Li Ran, Arin Rungjang, Emilija Škarnulytė, Sriwhana Spong, and Hong-Kai Wang. Her work examines artists' engagement with histories and futurity, seriality and fiction in artists' films and videos, and often draws from decolonial, feminist, and media theories. Her thesis project sits at the intersection of contemporary art and video cultures in the age of streaming, with particular attention to the proliferation of versions in forms, narratives, and formats.

策展人简介

玛丽·马尔泰尔 (Marie Martraire) 是一位研究者、策展人及艺术从业者，现任卡蒂斯 (KADIST) 藏品总监，同时在蒙特利尔康考迪亚大学 (Concordia University) 攻读电影与动态影像研究博士学位。她曾担任卡蒂斯旧金山分部总监、韩国国立现代美术馆 (MMCA Seoul) 驻馆研究员，以及亚洲当代艺术联盟 (Asian Contemporary Arts Consortium) 项目经理。她曾与多位艺术家合作策划展览与影像项目，包括米莲娜·博妮拉 (Milena Bonilla)、车在民 (Jeamin Cha)、陈澄如 (Yin-Ju Chen)、迪娜·丹尼斯 (Dina Danish)、李然、阿林·朗姜 (Arin Rungjang)、埃米莉亚·斯卡尔努莱特 (Emilija Škarnulytė)、斯里瓦娜·斯蓬 (Sriwhana Spong) 和王虹凯。她的研究探讨艺术家如何在电影与视频中处理历史与未来性、系列性与虚构等问题，同时借鉴去殖民、女性主义与媒介理论。她的博士论文研究位于当代艺术与流媒体时代影像文化的交汇点，尤其关注影像在形式、叙事与媒介格式中多元化演变的方式。



Remerciements
aux artistes
Special thanks
the artists,
特别致谢
参展艺术家、
Magician Space,
Beijing Commune,
Charmaine Poh,
Xiaoyu Weng, Pu
Xiaoyue, Shaw Shu,
Chen Siyu, Yantong
Mu,
魔金石空间、北京公
社、傅秀璇、翁笑雨、
浦潇月、邵舒、陈思
羽、母研彤
et
and
和
Xu Xinyi
徐心怡
au nom de l'équipe
chargée de l'exposition à
on behalf of the
Exhibition Team at
He Art Museum (HEM)
谨代表和美术馆展览团
队。

Relecture
Proofreading
校对
Justine Coppeaux
Textes et traductions
Texts and translations
文字与翻译
KADIST
卡蒂斯特
Édité par
Published by
出版
KADIST
卡蒂斯特
Conception graphique
Graphic design
平面设计
Maëlle Brientini
Imprimé par
Printed by
印刷
Media Graphic,
Rennes
Coordination
Production
统筹与制作
Anna Ezequel
Communication
传播
Pierre-Antoine
Lalande
Alexia Demars
Médiation
Mediation
导览
Qiwen Deng
Installation
布展
Octopus

Équipe
Team
团队
Sandra Terdjman
Vice-présidente
et co-fondatrice
Vice-president
and co-founder
卡蒂斯特副主席兼联
合创始人
Anne Becker
Directrice des
opérations globales
Director of Global
Operations
全球运营总监
Marie Martraire
Directrice
de la collection
Collection Director
藏品总监
Yuan Fuca
Directrice associée
des programmes
pour la Chine
Associate Program
Director for China
中国合作项目总监
Shona Mei Findlay
Curatrice des
programmes Asie
et Communication
Curator of Asia
Programs and
Communications
亚洲项目策展人
&传播
Pierre-Antoine Lalande
Directeur de la
communication
Communications
Director
传播总监
Anna Ezequel
Chargée
de programme
Programs Manager
项目经理
Alexia Demars
Assistante
communication
Communications
Assistant
传播助理
Qiwen Deng
Coordinatrice
de galerie
Gallery Coordinator
画廊统筹
Phoebe Ng
Régisseyeuse
de la collection
Collection Registrar
藏品管理

Crédits photos
Photo credits
图片版权
Mercedes Azpilicueta
Courtesy of the artist
and Philara Collection,
Düsseldorf © Kai
Werner Schmidt
梅赛德斯·阿兹皮利奎
塔由艺术家及 Philara
Collection (杜塞尔多
夫) 提供 © 凯·维尔纳·施
密特
Xyza Cruz Bacani
Courtesy of the artist
克鲁兹·巴卡尼
由艺术家提供
Chen Jialu,
Courtesy of the artist
陈嘉璐
由艺术家提供
Gaëlle Choisne
Courtesy of the artist
加埃尔·舒瓦纳
由艺术家提供
Hu Yinping
Courtesy of the artist,
Magician Space and
UCCA Center for
Contemporary Art
胡尹萍
由艺术家、魔金石空间及
UCCA 尤伦斯当代艺术中
心提供
Tarik Kiswanson
© Trevor Good
塔里克·基斯旺森
© 特雷弗·古德
Ma Qiusha,
Courtesy of the artist
and Beijing Commune
马秋莎
由艺术家与北京公社提供
Ashmina Ranjit
Courtesy of the artist
阿什米娜·兰吉特
由艺术家提供
Risham Syed
© Humayun Memon
里沙姆·赛义德
© 胡迈云·梅蒙
Sawangwongse
Yawngghwe
Courtesy of the artist
and Jane Lombard
Gallery
萨望翁·良瑞
由艺术家与简·隆巴德画
廊提供
Yee I-Lann
Courtesy of the artist
and Silverlens Gallery
于—兰
由艺术家与银镜画廊提供

KADIST 19bis-21 rue des Trois-Frères, 75018 Paris

Ouvert

(en accès libre)

mercredi-vendredi 11h-19h

et samedi 15h-19h

kadist.org

Open

(free access)

Wednesday-Friday, 11am-7pm

and Saturday, 3-7pm

[@kadistkadist](https://twitter.com/kadistkadist)

[#KADISTParis](https://twitter.com/KADISTParis)

[#ThreadsOfKinship](https://twitter.com/ThreadsOfKinship)

开放时间

(免费入场)

周三至周五 11:00-19:00

& 周六 15:00-19:00

Newsletter 通讯 bit.ly/kadistnews

Plus d'informations et de contenus

More information and content

更多信息与内容

bit.ly/threadskinship

