

Eine rhetorische Frage?

Die zunehmende Bedeutung regionaler Einflüsse in der zeitgenössischen chinesischen Kunst

Die Frage nach dem Einfluss Südostasiens auf die zeitgenössische chinesische Kunst und Kultur ist als Reaktion auf eine sichtbare Änderung in den politischen und wirtschaftlichen Beziehungen dieser Regionen zu verstehen.

Martina Köppel-Yang

China wird inzwischen von den meisten Staaten Südostasiens als wichtigste Regionalmacht anerkannt; das Chinabild ist überwiegend positiv. Beides ist auf die seit Ende der 1990er Jahre von der chinesischen Regierung eingeschlagene »public diplomacy« zurückzuführen, die darauf zielt, Chinas Einfluss durch das Konzept friedlicher Entwicklung, durch »soft power« und das Image eines friedlichen und partnerschaftlichen China regional und international auszuweiten. Zu Mitteln dieser »public diplomacy« gehören neben großen finanziellen Hilfeleistungen, zum Beispiel an die Philippinen und Indonesien, unter anderem auch zahlreiche Besuche von chinesischen Politikern in der Region, die Ausweitung der Berichterstattung des staatlichen Fernsehsenders CCTV, sowie Sprach- und Kulturförderung durch Konfuziusinstitute und Chinesischunterricht.

Doch vor allem der Ausbau des kulturellen Austauschs mit Südostasien ist ein Schwerpunkt und soll durch die Organisation informeller Gipfeltreffen im kulturellen Bereich und die Organisation von Ausstellungen vorangetrieben werden. Ferner ist auch die Präsenz moderner chinesischer Kunst, vor allem zeitgenössischer Ölmalerei auf dem südostasiatischen Kunstmarkt seit den 1990er Jahren zu erwähnen. Werke des Zynischen Realismus und des Politpop und vor allem die der akademischen Ölmalerei der 1990er Jahre fanden hier nicht nur private Sammler, sondern wurden auch von Museen, zum Beispiel in Singapur, angekauft.

Soweit die Präsenz chinesischen Einflusses in Südostasien. Wie sieht es aber umgekehrt mit dem kulturellen Einfluss Südostasiens auf die zeitgenössische chinesische Kultur aus? Ist ein solcher Einfluss tatsächlich vorhanden, oder ist das Interesse an dieser

Frage vor dem Hintergrund der immer rapideren und umfassenderen Globalisierung rein rhetorisch als ein Wiederaufwerfen der Frage nach regionaler kultureller Identität zu verstehen?

Regionale Identität als Strategie

Eine solche kulturelle Identität, wie die der asiatisch-pazifischen Region, wird seit 1993 durch die in Australien organisierte Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art heraufbeschworen und gefördert. Das Boomen von Biennalen im asiatisch-pazifischen Raum, wie der Taipei Biennale, der Sydney Biennale oder der neuen Singapur Biennale ist auch Teil einer solchen Strategie. Die neuen politischen Beziehungen zwischen China und Südostasien, aber auch die Globalisierung der Kunstszene, die Homogenisierung und Internationalisierung einer zeitgenössischen künstlerischen Sprache führen zum Bedürfnis, regionale Besonderheiten und indigene Identitäten zu revitalisieren.

Elaine W. Ng, Herausgeber von Art Asia Pacific, formuliert dies so: »To be an internationalist, you have to be a nationalist.«¹ Die Suche nach Einflüssen und Tendenzen, die nicht dem internationalen Kunstdiskurs und -kanon zuzuschreiben sind, scheint zwingend. Ich möchte die Frage nach speziellen kulturellen Einflüssen südostasiatischer Kulturen auf das heutige China hier daher weniger unter dem Gesichtspunkt der Bedeutung einzelner Ereignisse, Ausstellungen oder Künstler betrachten, als vielmehr unter dem Aspekt der wachsenden Bedeutung regionaler Einflüsse. Vorab möchte ich jedoch einzelne solcher spezifischen Ereignisse erwähnen.

Ein Rückblick – »Wasserspritzfest«, frühe südostasiatische Vorbilder

International renommierte zeitgenössische Künstler aus Südostasien wie Heri Dono (Indonesien), Surasi

Die Autorin ist Sinologin und Kunstkritikerin und freie Kuratorin.

Kusolwong (Thailand) und Wong Hoycheong (Malaysia) haben seit den späten 1990er Jahren mehrfach an Ausstellungen und Biennalen in China teilgenommen: zum Beispiel an der Shanghai Biennale 2000 oder der Guangzhou Triennale 2005. Aber kann man allein deshalb von einem konkreten und direkten Einfluss ihres Werks auf die moderne Kunst in China sprechen? Ihr Schaffen ist den jungen chinesischen Künstlern ohnehin durch leicht zugängliche Medien wie Internet und durch die Teilnahme an internationalen Ausstellungen bekannt. Die Internationalisierung der chinesischen Kunst und die Globalisierung der Kunstwelt kommen hier zum Tragen. Isolierte Ereignisse – Ausstellungen, Kunstwerke, persönliche Kontakte – jedoch, sind schon seit den späten 1970er Jahren auszumachen, in denen Informationsfluss und kultureller Austausch noch sehr eingeschränkt waren.

Bekanntestes Beispiel eines direkten Einflusses ist »Wasserspritzfest – Ode an das Leben«, ein 27 Meter langes Wandbild, das Yuan Yunsheng 1979 für den Internationalen Flughafen in Beijing realisierte. (siehe Abbildung) Inhaltlich zitiert Yuan in seinem Bild die Bräuche der Dai Minderheit aus Yunnan. Stilistisch orientiert er sich nicht nur an dem freien Linienspiel, wie er es in der Kunst der Wei-Dynastie erkennt, sondern auch an Aquarellen der balinesischen

chinesischen Geschichte sah er diese Qualitäten in der Kultur der Wei-Zeit verwirklicht, einer Epoche, in der die Zentralgewalt und die dominante Kultur schwach und regionale Einflüsse stark waren.

Die Assoziation zwischen südostasiatischer Kultur – regionaler indonesischer Kultur – und bestimmten Werten, die Yuan hier auf visueller und inhaltlicher Ebene herstellt, kann als Vorahnung von Entwicklungen gelesen werden, die seit Mitte der 1990er Jahre an Bedeutung gewinnen. Ich möchte daher diese Assoziation aufgreifen und fortführen: Der Einfluss südostasiatischer Kultur auf die dominante chinesische Kultur und Kunst wäre dann nicht nur als regionale versus dominante Kultur zu lesen, sondern auch als Gegenspiel bestimmter Werte, die mit den jeweiligen Kulturen assoziiert werden können. Umgekehrt könnte der Bedeutungsgewinn solcher Werte als Auswirkung einer Öffnung hin zu diesen regionalen Kulturen gelesen werden.

Südchina und Südostasien als »nomadische Kulturen«

Yuan Yunsheng verband damals die indonesische Kultur mit den Begriffen der individuellen Freiheit und des Pluralismus. Ich möchte hier den Begriff des Nomadischen als Charakteristikum südostasiatischer

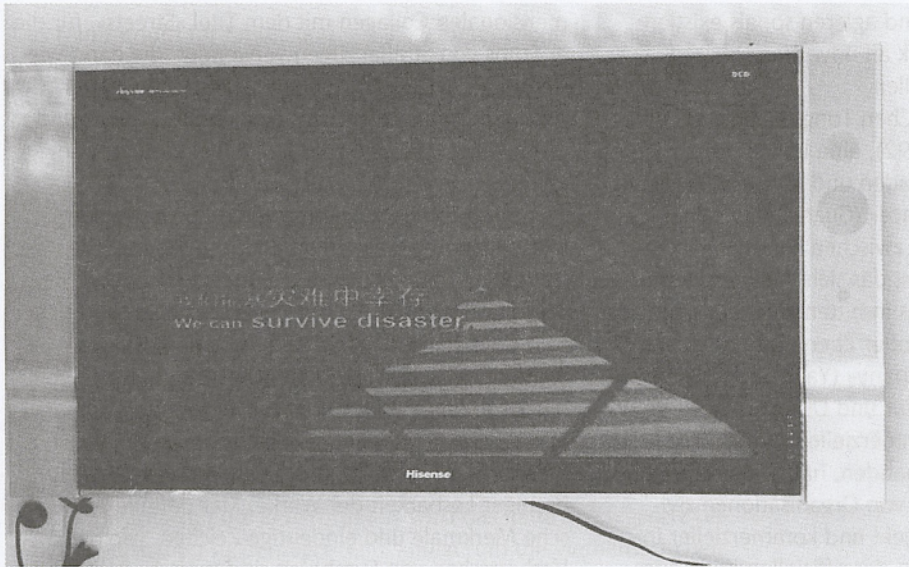


Yuan Yunsheng: Das Wasserspritzfest – Ode an das Leben, 1979, Wandmalerei (Detail), Internationaler Flughafen Beijing

Foto: M. Köppel-Yang

Künstler WJ. Barwa und LWJ. Durus, die er in einem Katalog der Sammlung Sukarno gesehen hatte. Dieser Katalog der Sammlung des indonesischen Präsidenten, den Mao Zedong 1956 als Geschenk für Sukarno hatte veröffentlichen lassen, war in allen Bibliotheken der chinesischen Kunstakademien vertreten und so für junge Künstler zugänglich. Yuan verstand das »Wasserspritzfest« als Ausdruck einer Kultur, die auf individueller Freiheit und Pluralismus fußt. In der

und südchinesischer regionaler Einflüsse auf die dominante festlandchinesische Kultur einführen. Die zeitgenössische Kunst der Provinz Guangdong, insbesondere aus der Region des Perlflossdeltas, die seit Mitte der 1990er Jahre immer mehr an Einfluss in der chinesischen Kunstszene gewinnt, ist ein gutes Beispiel für die wachsende Bedeutung des Nomadischen im Bereich der heutigen chinesischen Kunst und Kultur. Mit ihrer Öffnung zum Südchinesischen



Xu Tan: Keyword – Survive, 2006, Performance, Video, Installation

Foto: M. Köppel-Yang

Meer, zu Südostasien hin, war diese Region nicht nur traditionell Tor für den Handel mit Fremdvölkern und für fremde Einflüsse, sondern auch Lebensgewohnheiten, Bräuche und ästhetische Vorlieben dieser Region sind denen Südostasiens näher als jenen der Kultur Nordchinas und des politischen Zentrums Beijing. Seit mehr als einer Dekade ist dieses Gebiet eine der Regionen mit dem schnellsten Wirtschaftswachstum weltweit. Diese Faktoren bestimmen den Alltagsrhythmus einer Gesellschaft in Bewegung mit einer hohen Dichte an Netzwerken in allen Bereichen.

Dies sind nach Vilém Flusser, der das Nomadentum als Seinskonzept und Gesellschaftsform der Zukunft bezeichnet, Charakteristika der nomadischen Gesellschaft, die auf Netzwerken und Relationen aufbaut. Weiter bezeichnet Flusser den Nomaden als jemanden, der Grenzen überschreitet und am Rande der Gesellschaft an den Außenbezirken, den Grenz- und Grauzonen, den Zwischenräumen lebt. Nomadisches Denken ist mit Flusser ein schweifendes, paradoxales, spurensuchendes, unfertiges Denken. Wesentliche Charakteristika der Kunst und Kultur des Perlfussdeltas sind aber gerade Marginalität, Interesse für Banales, Marginales, Mobilität, Vernetzung und Offenheit, Charakteristika, die man mit dem Begriff des Nomadischen assoziieren kann. Nach Flusser haben Sesshafte hingegen »sich die Welt und sich selbst in Rationen aufgeteilt, in ›nomai‹, in Begriffe, und darauf sitzen sie und wollen immer mehr solcher Rationen besitzen.«² Entsprechend verbinde ich als Gegensatz zur nomadischen Kultur des Perlfussdelta die dominante Kultur des politischen und kulturellen Zentrums Beijing mit dem Begriff des Sesshaften. Stabilität, das Streben nach Repräsentation und »ein eindeutig räumlich und zeitlich definiertes Dasein«³ sind ihre Merkmale.

Wie manifestiert sich nun der Aspekt des Nomadischen konkret in der zeitgenössischen Kunst aus dem Perlfussdelta?

Die bekannteste Künstlergruppe aus der Provinz Guangdong ist die »Arbeitsgemeinschaft Großschwanzelefanten« (daweixiang gongzuo xiaozu). Der von ihnen im Gegensatz zu dem sonst in China gebräuchlichen »Künstlergruppe« (qunti) gewählte Name »Arbeitsgemeinschaft« (gongzuo xiaozu), nimmt ihr Konzept und ihre Vorgehensweise vorweg: Ziel der Großschwanzelefanten, die in den späten 1980er Jahren von vier Künstlern (Chen Shaoxiong, Liang Juhui, Lin Yilin, Xu Tan) gegründet wurden, war es, unmittelbar mit künstlerischen Aktionen im städtischen Umfeld zu intervenieren. Auch gemeinsame Ausstellungen wurden selten in Ausstellungsräumen ge-

zeigt. Daher hat der chinesische Kunstkritiker Hou Hanru sie als Stadtguerilla bezeichnet. Xu Tan verwandelte für sein Projekt »Renovation of No 14 Sanyu Road« (Guangzhou, 1994) ein leerstehendes Wohnhaus in ein Bordell. Für seine Performance »Safely Manoeuvring Across Linhe Road« (Guangzhou, 1995) ließ Lin Yilin eine Ziegelmauer über eine befahrene Straße wandern, indem er sie Stein für Stein auf- und wieder abbaute. Liang Juhui schließlich legte mit seiner Performance »One Hour of Pleasure« (Guangzhou, 1996, Seite 32) für eine Stunde lang die Baustelle eines Hochhauses lahm, indem er einen Computer mit Videospiele im Lastenaufzug für die Bauarbeiter bereitstellte. Für seine Serie »Keywords« (seit 2006, siehe Bild) konstruiert Xu Tan Notunterkünfte für Katastrophenopfer und hängt die Bauteile dann wie Ölbilder. Xu, fand die Idee zu dieser Arbeit bei einem Aufenthalt in Indonesien. Beeindruckt von der aktiven Unterstützung der Tsunamiopfer durch Künstler der Region, greift Xu in »Keywords« die Frage nach der sozialen Aufgabe des Künstlers, nach der gesellschaftlichen Funktion von Kunst auf: ist das Werk Notunterkunft – als aus Plastikplanen zusammengebautes Haus – oder Objekt für den Kunstmarkt – als an die Wand gehängte Bilder?

Netzwerke und Spurensuche

Kunst wird in allen oben genannten Beispielen als Möglichkeit und Katalysator verstanden, eine andere Sichtweise der Alltagswelt zu erlangen. Kunst und der Künstler selbst werden Bestandteil dieser, sind mit dieser vernetzt. Die Künstler intervenieren direkt ins alltägliche Umfeld, sie suchen nicht, wie eine künstlerische Avantgarde, ein klar definiertes Gegenüber, zu dem sie Position beziehen, sondern infiltrieren

vorhandene Strukturen und agieren so, als existiere ein unsichtbares Netzwerk an unvorhersehbaren, doch entscheidenden Stellen.

Andere Projekte, wie Chen Tongs »Libreria Borges« (Guangzhou, seit 1992), eine Institution zwischen alternativem Buchladen und Kunstzentrum und das »Vitamin Creative Space« (Guangzhou, seit 2002), eine Organisation zwischen kommerzieller Galerie und Kunstzentrum, das sich in einem heruntergekommenen Kaufhaus inmitten eines Obst- und Gemüsemarkts befindet, oder Zheng Guogu und die »Young Man Design Company« (Yangjiang, 1990er Jahre), die Innenarchitektur und Design mit zeitgenössischer Kunst und kommerzielle mit nicht kommerziellen Projekten verbanden, haben einen ähnlichen Ansatz: den Aufbau von Organisationen zwischen künstlerischem Projekt und kommerzieller Institution, die dann ein von der offiziellen Kunstbürokratie unabhängiges Netzwerk bilden können. Diese Projekte beziehen sich jedoch nicht auf ein klar definiertes Gegenüber, sondern infiltrieren dort wo Nischen sind, wie Spurensucher.

mensionalen Collagen mit dem Titel »Streets«, für die er Fotos von Straßenzügen verwendet, die dann wiederum als Collagen vor einem städtischen Hintergrund fotografiert werden, changieren Realität und Fiktion, der Betrachter findet kein eindeutiges Gegenüber.

Anders in der zeitgenössischen Kunst aus dem kulturellen und politischen Zentrum Beijing: Die unmittelbare Präsenz der Zentralmacht schafft das Bedürfnis, eindeutige Positionen zu beziehen und sich selbst ein klares Gegenüber zu schaffen. Immer, wenn auch negativ, sind künstlerische Aussagen auf den offiziellen Diskurs oder auf die von der Beijinger Szene gesetzten Standards bezogen. Das Setzen von Standards führt zu Zielgerichtetheit und relativ eindeutiger Lesbarkeit der Werke. Klar definierte stilistische Merkmale und eindeutige Zeichen, wie das Vorherrschen von Symbolen sind typisch. Politische Symbole, wie in den Bildern des Politpop oder des Zynischen Realismus sind ebenso beliebt wie symbolische Handlungen, wie zum Beispiel in den Performances von Song Dong oder Ma Liuming. Das Streben nach eindeutiger Begrifflichkeit ist eine Facette des Sesshaften, wie oben von Flusser beschrieben.

Die Frage nach konkreten südostasiatischen Einflüssen auf die zeitgenössische chinesische Kunst und Kultur habe ich hier möglicherweise nur bedingt beantwortet. Ich habe jedoch Tendenzen aufgezeigt, die in der südostasiatischen Region und in China im Rahmen der fortschreitenden Globalisierung immer mehr an Bedeutung gewinnen: Regionalismus versus Internationalismus, regionale Kultur versus dominante Kultur, Tendenz zum Nomadischen versus Stabilität und eindeutige Begrifflichkeit. In diesem Sinne ist die Frage nach südostasiatischen Einflüssen auf die zeitgenössische chinesische Kunst keine rhetorische Frage.



Liang Juhui: One hour of pleasure, 1996, Performance, Video

Foto: M. Köppel-Yang

Die Verwendung eines konzeptuellen und auch visuellen Netzwerkes von Assoziationen ist typisch für zeitgenössische Kunst aus dem Perflusdelta. Häufig spielt die Ambivalenz von realem Objekt und virtueller Reproduktion, bzw. zwischen Realität und der virtuellen Welt, zum Beispiel von Soapoperas, eine Rolle. In Zheng Guogus Serie »Yangjiang Youth«, Fotos von gestellten Szenen des Lebens der Jugendlichen der Region, oder in Chen Shaoxions dreidi-

Anmerkungen

- 1) Elaine W. Ng, »Letter from the Editor, TO BE AN INTERNATIONALIST, YOU HAVE TO BE A NATIONALIST«, in: Art Asia Pacific, Fall issue 2006, N°50
- 2/3) Flusser, Vilém, »Nomaden«, in: Auf und davon. Eine Nomadologie der Neunziger, Graz, 1990: S. 13-38.