Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2015)

Heft: 96: Collaborations Marc Camille Chaimowicz, Pamela Rosenkranz, John Waters, Xu Zhen

Artikel: Xu Zhen : moving in a bigger direction = grosse Vorhaben

Autor: Zhen, Xu / Tinari, Philip / Geyer, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679962

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

XU ZHEN

XU ZHEN, ETERNITY – SUI DYNASTY GOLD GILDED AND PAINTED STANDING BODHISATTVA, VENUS DE VIENNE, 2014, glass fiber reinforced concrete, marble grains, sandstone grains, mineral pigments, marble, metal, each 43 1/4 x 33 1/2 x 140 1/2", produced by MadeIn Company / EWIGKEIT – VERGOLDETER UND BEMALTER STEHENDER BODHISATTVA, SUI DYNASTIE, VENUS DE VIENNE, glasfaserverstärkter Beton, Marmorkörner, mineralische Pigmente, Marmor, Metall, je 110 x 85 x 357 cm.

(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST)

MOVING IN A BIGGER DIRECTION

XU ZHEN & PHILIP TINARI

PHILIP TINARI: You launched MadeIn Company in 2009, and four years later, the company (re-) released "Xu Zhen" as a brand. To use your own formulation, if the studio is a company and your works are various product lines, how do you judge the company's returns?

XU ZHEN: An art company is not a regular company, but it's also not an artist's studio, so results are hard to measure. It's like Apple, which announces its earnings every quarter but is not only interested in how much money it makes—Apple wants to have a cultural impact, for people to not only pay attention to its products but adopt its style. Our returns are still very small, and will probably remain so for some time. We have always sought to do things methodically, with a management system, a performance-assessment system, and a financial calculus that takes into account how much cash we have and how many projects we hope to undertake. The biggest problem is that art constantly changes the models by which it operates. So even if you prepare everything systematically, it is possible that a creative idea might change, and then you need to alter the entire system. For this reason, it is still difficult to find metrics, financial or otherwise, for anything other than specific aspects of our work. Overall, we are still in an exploratory phase.

PT: In the past, you and MadeIn Company have opened a gallery, operated a website, organized exhibitions of other artists, and made publications. Is MadeIn now more focused on producing art?

XZ: Actually, we are in the process of moving in a bigger direction. In the next few years, we might establish a MadeIn Museum of Art. But that would first require there to be a MadeIn Foundation. For that, we need a strong financial footing. I think it is still a matter of time, as the conditions do not yet seem ripe.

PHILIP TINARI is director of the Ullens Center for Contemporary Art in Beijing.

PT: Many new, mostly private museums have recently opened in China, and in particular, in Shanghai—and still more are planned. You have worked with many of these new institutions. How do you see the development of art institutions here in Shanghai, and in China more generally?

XZ: In the process of working with them, you encounter all sorts of new money and new people, and these people bring their own new values. In the best scenario, people like us might be able to turn this novelty into something progressive. The contemporary art scene in China is in the midst of a transition from an extremely small, underground circle to a larger audience. Art is gradually becoming integrated into society. This is normal and even necessary; only in this way can art's market and viewership grow, and artists become strangely important.

Those who have been in the scene since the 1980s and '90s complain or struggle with the notion that everyone wasn't so pragmatic before, that these new players have created this situation, that society has changed fast and now people only care about their interests. But I have always believed that art should keep moving forward. If getting something done today requires drastic costs, perhaps that's just a characteristic of our moment. It's a simple matter of investment and returns, and if you think the outlays are too high, then go and do what Gu Dexin did a few years ago and stop making work—there's no other way.

I'm not overly nostalgic. In ten years' time, we will be sitting here discussing 2015. Yesterday I was reading an article about Beijing in the early '90s, when there was the artist village in Yuanmingyuan. It was quite moving. The writer said, "I don't envy the people of that time, but I envy that time." And from where we sit now, how relaxed that moment looks! A bunch of people getting together to make art, and nothing else—how wonderful! But this is just like how love is represented in pop songs, when the reality of marriage is altogether different. I think contemporary art today is more like a marriage.

PT: You caught the tail end of the underground era of contemporary Chinese art. At that time, there was definitely a sense that art could challenge, could rebel against the mainstream values of Chinese society, against the official cultural system, and indeed against one-party rule. Do you feel that spirit still exists?

XZ: I do. Because when I ask myself why I do what I do, it's still about the same thing, some sort of romantic notion. It's just that the means of expression have changed, and most important, the costs. Today an artist needs to make huge outlays to have the same impact he could have twenty years ago with just a small office. Why? Because the circumstances of production have changed. So we look busier today, but in essence, we are the same as ever.

PT: What is that "romantic notion"?

XZ: The expression of individual values. The individual's demand to be heard and respected. The joy that accrues from seeking it.

PT: A theme that I note throughout your work is the unlikely juxtaposition of contradictory symbols or states, and the sense of displacement thus formed. For example, I'm thinking of the routine of calisthenics you launched under the title PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS (2013), in which gestures of devotion and cultivation from a wide range of cultures and civilizations are put together into a single routine. It seems like a kind of creed, an ambiguous manifesto.

XZ: Yes, and it comes from personal experience. In my own house, we are Buddhist; other friends are Christian or Daoist. The more religions I come into contact with, the more I feel they are all correct. Yet I still feel empty, that life is ultimately meaningless. So I started thinking about whether there might be a way of putting all these things together, even if they would individually never want this to happen. That was the impetus for this work. The idea was to put things together on the level of physical activity. You could say this work is deeply religious, or deeply political, but you can also choose not to discuss those aspects and instead see it as an act of intellectual, anthropological classification. I am not the sort of artist who knows any one field intimately; I think mostly in terms of overall directions, and so I am well suited to make these sorts of comparative propositions. I am comfortable with innovating in terms of the larger structure, and not thinking too much about the finer details. That is my creative method. I feel that a work like this is a product of this contemporary moment,

XU ZHEN, PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS MUSEUM, 2014, Sapele wood, C-print, acrylic glass, glass, dimensions variable, produced by MadeIn Company, exhibition view, "Xu Zhen – A MadeIn Company Production," Ullens Center for Contemporary Art, Beijing, 2014 / MUSEUM DER KONSTITUTION DES BEWUSSTSEINS, Sapelli-Holz, C-Print, Acrylglas, Glas, Masse variabel, Ausstellungsansicht.

but it will not go out of fashion. And you will find that many of our works are moving in this same direction—contemporary creation, but hopefully of the sort that will not be filtered out by history, that can remain. Last year, I had a conversation with art historian Lu Mingjun about this shift from making particular works of art to something more akin to articulating a cultural sensibility.

PT: There is a lot of talk about "post-Internet art" right now. Do you feel the concept has any connection to what you do?

XZ: Everyone around me seems to have spent much of last year discussing two concepts—post-Internet and postproduction. Post-Internet finds easy acceptance among young artists because it looks so easy to replicate. Take something and break it down, spray

on it, paste something on the wall, draw a line—it's as if the term has given everyone the key to a new way of art-making. But as I said to my colleagues, we've been doing this stuff for years, even if we never codified it as a particular artistic movement. We are always working toward finished products, thinking little about the processes leading up to them. But if you look at our "TRUE IMAGE" (2010–) series, or the PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS MUSEUM (2013–)—a set of images mounted on acrylic boards and displayed in museum cases—they all seem quite post-Internet. I'm sure that this year there will be many more post-Internet works. I know young Chinese artists who have pivoted completely in that direction.

PT: And what about postproduction?

XZ: The concept comes from a book by Nicolas Bourriaud, who writes about how artists today use readymades in their creations. He sees the postproduction notion of the readymade as different from Duchamp's more absolute understanding, instead looking at combinations of different objects. This notion perhaps already seems dated—the book was written in 2002—but it was just translated into Chinese this year, so everyone read it, and perhaps we have all processed it already. Post-Internet still needs to be digested, because its most important element is that it becomes so difficult to distinguish who made which work, or for that matter, if a work was made by a Chinese or a foreign artist. And this is very important for a new generation of artists here, who don't see a huge difference between themselves and artists from outside China.

PT: That's interesting, if only because contemporary art from China has historically relied on symbols and narratives that have some sort of direct connection to Chinese reality, Chinese traditions, Chinese politics. And it seems that this becomes less and less relevant as artists in China become more knowledgeable about dynamics beyond China and more incorporated into global networks.

XZ: Yes, and this page will definitely be turned. The generation of Huang Yong Ping, which came of age

XU ZHEN, PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS MUSEUM – EPISTOMIA, 2014, Sapele wood, C-print, acrylic glass, glass, 67 x 39 1/2 x 67", produced by MadeIn Company / PHYSIK DES BEWUSSTSEINSMUSEUMS – EPISTOMIA, Sapelli-Holz, C-Print, Acrylglas, Glas, 170 x 100 x 170 cm.

in the '80s and then moved to the West after 1989, firmly believes that we are Chinese, you are European, those others are American. But perhaps our generation is saying, sorry, we are all the same, and we're interested in completely different questions. This is a big shift.

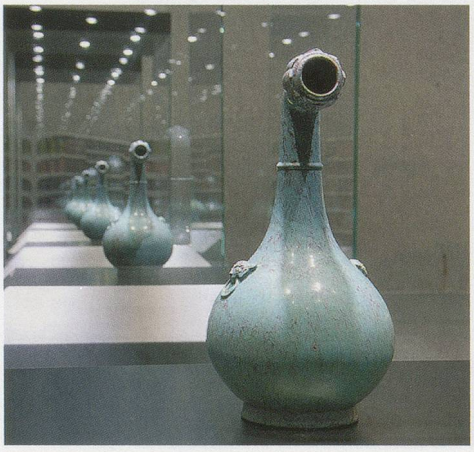
You can see this in MadeIn's work. Previously, we made quite a number of works in different forms. You couldn't call them experimental, but they were less material. And perhaps now we are more interested in materiality, in rendering a logical verdict on the existence of the object. In obvious ways, we have upped our technical requirements for fabrication. Many people think this has to do with commercial pressures, but I consider it more a matter of requirements for the ontological presence of the artwork.

PT: That idea makes me think of Jeff Koons: The main argument advanced in his favor is that he turns material requirements into a kind of experimental practice, seeks perfection with a religious fervor, uses production as a way of refining and elaborating his concepts.

XZ: I feel like Koons's importance has not yet been truly felt. I have always believed that in a pragmatic art world, he is at the top. Others find him commercial, and their understanding stops on this level. The explanations you just mentioned are great, but many people don't bother to consider them. I think much of what he does is philosophical. If you polish something to that degree, if your requirements are that high, this is no longer a simple commercial question but an ontological one. I thought his retrospective in New York last year, at the Whitney Museum, was an amazing exhibition. The Whitney looked a bit sad—it seems so gray inside—but this did not have any influence on the logic of the exhibition. The other day, the director of the Pompidou came by and asked me directly, "What is the difference between you and Koons?" I replied that Koons is an artist with a studio while we are a company; this is still different. And then he asked whether I thought Koons or Hirst was the greater artist. We spent much of last year researching these people, and I think Koons is the greater artist by far. Of course, Hirst made his shark, his cows, and with them brought up an entire generation of British art and that is amazing, but I still think more of Koons. His philosophy is incredibly consistent, and it's frightening the extent to which there are no superfluous works in his oeuvre. He's like a small child with a scarily high IQ. From those vacuum cleaners in his series "THE NEW" (1980–87) onward, everything is so complete. That's how I see it, but many people in China don't agree.

PT: Another artist I thought it might be interesting to talk about with you is Sigmar Polke.

XZ: Polke started from the perspective of "I," wanting to express something through art, whereas for Koons, the self seems to become unimportant. That is the direction I hope to move in. If you look at Polke's styles, they changed a great deal over the years; I used to find that incredibly impressive, but from a perspective of cultural strength and absoluteness, that diversity becomes a kind of flatness. Many people love his work, but perhaps no one loves it abso-



XU ZHEN, MADEIN CURVED VASE – BLUE AND JUN YAO GLAZED LOTUS SEEDPOD VASE, QIANLONG PERIOD, QING DYNASTY, 2014, porcelain, 6 3/4 x 6 3/4 x 12 1/4", produced by MadeIn Company, exhibition view, Long Museum, Shanghai, 2014 / MADEIN GEBOGENE VASE – LOTOSSAMEN-HÜLSEN-VASE, BLAU UND JUN-YAO-GLASIERT, QIANLONG-PERIODE, QING-DYNASTIE, Porzellan, 17 x 17 x 31 cm, Ausstellungsansicht.

XU ZHEN, ETERNITY – NORTHERN QI STANDING BUDDHA, AMAZON AND BARBARIAN, 2014, glass fiber reinforced concrete, marble grains, metal, gold foil, each 119 3/4 x 39 3/8 x 133 3/4", produced by MadeIn Company, exhibition view, Long Museum, Shanghai, 2014 / EWIGKEIT – STEHENDER BUDDHA, NÖRDLICHE QI, AMAZONE UND BARBAR, glasfaserverstärkter Beton, Marmorkörner, Metall, Goldfolie, je 304 x 100 x 340 cm, Ausstellungsansicht.

lutely. Whereas with Koons, those who like the work, love it; and those who dislike it, hate it. So I consider him and Polke two different cultural forms.

PT: This desire to avoid self-expression seems like the impetus behind the "UNDER HEAVEN" (2012–) series, for which you apply pigment to the support with a cake decorator's bag and nozzle, to create paintings that look like gaudy birthday cakes.

XZ: Yes, and that's why I've become so interested in this idea of artworks as product lines. We are working on catalogues now to introduce our different series of works, our product lines. They look and feel like automobile sales brochures.

PT: This drive toward outright corporatization is also a stylistic and aesthetic question. If you really want to achieve the look and texture of advertising, then the quality of the paper, the character of the layout, the feel of the texts all need to be considered.

XZ: We will gradually start to outsource this work to advertising companies. We just began a month ago, establishing an advertising division inside our own company, and changing our graphic design and

XU ZHEN, EUROPEAN THOUSAND-ARMS CLASSICAL SCULPTURE, 2014, glass fiber reinforced concrete, marble grains, mineral pigments, marble, metal, 53 3/4 x 14 3/4 x 5 1/2', produced by MadeIn Company, exhibition view, Long Museum, Shanghai, 2014 / EUROPÄISCHE KLASSISCHE TAUSEND-HAND-SKULPTUR, glasfaserverstärkter Beton, Marmorkörner, Mineral-Pigmente, Marmor, Metall, 16,43 x 4,5 x 1,7 m, Ausstellungsansicht.

writing style accordingly. I find this a lot of fun. We tried to work with advertising companies from the beginning, but it has been difficult. They don't know what we want to do. Lately, we have been working on an advertisement for the "UNDER HEAVEN" paintings, but this also becomes a work of video art. And the posters we make might be photographic works in their own right. This is interesting—the many possibilities of so many different styles and ways of thinking.

PT: What does classical civilization, Western or Chinese, mean to you? It appears as a straw man in so many of your recent works, most recently the "ETERNITY" (2013–) series, where you juxtapose replicas of famous examples of Greek and Northern Wei sculptures—literally neck to neck—and yet I get the sense from our conversations that it's not something you feel particularly burdened by, or acutely compelled to overthrow.

XZ: I don't think it needs to be overthrown. Like we were saying before, my overwhelming impression of

our current moment is that there are no clear national boundaries, and that perhaps my own values and those of my collaborators are not particularly Chinese. I don't really even think about these questions anymore, but when curators and museum people come to the studio, they often remark how what we are doing is unlike what they see elsewhere in China. I think that's great, because the way I work isn't very Chinese. People all over the world eat and drink and use more or less the same things, and many Chinese traditions are long gone from our lives. Some people find this sad, but it's reality. And perhaps that's the biggest problem for our generation—we don't really even know what culture is. We are not infatuated with anything. I could never say that I love Chinese painting. I might like it, but not with any overwhelming passion. I believe that our generation is tasked with doing things, with making things, with creating. That is our special characteristic. As for what we specifically go about making—that seems less important.

GROSSE VORHABEN

XU ZHEN & PHILIP TINARI

PHILIP TINARI: Du hast 2009 die MadeIn Company gegründet und vier Jahre später «Xu Zhen» (erneut) als Marke lanciert. Wenn, wie du selbst sagst, das Atelier zum Unternehmen wird und Kunstwerke zu Produktreihen, wie kalkuliert sich dann der Unternehmensgewinn?

XU ZHEN: Ein Kunstunternehmen ist kein gewöhnliches Unternehmen und schon gar nicht eine gewöhnliche Künstlerwerkstatt. Daher lässt sich schwer sagen, was so etwas einbringt. Das ist so ähnlich wie bei Apple, die geben jedes Quartal ihre Gewinne bekannt, aber es geht um weitaus mehr als Geld. Apple will unseren Lebensstil beeinflussen. Wir sollen Apple-Produkte kaufen und den Apple-Stil leben. Die Erträge von MadeIn sind noch immer sehr gering, und das wird wohl einige Zeit so bleiben. Wir haben von Anfang an versucht, systematisch vorzugehen, mit einem Managementsystem, einem Leistungsbewertungssystem und einem Buchhaltungssystem, das uns sagt, wie viel Geld wir haben und für wie viele Projekte das reicht. Das Hauptproblem sind die plötzlichen Richtungswechsel, die eben zur Kunst gehören. Du hast dir einen schönen Plan zurechtgelegt und dann kommt eine gute Idee, die alles umwirft, und du brauchst einen neuen Plan. Aus diesem Grund ist es fast unmöglich, alles, was nicht direkt mit der Arbeit zu tun hat, mit finanziellen oder anderen Massstäben zu messen. Wir befinden uns noch immer in der Experimentierphase.

PT: Du hast mit MadeIn eine Galerie eröffnet, eine Website gestartet, Ausstellungen für andere Künstler organisiert und Publikationen veröffentlicht. Konzentriert sich MadeIn jetzt stärker auf die Produktion von Kunst?

XZ: Ehrlich gesagt, wir haben noch viel Grösseres vor. Vielleicht werden wir in den kommenden Jahren ein MadeIn Museum of Art eröffnen, aber da brauchen wir zuerst eine MadeIn Foundation dafür, und für die brauchen wir wiederum ein ausreichendes Budget. Das muss noch ein Weilchen warten, denke ich, die Zeit ist noch nicht reif.

PT: Es gibt viele neue Museen in China und vor allem in Shanghai, die meisten davon privat. Weitere sind geplant. Wie beurteilst du die Entwicklung der Kunstinstitutionen hier in Shanghai und in ganz China?

XZ: Wenn man mit Institutionen arbeitet, kommt man in Kontakt mit neuen Geldquellen und neuen Men-

PHILIP TINARI ist Direktor des Ullens Center for Contemporary Art in Beijing.

schen, und diese Menschen bringen ihre eigenen Wertvorstellungen mit. Im besten Fall werden Künstler wie wir die neuen Möglichkeiten für progressive Ziele nutzen. Der zeitgenössische Kunstbetrieb in China, vormals nur eine kleine Underground-Szene, gewinnt heute mehr und mehr Breitenwirkung. Kunst wird immer stärker in die Gesellschaft integriert. Das ist normal und sogar notwendig. Nur dadurch können der Kunstmarkt und das Kunstpublikum wachsen. Künstler haben ein stärkeres öffentliches Profil.

Diejenigen, die seit den 1980er- und 1990er-Jahren dabei sind, können sich nicht damit abfinden und klagen, dass es heute nicht so idealistisch zugeht wie früher, dass die neuen Player schuld sind an der jetzigen Situation, dass sich die Gesellschaft zu schnell verändert hat und dass sich alle nur mehr um sich selbst kümmern. Kunst muss sich ständig erneuern, das ist für mich ein unumstössliches Grundprinzip. Wenn etwas, was du machen willst, viel Geld kostet, ist das womöglich bloss ein Zeichen der Zeit. Du stellst eine Gewinnrechnung auf und wenn du das Gefühl hast, dass die Investitionen zu hoch sind, musst du aufhören, Kunst zu machen, wie es Gu Dexin vor ein paar Jahren getan hat. Das ist dann die einzig gangbare Lösung.

Ich bin nicht besonders nostalgisch. In zehn Jahren werden wir hier sitzen und über 2015 reden. Erst gestern habe ich einen Artikel über Peking Anfang der 1990er-Jahre gelesen. Damals gab es das Künstlerdorf im Yuanming Yuan. Einfach rührend. Der Autor schrieb: «Die Menschen, die in dieser Zeit gelebt haben, beneide ich nicht, aber die Zeit, die beneide ich.» Wie idyllisch das aussieht aus heutiger Sicht! Ein paar Leute kommen zusammen, um Kunst zu machen. Punkt, fertig, das ist alles. Ist das nicht wunderbar? Wie die Liebe, die in Pop-Songs besungen wird. Aber der Alltag nach den Flitterwochen sieht anders aus. Ich glaube, die heutige Kunst ist mehr wie eine Ehe.

PT: Du hast gerade noch das Ende der Underground-Ära der zeitgenössischen chinesischen Kunst miterlebt. Man verstand Kunst damals ganz klar als Form des Widerstands, der Rebellion gegen die Konventionen der chinesischen Gesellschaft, gegen das offizielle Kultursystem und sogar gegen die Einparteienherrschaft. Glaubst du, dass das heute noch immer so ist?

XZ: Auf jeden Fall. Wenn ich mich frage, warum ich mache, was ich mache, dann hat sich das nicht geändert, das ist so eine romantische Idee. Nur die Ausdrucksmittel haben sich geändert und am allermeisten die Kosten. Ein Künstler muss heute eine Menge Geld investieren, um dieselbe Wirkung zu erzielen, für die du vor zwanzig Jahren nur ein kleines Büro gebraucht hast. Warum? Weil heute ganz andere Produktionsbedingungen herrschen. Unsere Arbeit sieht hektischer und stressiger aus, aber im Prinzip ist alles wie früher.

PT: Was ist diese «romantische Idee», von der du sprichst?

XZ: Der Ausdruck individueller Werte. Die Forderung des Individuums, gehört und respektiert zu werden. Die Freude, die man empfindet, wenn es dann tatsächlich passiert.

PT: Eine Strategie, die mir in vielen deiner Arbeiten auffällt, ist das Aufeinanderprallen widersprüchlicher Symbole oder Zustände, das ein Gefühl der Entfremdung erzeugt. Zum Beispiel dein Programm von Körperübungen, das du unter dem Titel PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS (Konstitution des Bewusstseins, 2013) herausgebracht hast. Religiöse, zeremonielle, folkloristische Gesten aus verschiedensten Kulturen und Zivilisationen, zu einem kontinuierlichen Bewegungsablauf kombiniert. Das Ganze wirkt wie ein Glaubensbekenntnis, ein vages Manifest.

XZ: Das kommt aus ganz persönlichen Erfahrungen. Bei mir zu Hause gibt es Buddhisten und ich habe Freunde, die sind Christen oder Taoisten. Mit je mehr Religionen ich in Kontakt komme, desto mehr scheint mir, dass sie alle recht haben. Trotzdem fühle ich mich leer. Am Ende ergibt das Leben keinen Sinn. Daher habe ich mir überlegt, wie ich all diese Traditionen zusammenbringen könnte, auch wenn die das von sich aus nie im Leben gewollt hätten. Das war der Anstoss zu diesem Projekt. Es sollte die Form einer Körperübung haben. Man könnte sagen, es sei religiös oder zutiefst politisch, aber es gäbe noch ganz andere Möglichkeiten, es einzuschätzen, zum Beispiel als intellektuelle anthropologische Klassifikation. Ich bin nicht der Typ, der sich auf ein Gebiet spezialisiert und dort dann total auskennt. Ich behalte die Gesamtrichtung im Auge und fühle mich daher prädestiniert für solch breit angelegte Synthe-

XU ZHEN, ETERNITY – NORTHERN QI GOLDEN AND PAINTED BUDDHA, TANG DYNASTY TORSO OF STANDING BUDDHA FROM QUYANG CITY, NORTHERN QI PAINTED BODHISATTVA, TANG DYNASTY SEATED BUDDHA FROM TIANLONGSHAN, NORTHERN QI PAINTED BUDDHA, TANG DYNASTY TORSO OF A SEATED BUDDHA FROM TIANLONSHAN GROTTO NO. 4, PARTHENON EAST PEDIMENT, 2013–2014, glass fiber-reinforced concrete, marble grains, sandstone grains, limestone grains, chalk, steel, mineral pigments, 50 x 3 x 15' (including pedestal), produced by MadeIn Company, exhibition view, Art Basel Unlimited, 2014 / EWIGKEIT (Buddhaskulpturen und Parthenon-Ostgiebel), glasfaserverstärkter Beton, Marmorkörner, Sandsteinkörner, Kalksteinkörner, Kalk, Stahl, mineralische Pigmente, 15,22 x 0,93 x 4,60 m (mit Sockel). (PHOTO: DAWN BLACKMAN)

sen. Zur Erneuerung der Gesamtstruktur beizutragen, ohne viel über Einzelheiten und Kleinigkeiten nachzudenken, das liegt mir, das entspricht meinem Talent. Ein Werk wie PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS ist ein Produkt der heutigen Zeit, das trotzdem nicht altmodisch wird. Du wirst sehen, viele unserer Projekte gehen in diese Richtung – Gegenwartskunst, die bleibenden Wert hat und hoffentlich nicht gleich auf dem Schrotthaufen der Geschichte landet. Im vergangenen Jahr habe ich mit dem Kunsthistoriker Lu Mingjun über dieses Thema gesprochen, über den Zug der Zeit, der nicht vereinzelte künstlerische Statements von uns verlangt, sondern die Artikulation einer kulturellen Sensibilität.

PT: Das Schlagwort, das derzeit in aller Munde ist, lautet «Post-Internet-Art». Kannst du damit etwas anfangen?

XZ: Die Leute um mich haben im letzten Jahr über nichts anderes geredet als über diese beiden Schlagworte: Post-Internet und Postproduktion. Post-Internet ist bei jungen Künstlern sehr beliebt, weil es sich anscheinend leicht nachmachen lässt. Nimm etwas, zerleg es in seine Teile, sprüh etwas drauf, kleb etwas an die Wand, zieh eine Linie – als hättest du ein Zauberwort, das Sesam-öffne-dich zu neuen Kunstpraktiken. Aber wie ich meinen Künstlerfreunden ständig sage, wir machen das seit Jahren. Schau dir unsere Methoden, unsere Ästhetik, unsere Formen an und du wirst genau diese Merkmale finden, auch wenn wir das nicht sofort als eigenen Kunststil verpackt haben. Wir arbeiten immer auf das Endprodukt hin, ohne viel über den Prozess nachzudenken, der uns ans Ziel führt. Serien wie TRUE IMAGE (Wahres Bild, seit 2010) oder PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS MUSEUM (Museum der Konstitution des Bewusstseins, seit 2013) – auf Acrylplatten aufgezogene Bilder in Vitrinen – sind ziemlich postinternet, denkst du nicht? Ich kenne junge chinesische Künstler, die voll diese Kehrtwendung gemacht haben.

PT: Und was ist mit Postproduktion?

XZ: Der Begriff stammt aus einem Buch von Nicolas Bourriaud, das untersucht, wie heutige Künstler mit Readymades umgehen. Im Gegensatz zur allgemeiner gefassten Idee Duchamps ist die Postproduktion laut Bourriaud vor allem an der Kombination unterschiedlicher Objekte interessiert. Diese Erkenntnis ist vielleicht schon etwas veraltet. Das Buch erschien 2002, aber es wurde erst dieses Jahr ins Chinesische übersetzt. Alle haben es gelesen und wohl auch schon verarbeitet. Das muss bei Post-Internet erst noch geschehen. Das Schwierigste daran ist, herauszufinden, welcher Künstler das gemacht hat. Und woher er kommt, aus China oder von woandersher? Das sind entscheidende Fragen für die jungen chinesischen Künstler, die keinen grossen Unterschied zwischen sich und ihren Kollegen im Ausland sehen.

PT: Interessant, was du da sagst. Vor allem weil die zeitgenössische Kunst Chinas bisher stets mit Symbolen und Narrativen gearbeitet hat, die eine direkte Verbindung zur chinesischen Realität, zur chinesischen Tradition und zur chinesischen Politik hatten. Das scheint immer weniger relevant zu werden. Chinesische Künstler sind besser darüber informiert, was jenseits ihrer Grenzen geschieht, und stärker in globale Netze eingebunden.

XZ: Wir erleben eindeutig eine Zeitenwende. Die Generation von Huang Yong Ping, die sich in den 1980er-Jahren etablierte und nach 1989 in den Westen ging, glaubt fest daran, dass wir Chinesen, ihr Europäer und die anderen Amerikaner sind. Unsere Generation sieht das anders. Wir sagen, wir sind alle gleich und das, was euch beschäftigt, beschäftigt uns nicht mehr. Da findet ein fundamentales Umdenken statt.

Die Produktion von MadeIn reflektiert das. Früher hatten wir eine ziemlich breite Palette verschiedener Formlösungen, nicht unbedingt experimentell, aber der materielle Aspekt spielte eine geringere Rolle. Heute legen wir mehr Gewicht auf die Materialität, wir fällen ein logisches Urteil über die Existenz des Objekts. Wie man sieht, stellen wir weitaus höhere Anforderungen an die Produktionstechnik. Viele glauben, das hat geschäftliche Gründe, aber für mich sind das Erfordernisse, die sich zwingend aus der ontologischen Präsenz des Kunstwerks ergeben.

PT: Die Situation, die du beschreibst, erinnert mich an Jeff Koons. Das Hauptargument seiner Anhänger lautet, dass er materielle Anforderungen in eine Art experimentelle Praxis umwandelt, dass er mit fast religiösem Fanatismus nach Perfektion strebt und dass er den Produktionsprozess als Mittel zur Verfeinerung und Vervollkommnung seiner Ideen benutzt.

XU ZHEN, UNDER HEAVEN-3208NH1409, 2014, oil on canvas, aluminum, 55 1/8 x 37 3/8 x 5 3/8",
produced by MadeIn Company / UNTER DEM HIMMEL-3208NH1409,
Öl auf Leinwand, Aluminium, 140 x 95 x 13,5 cm.

XZ: Ich glaube, dass die Bedeutung von Koons noch immer nicht voll erkannt wird. In unserer pragmatischen Kunstwelt steht er für mich seit Langem an der Spitze. Andere finden ihn kommerziell und ihr Verständnis geht nicht über diese Ebene hinaus. Es lohnt sich, über das, was du eben gesagt hast, nachzudenken, aber nicht alle sind dazu bereit. Ich finde vieles, was Koons macht, philosophisch. Wenn du etwas derart aufpolierst, dass es weit über das erforderliche Mass hinausgeht, ist das nicht mehr eine Frage des Geschäfts, sondern eine Frage der Ontologie. Ich habe vergangenes Jahr seine Retrospektive in New Yorker Whitney Museum gesehen. Eine phantastische Ausstellung! Das Whitney sah ein bisschen traurig aus, innen so grau, aber das hat die Logik der Ausstellung nicht gestört. Unlängst kam der Direktor des Pompidou bei mir vorbei und fragte mich rundheraus: «Was ist der Unterschied zwischen dir und Koons?» Ich antwortete, Koons ist ein Künstler mit einem Atelier, wir sind ein Unternehmen – das ist nicht dasselbe. Daraufhin wollte er wissen, wer denn der grössere Künstler sei, Koons oder Hirst. Wir haben uns im vergangenen Jahr intensiv mit den beiden beschäftigt und ich würde sagen, Koons ist Längen voraus. Klar, Hirst hat den Hai gemacht und die Kühe, die haben einer ganzen Generation britischer Künstler Akzeptanz verschafft. Das ist eine bewundernswerte Leistung, aber trotzdem beschäftigt mich Koons mehr. Seine Philosophie ist unglaublich stringent, es ist fast erschreckend, wie wenig an

seinem Œuvre nebensächlich ist. Er ist wie ein kleines Kind mit einem beängstigend hohen IQ. Die Staubsauger der Serie THE NEW (Das Neue, 1980–1987) und alle Werke danach sind einfach so komplett. Das ist meine persönliche Meinung, nicht alle in China denken so.

PT: Ein anderer Künstler, über den ich gerne mit dir sprechen würde, ist Sigmar Polke.

XZ: Polke begann alles aus der Perspektive des Ich, er wollte etwas mit seiner Kunst ausdrücken. Bei Koons spielt das Ich offenbar überhaupt keine Rolle mehr. Das ist die Richtung, in die ich mich entwickeln möchte. Wenn du dir Polkes Stilwandlungen durch die Jahre ansiehst, das hat mich früher schwer beeindruckt. Aber wenn man sie unter dem Aspekt der kulturellen Stärke und Absolutheit betrachtet, fühlt sich seine Vielseitigkeit platt an. Polkes Werke werden geschätzt, aber niemand ist verrückt nach ihnen. Nicht so bei Koons: Die einen lieben ihn, die anderen hassen ihn. Koons und Polke verkörpern für mich zwei verschiedene kulturelle Formen.

PT: Die Abwendung vom individuellen Ausdruck bestimmt anscheinend schon die Serie UNDER HEAVEN (Unter dem Himmel, seit 2012), bei der du die Farbe aus dem Spritzbeutel direkt auf den Malgrund setzt. Die Malereien sehen aus wie leckere Geburtstagstorten.

XZ: Das hat mich auf die Idee gebracht, Kunstwerke als Produktsortiment zu präsentieren. Wir machen gerade Kataloge von unserer MadeIn-Palette, die sich anfühlen sollen wie Verkaufsbroschüren von Autohändlern.

PT: So eine Corporate-Identity-Kampagne hat eine stilistische und ästhetische Seite. Wenn du wirklich das Look and Feel von Hochglanzbroschüren erreichen willst, musst du aufpassen, welches Papier, welches Layout, welche Schriftart du wählst.

XZ: Wir werden diese Aufgaben Schritt für Schritt an Werbeagenturen abgeben. Unsere interne Werbeabteilung, die es erst seit einem Monat gibt, hat das Graphikdesign und die Textgestaltung seither entsprechend angepasst. Mir macht das unheimlich Spass. Eigentlich wollten wir von Anfang an mit Werbeagenturen arbeiten, aber das hat nicht geklappt. Die verstanden nicht, was wir wollen. Neulich haben wir einen Werbespot für die UNDER-HEAVEN-Bilder gedreht, aber der wurde selbst wieder zu Videokunst – und die Plakate zu eigenständigen Photoarbeiten. Faszinierend, wie viele Stil- und Denkrichtungen es gibt.

PT: Welche Bedeutung hat die klassische Zivilisation, sei es die abendländische oder die chinesische, für dich? Sie erscheint als Strohmann in vielen deiner neueren Werke, zuletzt in der Serie ETERNITY (Ewigkeit, seit 2013), Kopien berühmter Plastiken der griechischen Antike und der Nördlichen Wei-Dynastie, die sprichwörtlich Schulter an Schulter stehen. In unseren Gesprächen hatte ich nie den Eindruck, dass dich dieses Thema sonderlich belastet oder dass du darauf aus bist, Denkmäler umzustürzen.

XZ: Nein, das ist für mich kein Anlass, umstürzlerisch zu werden. Wie gesagt, meine Einschätzung der aktuellen Situation läuft darauf hinaus, dass es keine klaren nationalen Grenzen gibt und dass weder meine Werte noch die meiner Künstlerkollegen unbedingt besonders chinesisch sind. Ich denke über solche Sachen gar nicht mehr nach, aber wenn Kuratoren und Museumsleute ins Atelier kommen, sagen sie oft, was wir hier machen, sei anders als das, was anderswo in China geschieht. Das freut mich, denn wir arbeiten tatsächlich anders, als es in China üblich ist. Menschen auf der ganzen Welt essen und trinken und benutzen mehr oder weniger dieselben Dinge. Viele chinesischen Traditionen sind völlig aus unserem Leben verschwunden. Manche finden das traurig, aber es lässt sich nicht ändern. Das ist wahrscheinlich das Hauptproblem unserer Generation: Wir wissen gar nicht, was Kultur ist. Es gibt nichts, was uns wirklich berührt. Ich würde nie sagen, dass ich die chinesische Malerei liebe. Gut, sie gefällt mir, aber sie löst jetzt keine rasende Leidenschaft aus. Ich glaube, unsere Generation hat einfach die Aufgabe, Dinge zu machen. Das ist unser Los. Was wir machen, ist im Moment nicht so wichtig.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

XU ZHEN, ETERNITY – YAMANTAKA, PSYCHE, 2014, bronze, marble, 23.98K gold leaf, 91 x 59 x 30" (without plinth), produced by MadeIn Company, exhibition view "Blissful As Gods," Xu Zhen Produced by MadeIn Company, ShanghART Gallery, Shanghai, 2014 / EWIGKEIT – YAMANTAKA, PSYCHE, Bronze, Marmor, 23.98K Blattgold, 150 x 77 x 230 cm (ohne Sockel), Ausstellungsansicht.