



LEE KIT, HOW LONG?: PICNIC WITH FRIENDS AND HAND-PAINTED CLOTH AT REPULSE BAY, HONG KONG, 2006, photo document, 8 1/4 x 10 1/2" / WIE LANGE?: PICKNICK MIT FREUNDEN UND HANDBEMALTEM TUCH AN DER REPULSE BAY, HONGKONG, Photodokument, 182,9 x 110,5 cm. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, JANE LOMBARD GALLERY, NEW YORK; AIKE-DELLARCO, SHANGHAI; M+, WKCD AND HKADC, HONG KONG; VITAMIN CREATIVE SPACE, GUANGZHOU; SHUGO ARTS, TOKYO.)

# Lee Kit

# Scenes of Everyday Life

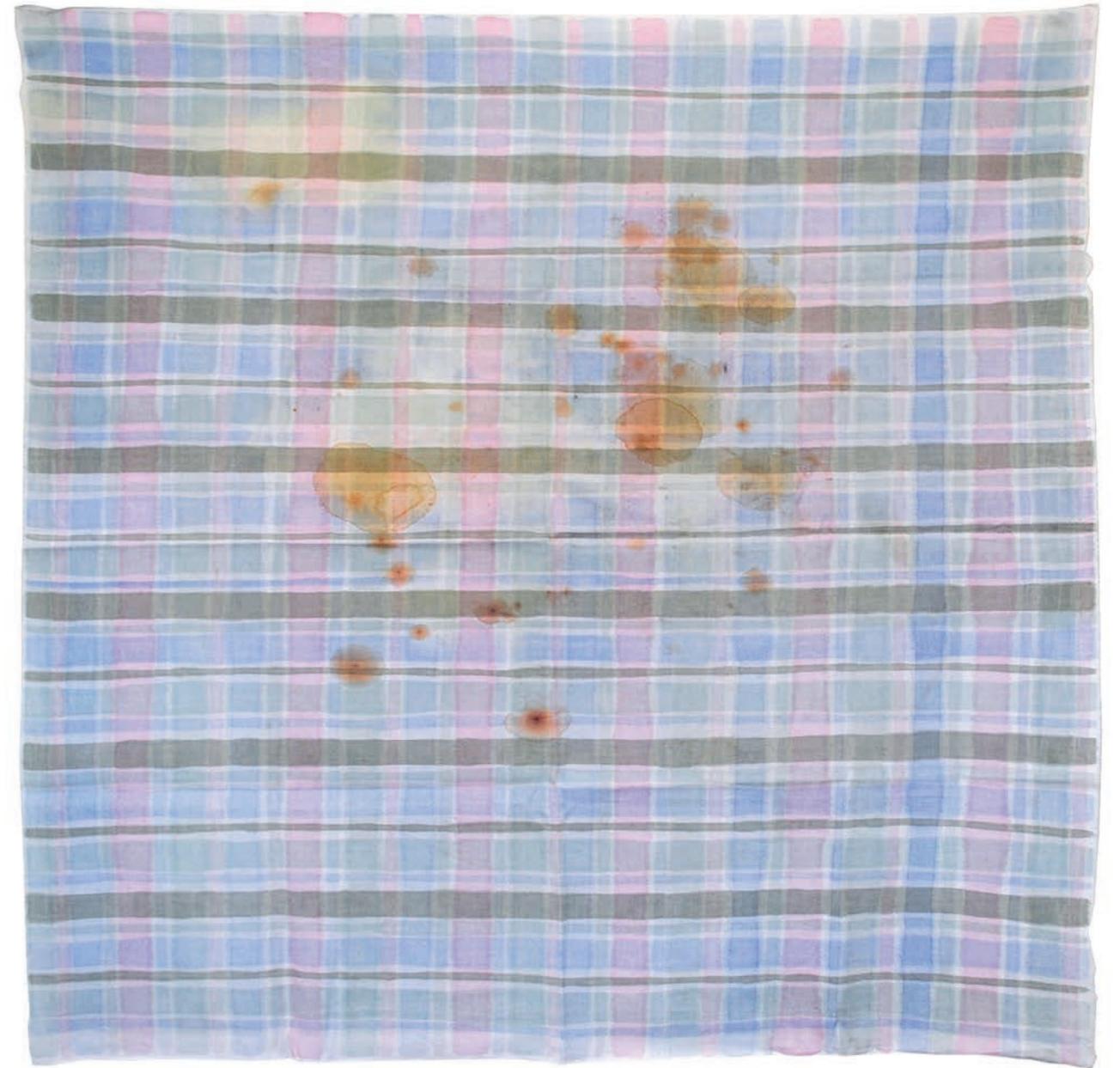
DORYUN CHONG

Toward the end of the Golden Age of Dutch painting in the seventeenth century, Johannes Vermeer created an extraordinary group of pictures. No more than three dozen paintings are attributed to him, most of them less than a meter in height and width. While Dutch paintings of the Baroque period are distinct from other European counterparts for their relative lack of religious topics, dramatic compositions, and physical splendor, they evolved remarkably in their representation of the vagaries and realities of human life, ushering in, one might say, modernity in Western painting. Almost exclusively concentrating on genre painting, specifically middle-class interior domestic scenes, Vermeer was perhaps the most modern of them all. The master of Delft is believed to have worked alone in a room on the second floor of his house, slowly and methodically producing just

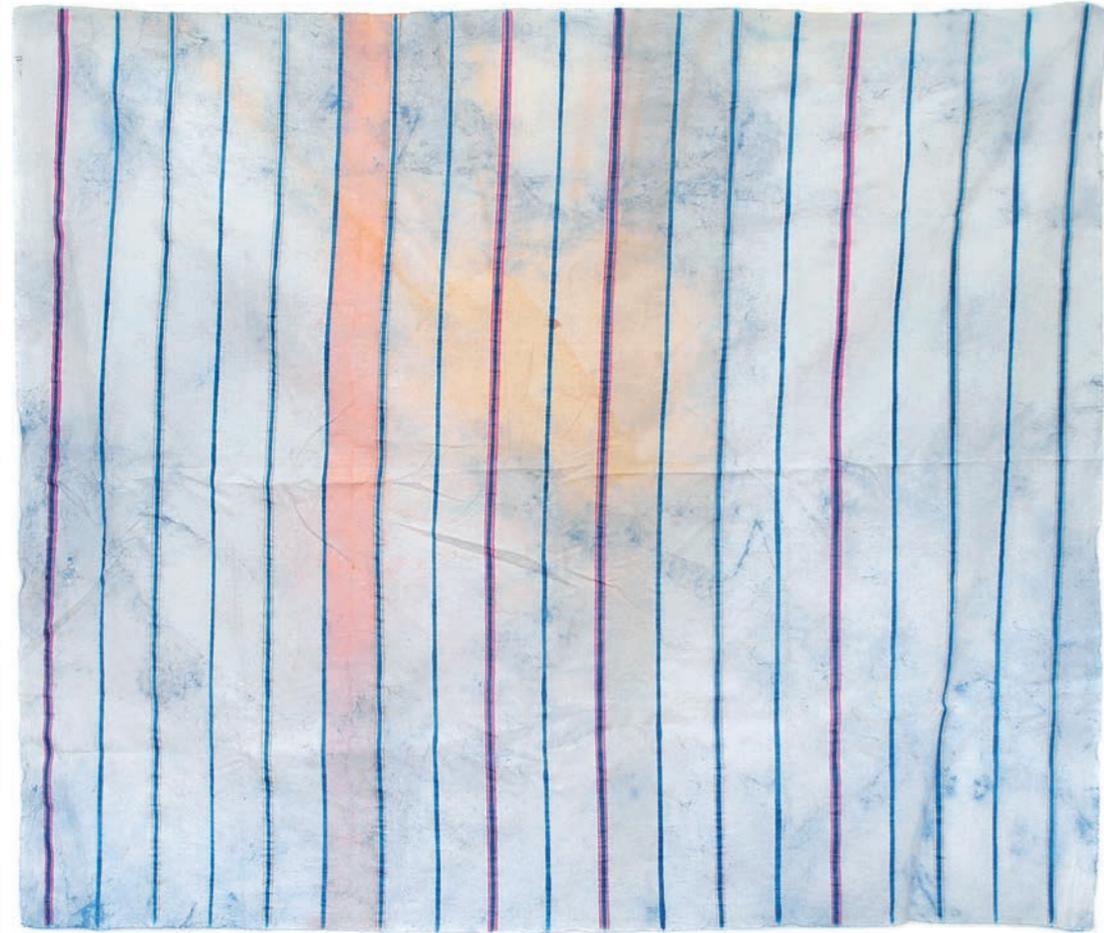
DORYUN CHONG is deputy director and chief curator of M+, Hong Kong.



LEE KIT, HAND-PAINTED CLOTH USED AS TABLECLOTH, 2010–2011, acrylic on fabric, photo document, dimensions variable, cloth:  $40 \frac{3}{4} \times 42 \frac{3}{4}$ " / HANDBEMALTES TUCH VERWENDET ALS TISCHTUCH, Acryl auf Textil, Photodokument, Masse variabel, Tuch: 103,5 x 108,5 cm.



LEE KIT, HAND-PAINTED CLOTH USED AS A TABLE CLOTH, 2010, detail / HANDBEMALTES TUCH VERWENDET ALS TISCHTUCH, Detail.



a handful of paintings a year. The black-and-white checkerboard floor, the timber ceiling, and soft northern light pouring in from the windows often seen on the left side of his compositions are the features of this room where he painted for a decade or so.

In one recent conversation over many glasses of wine, Lee Kit proclaimed without hesitation that Vermeer is his favorite artist—in fact, the only artist he likes—a declaration he has made previously in other contexts. This realization came upon his encounter with the first Vermeer painting he saw in real life: *A LADY SEATED AT A VIRGINAL* (c. 1670–75) at the National Gallery in London. The rendezvous with one of the last paintings by the Dutch master preceded

two others: *THE LOVE LETTER* (c. 1667–70, Rijksmuseum, Amsterdam) and *THE ART OF PAINTING* (c. 1662–68, Kunsthistorisches Museum, Vienna). All three examples possess elements of the classic Vermeer picture: The ladies are surrounded by paintings and rich textiles, signs of bourgeois life; music is also prominently present, as all three women are pictured with musical instruments—the viola da gamba, the cittern, the trumpet, and the virginal.

When prompted to explain why he loves Vermeer, Lee has ready answers, which reveal his desire to be at once typical and personal. He appreciates the refined sense of light and space as well as the social messages embedded in Vermeer's pictures. They capture humanity and are sincere. The longing for qui-

etude also resonates with him—the old master “liked to stay at home,” just as Lee does. Lee has made no secret that his art is inextricably connected to that penchant, that longing. (It is also well known that he is a prodigious consumer of music in his private space.) In many ways, Lee is fundamentally a classical, studio-based artist, who holds onto the romance of solitude in alternately insouciant and melancholy ways.

Solitude, for Lee, is not an asocial attitude, however. His well-known critical stance, even rage, vis-à-vis the state of things in the strange microcosm that is Hong Kong suggests that his art may not have been possible without the weariness arising from both a wholehearted acceptance of the present and a need to shut it out. In that sense, it is far from surprising that windows frequently appear or are intimated by raking light in photographs of his paintings at home or in the studio (which he then frequently exhibits alongside the paintings in the exhibition space). Lee's windows exist not as a source of light and air, as in Vermeer's paintings, or as a logical frame on an unruly world, in the Renaissance sense, so much as an imperfect safeguard against and even a risky exposure to the outside. Lee realized this simple, obvious fact some years ago when he was away from Hong Kong in Wellington, New Zealand, for a residency. In order to protect himself from the curious

gazes of passersby, he hung his hand-painted cloths over the windows. Not only did he realize that “opening or closing it can completely determine the circumstances of my environment,” but this act also led to him to tend to the windows and understand that “housekeeping inexplicably becomes my internal language . . . a fine and important behavior.”<sup>11</sup> The utter ordinariness, or banality, of the particular artistic production of hand-painted cloth as painting, in which he had been engaged for several years and for which he had gained recognition, could be crystallized only when the layers of social relevance, overdetermined in Hong Kong, were stripped away. The necessity of housekeeping reestablished, perhaps paradoxically, the *fine*-ness of the “fine art”—art for art's sake—of Lee's labor.

It might seem counterintuitive that he understood this at such a far distance from Hong Kong, as Hong Kong is very possibly the city of windows, far more so than any other. The city's notorious density of dizzyingly vertical residential and commercial buildings, in which the vast majority of its inhabitants live and work, means that what people see out their windows are more windows. In residential districts, glimpses of private spaces are almost always unavoidable, and people are inured to living with the fact of mindlessly seeing others as much as being seen by them. And if private space is a practically nonexistent concept for

LEE KIT, *I AM ABLE TO DIP A CUP OF TEA: HAND-PAINTED CLOTH USED AS TABLE CLOTH*, 2007, photo document, acrylic on fabric, 48 x 59", 8 1/2 x 12 1/2" / *ICH KANN EINE TASSE TEE EINTAUCHEN: HANDBEMALTES TUCH VERWENDET ALS TISCHTUCH*, Acryl auf Stoff, Photodokument, 122 x 150 cm, 22 x 31,8 cm.





most, the lack of public space in Hong Kong is a matter of constant complaint. The increasingly raucous politics around the contested notion of the body politic—between the tiny Special Administrative Region and the behemoth “motherland” of the People’s Republic of China—often dovetail with the politics of space in this increasingly crowded and unaffordable city. All of these are usually cited as reasons for the small scale, conceptual bent, and edginess of the work of Hong Kong artists. Lee’s practice is often framed in relation to these peculiarities, and is seen as the archetype. The artist’s own description of what he tries to accomplish refers to constructing his life by closing the door—but perhaps not the windows—and the difficulty of doing so.

Arguably, the most striking aspect of Lee’s hand-painted cloth work, for which he may still be best known, is its palette dominated by soft pastel tones of pinks, sky blues, and creams, rarely associated with and even irreconcilable with the kind of intellectual rigor expected of contemporary art-making. If the tonality of Lee’s work has distinguished itself with insistent gentleness from the torrents of ever intensifying visual impact in the work of his contemporaries internationally, it may carry a particular resonance in

LEE KIT, BATHED WITH  
HANDPAINTED CLOTH, 2003,  
acrylic on fabric, photo  
document, dimensions variable /  
GEBADET MIT  
HANDBEMALTEM TUCH,  
Acryl auf Stoff, Photo-  
dokument, Masse variabel.



the city where it began. A vast majority of buildings in Hong Kong are daubed in faded pastel tones of grays and beiges and pinks, allegedly for cost effectiveness and easy maintenance, and possibly as a tactic of psychological pacification of the densely cohabiting populace. To say that the palette of Lee’s paintings is a reflection of the architectural semiotics of his home would be, if simplistic, not off the mark. Lee’s cloth paintings stick to material and formal basics as well. He uses no precious fabrics—no velvet or silk, not even canvas or linen, but simplest cotton. The forms or compositions of his paintings, which may be assumed to be modernist or minimalist, or inspired by those movements, are mostly tartan or stripes.

What makes the determined ordinariness of his hand-painted, unstretched paintings so notable is how they have been transformed into domestic, utilitarian objects, displaying the classical artist’s touch while also thumbing their noses at notions of the sin-

gularity and sanctity of the artwork. Of course, this gesture is not revolutionary per se. The matter-of-fact commonness of Lee’s paintings—which have been curtains, handkerchiefs, picnic blankets, and tablecloths—renders the description of his work as “performative” or “blurring the boundaries between life and art” not only too formulaic but also too grand. Lee’s early work gained much of its mythic aura through outdoor interventions in the city at times

LEE KIT, BATHED WITH  
HANDPAINTED CLOTH, 2003,  
acrylic on fabric, photo  
document, dimensions variable /  
GEBADET MIT  
HANDBEMALTEM TUCH,  
Acryl auf Stoff, Photo-  
dokument, Masse variabel.





LEE KIT, *A PERFECT DAY FOR A QUIET FRIEND*, 2008,  
acrylic on fabric, coffee, dimensions variable /  
EIN PERFEKTER TAG FÜR EINEN RUHIGEN FREUND,  
Acryl auf Stoff, Kaffee, Masse variabel.

of political upheaval and a public health emergency, but strictly speaking, its ideological core lies in the fact that it has always been domestic and superfluous.<sup>2)</sup> In real life, none of what Lee's paintings are or represent is a real necessity; they are merely the signs and niceties of petit-bourgeois life, comportment, and leisure.

As gemlike as they are now, Vermeer's genre paintings occupied a clearly middling position in the hierarchy of paintings that was firmly in place at the time, an art-historical phenomenon that should be seen in relation to the onset of modern capitalism and the formation of the middle class. Still life, landscape, and portraiture were redefined according to a newly anthropocentric set of rules and values that placed the human subject at the center and in relation to other social beings and material objects in the progressively colonized natural environment; history painting, however, still belonged to the realm of allegories and mythologies. Similarly, the deliberately average tenor of Lee's paintings may well be understood in relation to the increasingly explicit and violent manifestations of capital and class in Hong Kong. And yet, his work could be seen to function in multiple categories within the hierarchy simultaneously. As reflected in the mysteriously lyrical and



heartbreakingly fragmentary photographic evidence of their usage, they are at once domestic still lifes and landscapes—shutting out but inevitably evoking the only landscapes possible in such a dense urban setting, namely, those that are thoroughly engineered and controlled. Touched and handled, and at times stained, they are also records of past moments in the artist's life, and are thus self-portraits. How, then, might history be represented now, by an artist hailing from the forest of the built environment and the pressure-cooker politics of early twenty-first-century Hong Kong, where history is felt to be immensely intimidating and unpredictably directionless? Perhaps by sustaining adamant privacy and interiority, and by drawing and staining cheap cotton fabrics with one straight pastel line at a time.

1) Lee Kit, "Ready Made (Everyday)," in "You (you)."—Lee Kit, *Hong Kong*, ed. Yung Ma, 55th Venice Biennale, exh. cat. (Hong Kong: M+, West Kowloon Cultural District Authority, 2012), 30.

2) Lee's painting was first used outside as a picnic blanket in 2003, when his then girlfriend impulsively suggested an outing while Hong Kong was shut down by an outbreak of SARS. A year later, the artist and his friends carried another painting in place of a banner or a flag during the annual July 1 protest march. And for his solo show at Para Site, the most important nonprofit contemporary art space in the city, in 2007, he turned the entire gallery into a social space outfitted with his paintings to be touched and used.

# Szenen des Alltags

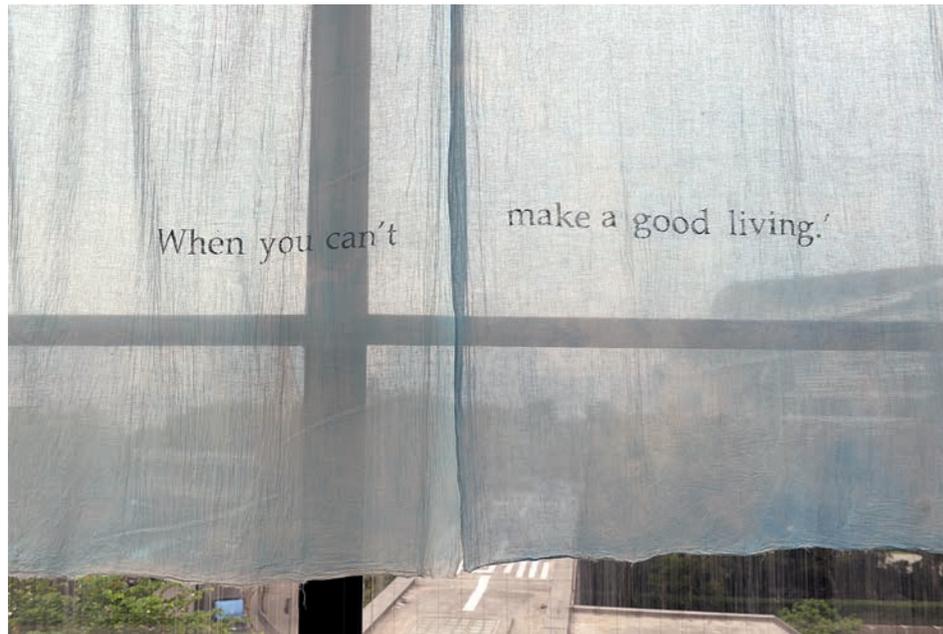
DORYUN CHONG



LEE KIT, *POPPING UP*, 2010, 20 pieces of hand-painted cloth with text, used as a window curtain, tablecloth, installation view, Hong Kong Arts Centre / AUFTAUCHEND, 20 handbemalte Tücher mit Text, als Vorhang verwendet, Tischtuch, Installationsansicht.

Gegen Ende des Goldenen Zeitalters der niederländischen Malerei schuf Johannes Vermeer eine aussergewöhnliche Gruppe von Bildern. Lediglich drei Dutzend Gemälde werden ihm zugeschrieben und die meisten davon sind weniger als einen Meter breit und hoch. Die niederländische Malerei des Barock, die sich im Vergleich zum übrigen Europa weniger durch religiöse Themen, dramatische Kompositionen und materielle Pracht auszeichnete, vollzog in dieser Zeit eine bemerkenswerte Hinwendung zur Darstellung der Wechselfälle und Realitäten des menschlichen Lebens und leitete damit, wenn man so will, die Moderne in der abendländischen Malerei ein. Vermeer, der sich fast ausschliesslich auf Genremalerei und speziell auf häuslich-bürgerliche Interieurszenen konzentrierte, war vielleicht der Modernste von allen. Der Meister von Delft soll alleine in einem Zimmer im ersten Stock seines Hauses gearbeitet und langsam und methodisch lediglich eine Handvoll Gemälde im Jahr gemalt haben. Der schwarze Schachbrettboden, die Holzdecke und das sanfte Nordlicht, das durch die häufig auf der linken Seite seiner Kompositionen zu sehende Fenster

DORYUN CHONG ist stellvertretender Direktor und Chefkurator am M+ in Hongkong.



LEE KIT, *POPPING UP*, 2010, 20 pieces of hand-painted cloth with text, used as a window curtain, tablecloth, installation view, Hong Kong Arts Centre / AUFTAUCHEND, 20 handbemalte Tücher mit Text, als Vorhang verwendet, Tisch Tuch, Installationsansicht.

einströmt, sind Merkmale jenes Zimmers, in dem er etwa ein Jahrzehnt lang malte.

Neulich erklärte Lee Kit in einem Gespräch bei jeder Menge Wein, Vermeer sei sein Lieblingskünstler, ja, der einzige Künstler, den er gerne habe — eine Erklärung, die er bereits bei früheren Gelegenheiten von sich gegeben hat. Die Einsicht kam ihm bei seiner ersten leibhaftigen Begegnung mit einem Gemälde Vermeers: *DAME AM VIRGINAL* (um 1670–1675) in der National Gallery in London. Auf das Rendezvous mit einem der letzten Gemälde des niederländischen Meisters folgten zwei weitere, nämlich *DER LIEBESBRIEF* (um 1667–1670, Rijksmuseum, Amsterdam) und *DIE MALKUNST* (um 1662–1668, Kunsthistorisches Museum, Wien). Alle drei Beispiele weisen Elemente des klassischen Vermeer-Bildes auf: Die Damen sind umringt von Gemälden und

prächtigen Textilien, Zeichen bürgerlichen Lebens. Die Musik ist ebenfalls auffallend präsent, da alle drei Frauen entweder ein Musikinstrument in der Hand halten (Cister, Trompete) oder an oder neben einem Instrument sitzen (Viola da Gamba, Virginal).

Nach einer Erklärung für seine Vermeer-Vorliebe befragt, hat Lee Antworten parat, die gleichzeitig das Typische und das Persönliche an seiner Bewunderung erkennen lassen. Er schätzt das feine Gespür für Licht und Raum ebenso wie die in den Bildern Vermeers eingebetteten sozialen Botschaften. Sie erfassen das Menschsein und sind aufrichtig. Auch die Sehnsucht nach Stille findet Widerhall bei ihm: Der alte Meister «blieb gerne zu Hause», ganz so wie Lee. Lee hat kein Hehl daraus gemacht, dass seine Kunst untrennbar mit dieser Vorliebe, diesem Verlangen verbunden ist. (Bekanntermassen ist er privat ein intensiver Konsument von Musik.) Lee ist in mancherlei Hinsicht ein zutiefst klassischer Ateliere Künstler, der unbekümmert und melancholisch an der Romantik der Einsamkeit festhält.

Einsamkeit ist für Lee jedoch keine gesellschaftliche Haltung. Seine bekanntermassen kritische Einstellung zu, ja, seine Wut gegenüber dem Stand der Dinge im eigentümlichen Mikrokosmos namens

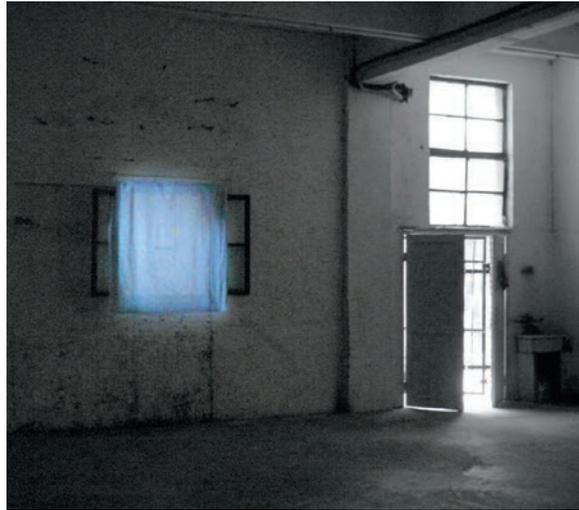
Hongkong lässt vermuten, dass seine Kunst ohne den Überdruß, der sich aus der Verbindung einer rückhaltlosen Hinnahme der Gegenwart und eines Bedürfnisses nach Abschottung von ihr ergibt, vielleicht nicht denkbar wäre. So gesehen, ist es keineswegs überraschend, dass in den Aufnahmen, die er von seinen Gemälden zu Hause oder im Atelier macht (und die dann häufig neben den Gemälden im Ausstellungsraum gezeigt werden), vielfach Fenster auftauchen oder durch Seitenlicht angedeutet werden. Lees Fenster sind weniger Licht- und Luftquelle wie in den Gemälden Vermeers oder ein der unbändigen Welt übergestülptes logisches Gerüst im Sinne der Renaissance, sondern eher ein unvollkommener Schutz oder gar eine gefährliche Exponierung gegenüber dem Draußen. Lee wurde sich dieser simplen, naheliegenden Tatsache vor einigen Jahren bewusst, als er sich als Artist-in-Residence fern von Hongkong in Wellington, Neuseeland, aufhielt. Um sich vor den neugierigen Blicken von Passanten zu schützen, hängte er seine handbemalten Tücher vor die Fenster. Er erkannte nicht nur, dass «Öffnen und Schliessen mein Umfeld komplett bestimmen kann», sondern diese Handlung bewog ihn auch, sich um die Fenster zu kümmern und einzusehen, dass «Haushaltsführung unerklärlicherweise zu meiner inneren Sprache wird – ein schönes und wichtiges Verhalten».<sup>1)</sup> Die vollkommene Alltäglichkeit oder Banalität der künstlerischen Produktion handbemalter Tücher als Gemälde, mit der er sich über mehrere Jahre hinweg beschäftigt und die ihm Anerkennung eingebracht hatte, konnte sich nur dann kristallisieren, wenn die – in Hongkong überdeterminierten – Schichten der gesellschaftlichen Relevanz abgestreift worden waren. Die Unerlässlichkeit der Haushaltsführung führte dem Werk Lees – paradoxerweise vielleicht – wieder das «Schöne» der «schönen Kunst» – Kunst um der Kunst willen – zu.

Gleichzeitig mag es widersinnig erscheinen, dass ihm diese Einsicht in derart grosser Entfernung von Hongkong kam, da Hongkong die vielleicht weltweit unerreichte Stadt der Fenster ist. Die bekannte Dichte schwindelerregend hoher Wohn- und Geschäftsbauten in der Stadt, in denen die übergrosse Mehrheit ihrer Einwohner wohnen und arbeiten, bedeutet, dass die Leute, wenn sie aus dem Fenster

blicken, nur weitere Fenster sehen. In Wohngebieten sind Einblicke in Privaträume geradezu unvermeidbar und die Leute haben sich an den Umstand gewöhnt, gedankenlos andere Leute zu sehen und selbst ebenso von ihnen gesehen zu werden. Und da privater Raum für die meisten etwas ist, das praktisch nicht existiert, ist der Mangel an öffentlichem Raum in Hongkong Gegenstand andauernder Beschwerden. Die zunehmend raue Politik rund um den umstrittenen Begriff des Staatswesens – zwischen der winzigen Sonderverwaltungszone und dem riesigen «Mutterland» Volksrepublik China – ist in dieser immer überfüllteren und unbezahlbaren Stadt

LEE KIT, *“YOU, (YOU).”*, 2013, installation view, Venice Biennale / «DU, (DU)», Installationsansicht. (PHOTO: DAVID LEVENE)





häufig mit der Raumpolitik verzahnt. All dies wird oft als Grund für die Kleinformatigkeit, die konzeptuelle Tendenz und die Trendigkeit des Schaffens von Künstlern aus Hongkong angeführt. Lees Praxis wird vielfach in Beziehung zu diesen Besonderheiten beschrieben und als archetypisch angesehen. Wenn der Künstler selbst seine Ziele beschreibt, spricht er davon, sein Leben dadurch zu gestalten, dass er die Tür schliesst – aber vielleicht nicht die Fenster –, und von der Schwierigkeit, die ihm dies bereitet.

Der wohl bemerkenswerteste Aspekt von Lees Arbeit mit handbemalten Tüchern, für die er wohl

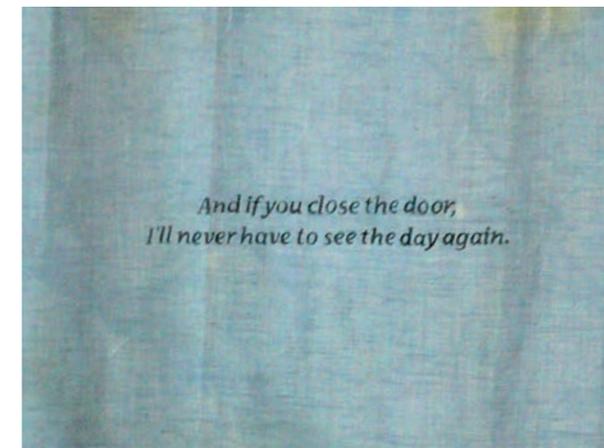
LEE KIT, *AND IF YOU CLOSE THE DOOR, I'LL NEVER HAVE TO SEE THE DAY AGAIN*, 2007, acrylic on fabric / *UND WENN DU DIE TÜR SCHLIESST, MUSS ICH DEN TAG NIE MEHR SEHEN*, Acryl auf Stoff.

weiterhin am ehesten bekannt ist, ist die Farbpalette, in der sanfte rosa, himmelblaue und cremefarbene Pastelltöne dominieren und die selten mit der Art von intellektueller Strenge assoziiert wird, die man von zeitgenössischem Kunstschaffen erwartet, ja, mit dieser unvereinbar ist. Während sich die zarte Tonalität von Lees Werk gegen die Schwälle immer intensiverer optischer Wirkungen im Schaffen internationaler zeitgenössischer Künstler abhebt, mag ihr in der Stadt, in der die Kunst Lees ihren Anfang nahm, besondere Bedeutung zukommen. Bauten in Hongkong sind in überwiegender Mehrzahl in verblichenen grauen, beige und rosa Pastelltönen gestrichen, angeblich zwecks Kosteneinsparung und wegen der Pflegeleichtigkeit und möglicherweise auch als Strategie der psychologischen Beruhigung der dicht aufeinanderwohnenden Bevölkerung. Zu behaupten, die Palette von Lees Gemälden sei ein Abbild der architektonischen Semiotik seiner Heimatstadt, wäre zwar grob vereinfachend, aber nicht falsch. Lees Tuchmalereien halten sich auch an materielle und formale Grundlagen. Er verwendet keine wertvollen Stoffe – keinen Samt, keine Seide, ja nicht einmal Leinen, sondern nur ganz schlichte Baumwolle. Die Formen oder Kompositionen seiner Gemälde, die als der Moderne oder der Minimal Art verpflichtet erscheinen mögen, sind zumeist Schotterkaro oder Streifen.

Was die entschlossene Alltäglichkeit dieser handbemalten und nicht auf Rahmen gespannten Gemälde beachtenswert macht, ist die Art, wie sie sich in häusliche Gebrauchsgegenstände verwandelt haben und sich mit der klassischen Handschrift des Künstlers brüsten, während sie gleichzeitig Vorstellungen der Seltenheit und Unantastbarkeit des Kunstwerks eine lange Nase drehen. An sich ist diese Geste natürlich nicht revolutionär. Angesichts der nüchternen Alltäglichkeit der Gemälde Lees, die als Vorhänge, Taschentücher, Picknick- und Tischdecken gedient haben, erscheint es nicht nur zu formelhaft, sondern

auch zu hochfliegend, sein Werk als «performativ» zu beschreiben oder zu behaupten, es «verwische die Grenzen zwischen Kunst und Leben». Lees Frühwerk erlangte seine mythische Aura vor allem durch seine «Auftritte» in Zeiten der politischen Bedrängnis der Stadt und des öffentlichen Gesundheitsnotstandes, sein ideeller Kern aber liegt streng genommen in der Tatsache, dass es schon immer häuslich und entbehrlich war.<sup>2)</sup> Im tatsächlichen Leben ist nicht eines der Dinge, als die Lees Gemälde fungiert haben, eine echte Notwendigkeit, sondern bloss fundamentale Zeichen und Feinheiten der kleinbürgerlichen Existenz, Haltung und Musse.

Die heute wie Prachtstücke anmutenden Genrebilder Vermeers nahmen als ein kunsthistorisches Phänomen, das in Zusammenhang mit dem Aufkommen des modernen Kapitalismus und der Entstehung des Bürgertums zu sehen ist, in der damals fest verankerten Hierarchie der Malerei fraglos einen mittleren Rang ein. In entsprechender Weise kann das Streben der Gemälde Lees nach gewollter Durchschnittlichkeit durchaus in Beziehung zu den immer deutlicheren und heftigeren Ausprägungen von Kapital und Klasse in dieser Stadt gesehen werden. Man kann sie aber auch so verstehen, dass sie eine solche Funktion erfüllen und obendrein weit mehr leisten. Obwohl bildlos, aber voller Gefühl, agieren sie in allen übrigen Kategorien der Hierarchie gleichzeitig. Wie die geheimnisvoll lyrischen und herzerbrechend bruchstückhaften photographischen Zeugnisse ihres Gebrauchs zeigen, sind sie zugleich häusliche Still-



leben und Landschaften, die die einzig möglichen – ganz und gar technisierten und kontrollierten – Landschaften im äusserst dichten grossstädtischen Umfeld ausschliessen, am Ende aber doch immer beschwören. Angefasst und hantiert und manchmal auch beschmutzt, sind sie auch Zeugnisse vergangener Momente im Leben des Künstlers und damit Selbstporträts. Diese Gattungen – Stillleben, Landschaft und Porträtmalerei – wurden in Vermeers Zeit neu definiert gemäss einem neuen anthropozentrischen, kapitalistischen Regel- und Wertekanon, der das menschliche Subjekt in den Mittelpunkt und in ein Verhältnis zu anderen sozialen Wesen und materiellen Objekten innerhalb einer zunehmend kolonisierten Natur stellte. Das Geschichtsgenre jedoch gehörte weiterhin zum Bereich der Allegorien und Mythologien. Wie aber liesse sich jetzt Geschichte darstellen – durch einen Künstler, der aus dem dichten Hochhauswald und dem politischen Dampfkessel des Hongkong des frühen 21. Jahrhunderts stammt, wo Geschichte als ungemein einschüchternd und unberechenbar richtungslos empfunden wird? Vielleicht durch die hartnäckige Wahrung von Privatsphäre und Innerlichkeit und durch das Bemalen und Beschmutzen von billigen Baumwollstoffen mit einer geraden Pastelllinie nach der anderen.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Lee Kit, «Ready Made (Everyday)», in «You (you).»—Lee Kit, *Hong Kong*, hrsg. v. Yung Ma, 55. Biennale von Venedig, Ausst.-Kat. M+, West Kowloon Cultural District Authority, Hongkong 2012, S. 30.

2) Lees Malerei fand zum ersten Mal draussen als Picknickdecke Verwendung, als seine Freundin in der Zeit, da Hongkong im Jahr 2003 wegen SARS (Schweres Akutes Atemwegssyndrom) abgeriegelt war, spontan einen Ausflug vorschlug. Ein Jahr später führten der Künstler und seine Freunde bei dem jährlichen Protestmarsch am 1. Juli statt eines Transparents oder einer Flagge ein anderes Gemälde mit sich. Und für seine Einzelausstellung 2007 im Para Site, dem bedeutendsten gemeinnützigen Zentrum für Gegenwartskunst in der Stadt, verwandelte er den ganzen Ausstellungsraum in einen sozialen Raum, wo seine Gemälde berührt und benutzt werden konnten.

LEE KIT, *AND IF YOU CLOSE THE DOOR, I'LL NEVER HAVE TO SEE THE DAY AGAIN*, 2007, acrylic on fabric / *UND WENN DU DIE TÜR SCHLIESST, MUSS ICH DEN TAG NIE MEHR SEHEN*, Acryl auf Stoff.