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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2017)

Heft: 99: Collaborations Cao Fei, Omer Fast, Adrian Ghenie, Lynette Yiadom-Boakye

Artikel: Cao Fei : the Chinese city between dream world and catastrophe = die chinesische Stadt zwischen Traumwelt und Katastrophe

Autor: McDonough, Tom / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-817157

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: 05.07.2025

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

Cao Fei

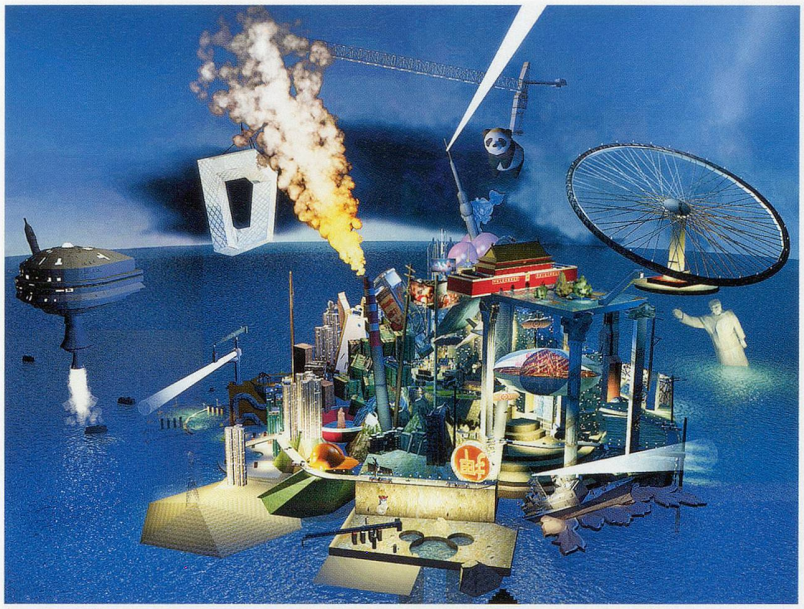
CAO FEI, COSPLAYERS: TUSSLE, 2004, C-print, 29 1/2 x 39 1/2" / COSPLAYERS: KAMPF, C-Print, 75 x 100 cm.

(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND VITAMIN CREATIVE SPACE, GUANGZHOU)

There is nothing left between chaos and celebration.
—Rem Koolhaas, 2001[1)]

TOM McDONOUGH

The Chinese City Between Dream World and Catastrophe



Left page / Linke Seite:
CAO FEI, RMB CITY: A SECOND LIFE PLANNING 05, 2007, digital print, 47 1/4 x 63" / RMB CITY: PLANUNG ZWEITES LEBEN 05, digitaler Print, 120 x 160 cm.

CAO FEI, RMB CITY: A SECOND LIFE PLANNING 09, 2007, digital print, 47 1/4 x 63" / RMB CITY: PLANUNG ZWEITES LEBEN 09, digitaler Print, 120 x 160 cm.

In the essay "On Be(ij)ing in the World," architectural historians Anthony King and Abidin Kusno describe and diagnose the contemporary Chinese urban condition in terms of the advent of transnational space. In the post-Maoist reform era, China has assumed an increasingly dominant position within global flows of capital, luring foreign investment, establishing joint ventures, and attracting multinational corporations. Simultaneously, the built environment of its cities has been molded in conformity with the needs of this new economic order, a transformation rendered most visible in the pastiches of Western architectural styles and typologies—the skyscraper, the luxury apartment building, the detached suburban villa—found in Beijing, Shanghai, and elsewhere. Such structures at once mark these cities' elevation to the ranks of global centers alongside New York or London and signal their exacerbated competition with other regional urban magnets in East and Southeast Asia. These massive changes in the built environment, King and Kusno note, have profound effects at the level of the individual as well. The construction of transnational space in China has, they write, "concomitantly embodied the training of sentiments, emotions, and affections that contribute to the production of collective transnational historical subjects. . . . We can observe that all this represents a deeper colonization through cultural forms."[2] Behind the rather anodyne term *transnational* space, then, lie all the private enticements and terrors that accompany the ambivalent Chinese embrace of the "dream world and potential catastrophe of capitalism."[3]

Few artists have plumbed what we could call China's transnational *imaginary* more effectively than Cao Fei, who over the last fifteen-odd years has explored the physical and psychic effects of these changes in wide-ranging multimedia installations and videos. In an early work, RABID DOGS (2002), Cao references Chinese opera face-painting and Burberry fashion in

TOM McDONOUGH is a writer and critic based in western New York and Toronto.

CAO FEI, HAZE AND FOG, 2013, video, 46 min. 30 sec. / DUNST UND NEBEL, Video.

a fantasy of contemporary office workers reduced to canine servility by their white-collar resentments and consumerist desires. COSPLAYERS (2004) dramatizes the exploits of Chinese adherents to the title subculture, Japanese in origin, as they stage mock battles and attempt to live out their anime-inspired fantasies amid the humdrum realities of everyday life. Cao's sensitivity to the new hybrids produced as China absorbs and adapts global mass culture is surely conditioned by her age. Born in 1978, just two years after the death of Mao and the close of the Cultural Revolution, and hence too young in 1989 to have been directly marked by the democracy movement, she is part of a generation that, as she says, "grew up with pop culture, new technologies, electronic entertainment computer games, American rap, Hong Kong films, etc."[4] These are all elements of what has been called the "graying of Chinese culture"—the myriad ways through which, beginning in the early 1990s, Communist redness would gradually be bleached from cultural life. Rather than the path of radical reform and direct confrontation chosen by an older generation, Cao and her peers would embrace forms of passive opposition to Party control through alternative lifestyles, humor, and irony.[5]

"Gray" might also refer to those gray areas of commercial activity that began flourishing in the late 1970s in the special economic zones established by Deng Xiaoping to introduce capitalist markets into China. In this sense, Cao's sensitivity has been just as strongly conditioned by geography—by the fact that she grew up in Guangzhou, a city in the Pearl River Delta at the heart of this economic experiment. This region has seen the most rapid urban expansion in human history: At the time of Cao's birth, the Delta was still mostly agricultural land; by the time she left for Beijing in 2006, it was rapidly becoming the world's largest continuous urban agglomeration, stretching from Hong Kong and Macau in the south, past Shenzhen and up the Pearl River to Guangzhou in the north. Studying this area in 2001, Rem Koolhaas coined the phrase "city of exacerbated difference" to describe its "climate of permanent strategic panic" in which radical disparities provide the fod-

CAO FEI, HAZE AND FOG, 2013, video, 46 min. 30 sec. / DUNST UND NEBEL, Video.

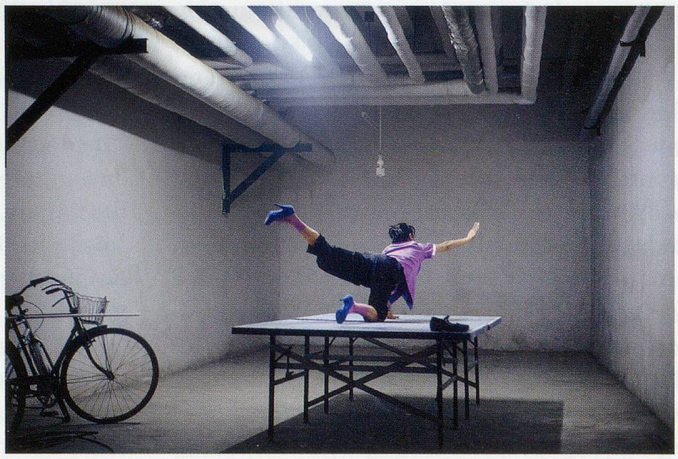
der for "opportunistic exploitation."[6] Cao, juxtaposing vast construction sites and herds of livestock side by side in COSPLAYERS, seems particularly attuned to this condition of heightened discrepancy—what earlier Marxist thinkers would have called "uneven development."[7]

Yet what she once figured as the "marvelous and strange contrasts" to be found "in the heart of the real city" take a darker and more fantastic turn in Cao's recent videos, especially HAZE AND FOG (2013) and LA TOWN (2014).[8] The exhilaration that transnational space seemed to promise, no matter how ambiguously, in COSPLAYERS or even in her forays into Second Life—including "RMB City" (initiated 2007), a virtual metropolis that unites various touristic emblems of contemporary China, from Herzog & de Meuron's Beijing National Stadium built for the 2008 Summer Olympics to Koolhaas's CCTV headquarters—is now transformed into terror and dread. In HAZE AND FOG, an examination of the anomic and alienated existences of the residents of Beijing's high-rise apartment buildings gives way to an encroaching zombie attack, the undead overcoming the unhappy. LA TOWN uses scale models to meticulously re-create a post-apocalyptic metropolis straight out of some David Lynch nightmare—a surrealistic fantasy in which the quotidian and the bizarre stand side by side. Both films cite imported examples of the American horror genre: the zombies of the television drama series *The Walking Dead* (2010–), which Cao found in 2012 on YouTube; or the invading vampires of the film *30 Days of Night* (2007, dir. David Slade).[9] Film critic Ed Halter has written of such sci-fi catastrophes as Hollywood's hyperbolic response to "the documentation of chaos and its long aftermath" encountered almost daily on the newspaper page and the television screen in our era of disaster capitalism; "more insidiously," he writes, "the boom in apocalyptic entertainment suggests that we now have no viable concept of our collective future other than collapse, be it ecological, economic, or both."[10]

This apocalyptic imaginary assumes a different inflection, however, when translated into the Chinese context. There, the anxieties at issue are not

so much those stoked by the War on Terror or the Great Recession—foremost in American minds—as those driven by the traumatic effects of breakneck urbanization and capitalist expansion. Cao has remarked, in relation to her videos, on "the incredible upheaval developing nations undergo on the path to modernity. The kind of upheaval that China in particular is so obviously experiencing right now."[11] The city of exacerbated difference, the city colonized by transnational space, is also a site where the collective disintegrates. In HAZE AND FOG, we find only versions of the capitalist monad: individuals, such as the old man left alone to struggle with his walker; or conjugal couples, like the businessman practicing his putting skills while his pregnant wife descends into despair in their tastefully decorated apartment. LA TOWN reduces the collective to consumers, whether at the grocery, the nightclub, or the museum. United action in the latter work is reserved for the army of the undead, who sometimes roam menacingly on the far side of a chain-link fence and at other times overwhelm unsuspecting shoppers. In both videos, these undead figures appear to represent those excluded from the vast wealth produced in the new China, the repressed poor who return to trouble the pleasures of the beneficiaries of modernity.

It is easy to describe these films as mythical or dreamlike, but their strong fantasy elements should not disguise their material ties to the urban reality of contemporary China. Alongside her better-known work, Cao has also long collaborated on research initiatives and documentary projects concerned with her hometowns of Guangzhou and Beijing in conjunction with her older colleague Ou Ning. The two first met in 1999, at a screening of her student video IMBALANCE 257 (1999), and she would go on to work with U-thèque, the independent film and video organization Ou ran until 2003.[12] As Cao insists, "My interest in cities is probably larger due to working with Ou Ning. You could say Ou Ning taught me how to connect with real society through art."[13] They co-directed the 2003 documentary San Yuan Li, about an agricultural village subsumed into greater Guangzhou, and Cao would also participate in the Dazhalan Project, which examined a traditional Beijing neighborhood near Tiananmen Square slated for demolition in the run-up to the 2008 Olympic games.[14] In these critical examinations of modernization, both the violence entailed in the imposition of transnational space and the rise of popular resistance to top-down development are observed. A projected third collaboration, which was to have explored questions of urban development in Shanghai, never materialized. Since the end of the Dazhalan project in 2006, Cao has devoted herself exclusively to her artistic practice. Yet what was treated in vérité forms of documentary realism in the collaborations with Ou are translated into allegorical models in her subsequent work. HAZE AND FOG in particular, with its hybrid fusion of everyday observation and horror effects, bears the traces of these earlier experiments: Cao actually used her own upscale housing development as the



CAO FEI, HAZE AND FOG 13, 2013, C-print, 27 1/2 x 41 3/8" / DUNST UND NEBEL 13, C-Print, 70 x 105 cm.

CAO FEI, HAZE AND FOG 09, 2013, C-print, 27 $^{1}/_{2}$ x 41 $^{3}/_{8}$" / DUNST UND NEBEL 09, C-Print, 70 x 105 cm.

film's setting, blurring boundaries between the real and the fantastic.[15)]

Despite the radical disruptions to the traditional space of the Chinese city seen over the last few decades, King and Kusno argue that an underlying symbolic order—one that sees the city as a microcosm of the structured order of the universe—has been preserved: A new set of images, symbolic architectures, and spatial and building typologies continues to "represent, for those who live there, 'a structured vision of the universe . . . an ordered whole.'"[16)] Cao, however, seems to offer us a less sanguine view—not a vision of an ordered whole, but something closer to Koolhaas's diagnosis of an urban condition of "complementary extremes."[17)] As for the position of the artist within such a landscape, Cao's recent video RUMBA II: NOMAD (2015) might offer her ambiguous response. In it we see two modest robotic vacuums wandering through a vast wasteland of ruins produced by so-called "urban renewal" at the edges of Beijing. Given the sheer difference in scale between the Roombas and the ruins—as well as the construction equipment that continues to tear down the neighborhood's old dwellings—their activity may seem rather inconsequential, not unlike the contrasts offered in COSPLAYERS between her young subjects' fantasies and the alienating urban landscapes that formed their backdrops. Should we see this as an allegory of the futility of the artist or artwork amid the unprecedented scale of destruction begotten by the city's colonization by transnational space? Or is it a quixotic quest, the preservation of the possibility for even a small margin of constructive action in this environment against all odds? She leaves it for us to decide.

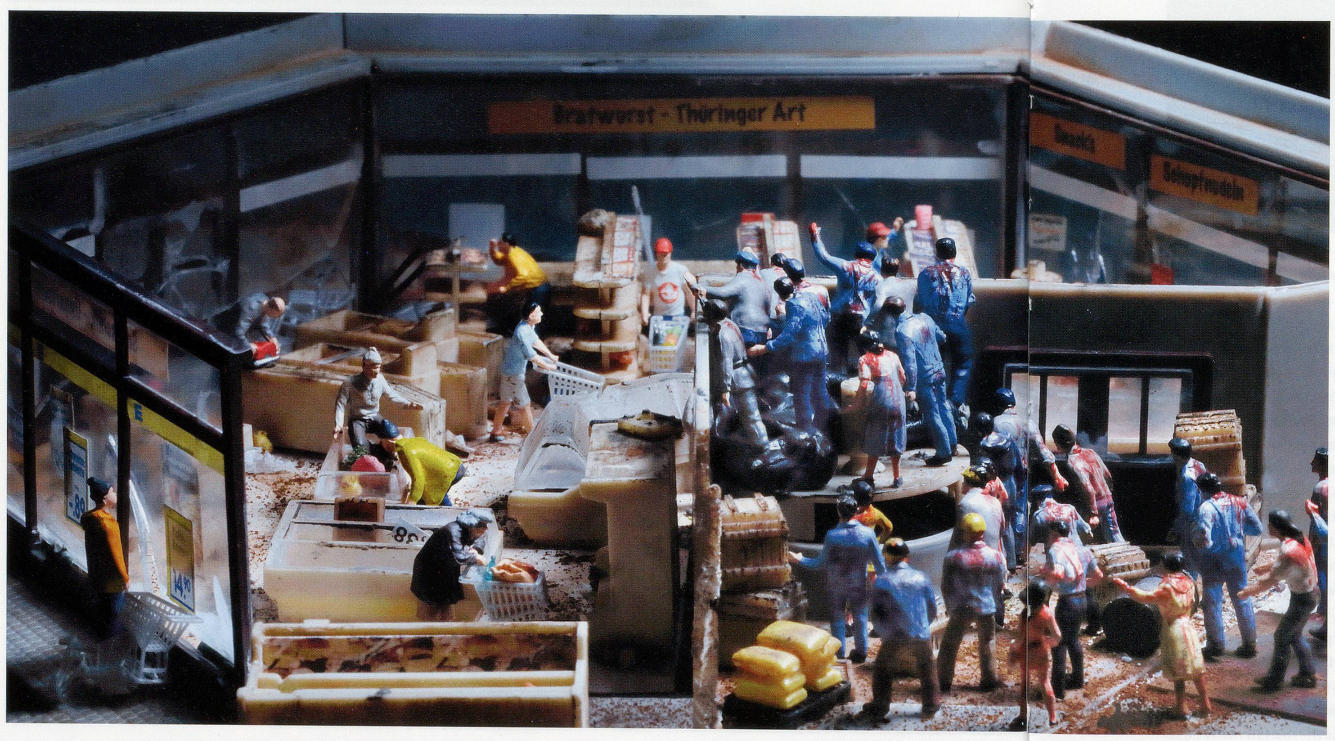
1) Rem Koolhaas, "Introduction," in *Project on the City*, vol. 1, ed. Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas, and Sze Tsung Leong (Cologne: Taschen, 2001), 27.
2) Anthony D. King and Abidin Kusno, "On Be(ij)ing in the World: 'Postmodernism,' 'Globalization,' and the Making of Transnational Space in China," in *Postmodernism & China*, ed. Arif Dirlik and Xudong Zhang (Durham, NC, and London: Duke University Press, 2000), 54. See also King, *Spaces of Global Culture: Architecture Urbanism Identity* (London and New York: Routledge, 2004), 111–26.
3) King and Kusno, "On Be(ij)ing in the World," 62.
4) Cao Fei, quoted in Carolee Thea, "Cao Fei: Global Player," *ArtAsiaPacific* (Fall 2006), 66. For another, literary expression of this generation, see Mian Mian, *Candy: A Novel*, trans. Andrea Lingenfelter (Boston: Little, Brown, 2003).
5) For an anecdotal account of the graying of Chinese culture, see Orville Schell, *Mandate of Heaven* (New York: Simon & Schuster, 1994), 321–27. One might contrast the strategies of this "generation of 1980" with those of an older generation, such as Huang Yong Ping (b. 1954), who emigrated to Paris at the time of the Tiananmen massacre in 1989, or Chen Zhen (1955–2000), who arrived in Paris three years earlier.
6) Koolhaas, "Introduction," 29.
7) Such juxtapositions of wild animals with contemporary urban development have been a mainstay of Cao's work, present from COSPLAYERS through LA TOWN (2014). Beyond their allegorical significance as ciphers of uneven development, they also serve as a clear reminder of her origins in the south: One of Guangzhou's most famous sites is its zoo, founded in 1956.
8) The characterization is that of Hans Ulrich Obrist, "Cao Fei," *Artforum* (January 2006), 180.
9) On these references, and for an insightful look into the conception of these films, see "Field Meeting: Cao Fei (in conversation with Xin Wang)," at the Asia Contemporary Art Week, New York, October 27, 2014, www.acaw.info/?page_id=14204.
10) Ed Halter, "On the Year in Sci-Fi Catastrophes," *Artforum.com* (December 28, 2013), www.artforum.com/slant/id=44552. Or, as Fredric Jameson wrote—notably, in an essay on Koolhaas's work in the Pearl River Delta—"Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism. We can now revise that and witness the attempt to imagine capitalism by way of imagining the end of the world." See Jameson, "Future City," *New Left Review* 21 (May–June 2003), 76. In this regard, we should note that both HAZE AND FOG and LA TOWN make reference to classic cinematic works of Alain Resnais that explore forms of catastrophic human violence as horrible as any sci-fi calamity: His *Night and Fog* (1955) inspires the title of the former while *Hiroshima mon amour* (1959) provides elements of dialogue in the latter.
11) Cao, quoted in Oyama Hitomi, "Cao Fei: A bridge between art and pop culture: that's what I want to be," *ART iT* 15 (Spring/Summer 2007), www.art-it.jp/e_interview04.php.
12) For a useful history of U-thèque, see Ou's remarks in "Cinema Talk: A Conversation with Ou Ning," www.dgeneratefilms.com/dgenerate-titles/cinematalk-a-conversation-with-ou-ning.
13) Cao, quoted in Hitomi, "Cao Fei."
14) On *Meishi Street* (2006), a documentary produced as part of the larger Dazhalan Project, see Yomi Braester, *Painting the City Red* (Durham, NC and London: Duke University Press, 2010), 278–80. For Ou's own account, see Ou Ning, "A Line in the Hutong," Volume 8 ("Ubiquitous China") (2006), 64–70.
15) For the location of HAZE AND FOG, see Chris Berry, "Images of Urban China in Cao Fei's 'Magical Metropolises,'" *China Information* 29, no. 2 (July 2015), 207–8. Berry also notes that the old man with a walker is played by Wu Wenguang, a founding figure of Chinese independent documentary.
16) King and Kusno, "On Be(ij)ing in the World," 59, quoting Laurence G. Liu's 1989 study *Chinese Architecture*.
17) Koolhaas, "Introduction," 29.

CAO FEI, RUMBA II: NOMAD, 2015, video, 14 min. 16 sec. / RUMBA II: NOMADE, Video.

Chaos oder Fest – etwas dazwischen gibt's nicht mehr.
– Rem Koolhaas, 2001[1]

TOM McDONOUGH

Die chinesische Stadt zwischen Traumwelt und Katastrophe



CAO FEI, LA TOWN: SUPERMARKET, 2014, C-print, 27 1/2 x 51 1/8" / LA TOWN: SUPERMARKT, C-Print, 70 x 130 cm.

In ihrem Essay «On Be(ij)ing in the World» («Über das In-der-Welt-Sein» beziehungsweise «Über Beijing im Verhältnis zur Welt») schildern und beurteilen die Architekturhistoriker Anthony Kind und Abidin Kusno die urbanen Zustände im heutigen China unter dem Gesichtspunkt des Aufkommens transnationaler Räume. In der postmaoistischen Reformperiode errang China eine immer bedeutendere Position innerhalb der globalen Kapitalflüsse, indem es ausländische Investoren anlockte, Joint Ventures ins Leben rief und multinationale Konzerne anzog. Gleichzeitig wurde die bauliche Situation seiner Städte den Bedürfnissen dieser neuen Wirtschaftsordnung angepasst, ein Wandel, der sich am deutlichsten in der Nachahmung von westlichen Architekturstilen und -typologien – wie dem Wolkenkratzer, dem Luxuswohnturm, der frei stehenden Vorortvilla – zeigt, denen man in Beijing, Shanghai und andernorts begegnet. Solche Bauten kennzeichnen den Aufstieg dieser Städte zu internationalen Zentren wie New York und London und sind zugleich Ausdruck eines erbitterten Konkurrenzkampfs mit anderen attraktiven regionalen Ballungszentren in Ost- und Südostasien. Diese massiven Veränderungen des baulichen Umfelds, so King und Kusno, haben auch auf individueller Ebene tief greifende Folgen. Der Bau transnationaler Räume in China, so schreiben sie, verkörpere «gleichzeitig das Einüben von Gefühlen, Emotionen und Neigungen, die geeignet sind, kollektive, transnationale historische Subjekte hervorzubringen … Es ist zu beobachten, dass all dies eine tief greifende Kolonialisierung kultureller Art darstellt.»[2] Hinter dem eher harmlosen Begriff des transnationalen Raums verstecken sich also all die privaten Anreize und Schrecken, die mit Chinas ambivalenter Umarmung der «Traumwelt und möglichen Katastrophe des Kapitalismus»[3] einhergehen.

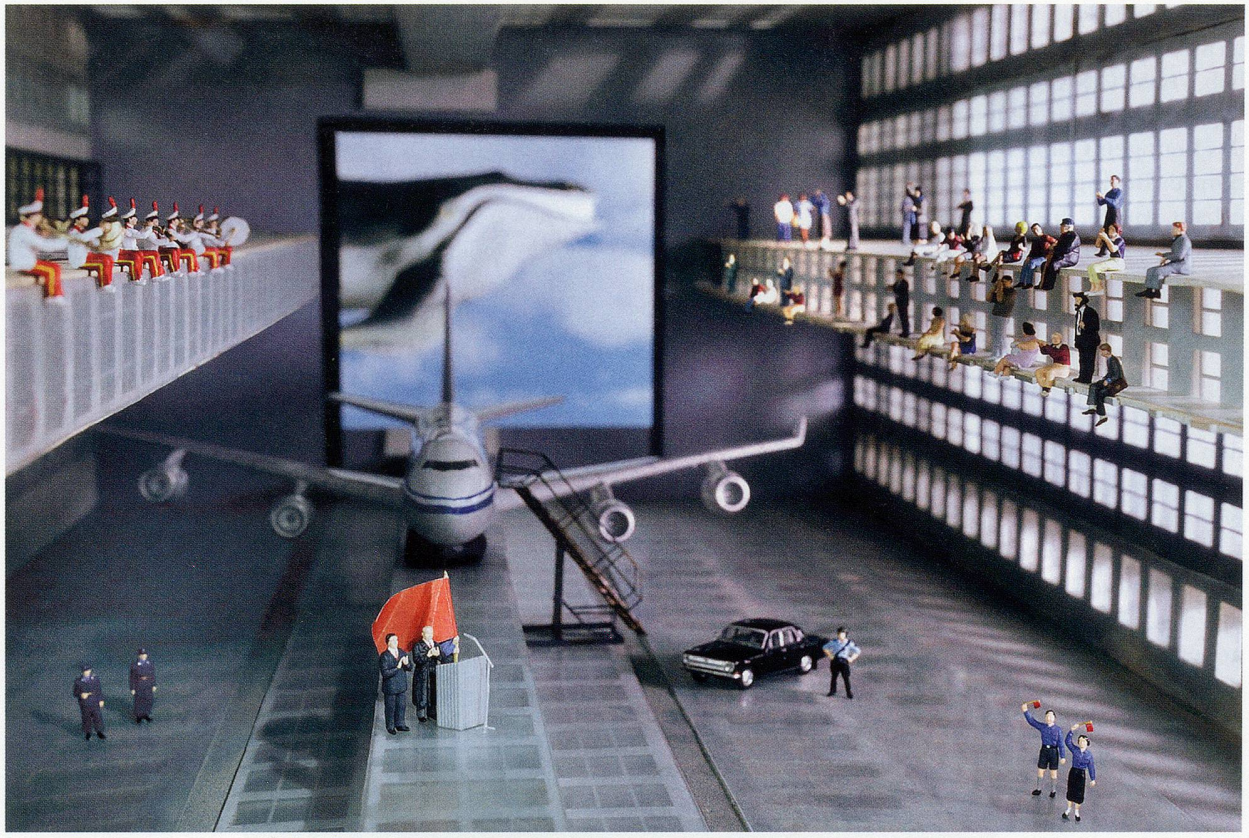
Wenige Künstler haben das, was man als Chinas transnationale Vorstellungswelt bezeichnen könnte, wirkungsvoller ausgelotet als Cao Fei, die im Lauf der letzten rund fünfzehn Jahre die physischen und psychischen Folgen dieser Veränderungen in breit gefächerten Multimedia-Installationen und Videos un-

TOM McDONOUGH ist Autor und Kritiker. Er lebt und arbeitet im Westen des Staates New York und in Toronto.

CAO FEI, LA TOWN: THEATRE, 2014, C-print, 31 $^{1}/_{2}$ x 47 $^{1}/_{4}$" / LA TOWN: THEATER, C-Print, 80 x 120 cm.

tersucht hat. In einem frühen Werk wie RABID DOGS (Tollwütige Hunde, 2002) nimmt Cao Bezug auf die Gesichtsbemalung in der chinesischen Oper und die Burberry-Mode in einer phantastischen Geschichte über moderne Büroangestellte, die zwischen Angestelltenfrust und Konsumwünschen zu hündischer Servilität verurteilt sind. COSPLAYERS (Cosplayer, 2004) beleuchtet die Grosstaten chinesischer Anhänger der – ursprünglich aus Japan stammenden – Subkultur der Lehrmeister, die Scheinkämpfe inszenieren und inmitten des eintönigen Alltags ihre von Animes inspirierten Phantasien auszuleben versuchen. Caos Sensibilität für die neuen Hybriden, die entstehen, während China die globale Massenkultur aufsaugt und adaptiert, hängt sicher mit ihrem Alter zusammen. 1978 geboren, zwei Jahre nach Maos Tod und dem Ende der Kulturrevolution, und damit 1989 noch zu jung, um direkt von der Demokratiebewegung beeinflusst zu sein, gehört sie zu einer Generation, die, wie sie selbst sagt, «mit der Popkultur, den neuen Technologien, mit Unterhaltungselektronik und Computerspielen, dem amerikanischen Rap, Filmen aus Hongkong und so weiter aufgewachsen ist».[4] Alles Elemente dessen, was als «Ergrauen der chinesischen Kultur» bezeichnet wurde – die abertausend Arten, auf die das kommunistische Rot seit den frühen 1990er-Jahren Schritt für Schritt aus dem kulturellen Leben weggebleicht wurde. Statt den Pfad der radikalen Reformen und direkten Konfrontation einzuschlagen, wie es die ältere Generation tat, bevorzugen Cao und ihre Altersgenossen Formen des passiven Widerstands gegen die Kontrolle der Partei in Gestalt von alternativen Lebensstilen, Humor und Ironie.[5]

«Grau» könnte auch auf jene Grauzonen geschäftlicher Aktivitäten verweisen, die in den spä-



CAO FEI, LA TOWN: AIRPORT, 2014, C-print, 31 1/2 x 47 1/4" / LA TOWN: FLUGHAFEN, C-Print, 80 x 120 cm.

ten 1970er-Jahren ihre Blüten zu treiben begannen, namentlich in den Sonderwirtschaftszonen, die von Deng Xiaoping eingerichtet wurden, um die kapitalistischen Märkte in China zu etablieren. Diesbezüglich ist Caos Sensibilität aber auch stark geographisch bestimmt – durch die Tatsache, dass sie in Guangzhou aufwuchs, einer Stadt im Pearl River Delta, die im Zentrum dieses wirtschaftlichen Experiments stand. Diese Region erlebte die rasanteste städtebauliche Entwicklung in der Geschichte der Menschheit. Zur Zeit von Caos Geburt bestand das Delta noch immer mehrheitlich aus Agrarland; als sie 2006 nach Beijing aufbrach, war es im Begriff, zur grössten zusammenhängenden städtischen Agglomeration der Welt zu werden, die von Hongkong und Macao im Süden, über Shenzhen und den Pearl River hinauf, bis nach Guangzhou im Norden reicht. Bei seiner Untersuchung dieses Gebiets 2001 prägte Rem Koolhaas die Wendung «city of exacerbated difference – Stadt der erbitterten Gegensätze», um das herrschende «Klima unentwegter Planungspanik» zu beschreiben, in dem radikale Unvereinbarkeiten den Nährboden für die «opportunistische Ausbeutung» bilden.[6] Cao, die in COSPLAYERS gigantische Baustellen und grasende Viehherden zusammenbringt, scheint besonders feine Antennen für diesen Zustand erhöhter Diskrepanz zu besitzen – dafür, was marxistische Denker früher als «ungleiche Entwicklung» bezeichnet hätten.[7]

Doch was sie einst als «wunderbare und seltsame Kontraste» begriff, die sich «im Kern der wirklichen Stadt» finden, nimmt in Caos neueren Videos, besonders in HAZE AND FOG (Dunst und Nebel, 2013) und LA TOWN (2014), zunehmend düstere und phantastischere Züge an.[8] Das wenn auch zwiespältige Glücksgefühl, das der transnationale Raum zu

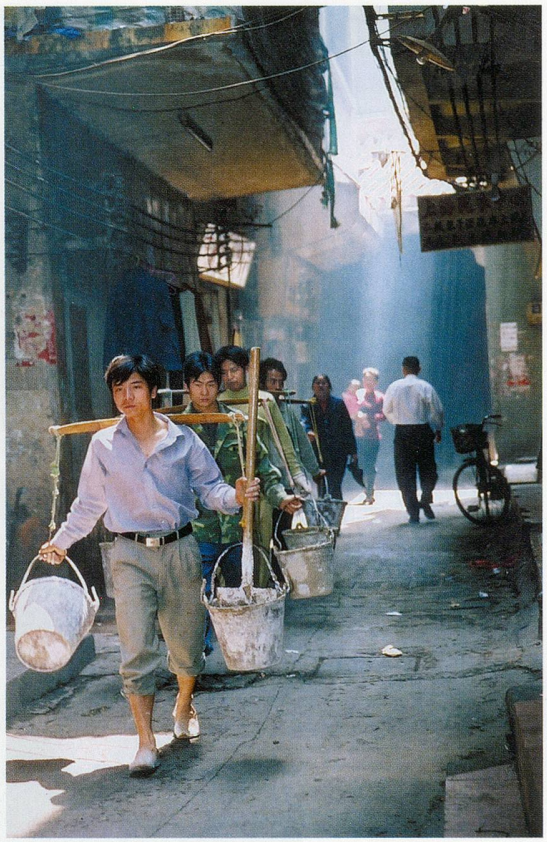
versprechen schien, etwa in COSPLAYERS oder auch in ihren Streifzügen durch Second Life – einschliesslich «RBM City» (Start 2007), einer virtuellen Metropole, die verschiedene touristische Wahrzeichen des heutigen China in sich vereint, vom Nationalstadion in Beijing, das für die Sommerolympiade 2008 erbaut wurde, bis zu Koolhaas' Sendezentrale des staatlichen chinesischen Fernsehens (CCTV) –, hat sich in Angst und Schrecken verwandelt. In HAZE AND FOG folgt auf die Betrachtung der anomischen, entfremdeten Lebensweise der Bewohner von Beijings Hochhauswohnblöcken ein feindlicher Überfall durch Zombies – die Unglücklichen werden von den Untoten überwältigt. In LA TOWN werden massstabgetreue Modelle verwendet, um eine postapokalyptische Metropole, die direkt einem Albtraum von David Lynch entsprungen sein könnte, akribisch zu rekonstruieren – eine surrealistische Phantasie, in der das Alltägliche und das Groteske Hand in Hand gehen. Beide Filme zitieren importierte Beispiele des US-amerikanischen Horrorgenres: die Zombies aus der Fernsehserie *The Walking Dead* (2010–), die Cao 2012 auf YouTube entdeckte; oder die einfallenden Vampire aus David Slades Film *30 Days of Night* (2007).[9] Der Filmkritiker Ed Halter bezeichnete solche Science-Fiction-Katastrophen als Hollywoods Überreaktion auf «die Dokumentation des Chaos und seiner unabsehbaren Folgen», der wir im Zeitalter des Katastrophenkapitalismus fast täglich in der Zeitung und am Bildschirm begegnen; «ja, noch heimtückischer», schreibt er, «der Boom der apokalyptischen Unterhaltungsindustrie legt nahe, dass wir heute überhaupt keine vernünftige Vorstellung einer gemeinsamen Zukunft mehr haben, ausser dem ökologischen, wirtschaftlichen oder totalen Kollaps.»[10]

In den chinesischen Kontext übertragen, erhält diese apokalyptische Vorstellungswelt jedoch eine andere Färbung. Die dort akuten Ängste sind weniger – wie namentlich in den USA – vom Kampf gegen den Terror und der Weltwirtschaftskrise bestimmt als vielmehr von den traumatischen Folgen des umsich greifenden Kapitalismus und der halsbrecherisch rasanten Urbanisierung. Im Zusammenhang mit ihren Videos sprach Cao über «die unglaubliche Umwälzung, die Entwicklungsländer auf dem Weg in die Moderne erleben. Eine Umwälzung, die zurzeit besonders in China unverkennbar in vollem Gange ist.»[11] Die vom transnationalen Raum kolonisierte Stadt der erbitterten Gegensätze ist auch ein Ort, an dem die Gemeinschaft Risse bekommt und bröckelt. In HAZE AND FOG begegnen wir durchwegs Varianten der kapitalistischen Monade: Individuen, wie dem alten Mann, der sich allein mit seiner Gehhilfe abmüht; oder Ehepaaren, wie etwa dem Geschäftsmann, der seine Golfschläge übt, während seine schwangere Ehefrau in der geschmackvoll gestalteten Wohnung in Verzweiflung versinkt. In LA TOWN ist die Gemeinschaft auf eine reine Konsumgemeinschaft reduziert, sei es im Gemüseladen, im Nachtclub oder im Museum. Das gemeinsame Handeln bleibt in diesem Werk der Armee der Untoten vorbehalten, die sich manchmal bedrohlich auf der andern Seite eines Maschendrahtzauns herumtreibt und manchmal arglose Leute auf ihrer Einkaufstour überfällt. In beiden Videos scheinen diese untoten Gestalten für all jene zu stehen, die von dem neu entstandenen ungeheuren Reichtum im neuen China ausgeschlossen bleiben, für die verdrängten und übergangenen Armen, die zurückkehren, um den Nutzniessern der modernen Welt den Spass zu verderben.

Die Filme lassen sich leicht als mythisch oder traumhaft qualifizieren, doch sollte man sich durch die starken phantastischen Elemente nicht über ihren konkreten Bezug zur urbanen Realität im heutigen China hinwegtäuschen lassen. Neben ihren bekannteren Arbeiten hat Cao auch lange an Forschungs- und Dokumentationsprojekten mitgearbeitet, in denen sie sich zusammen mit ihrem älteren Kollegen Ou Ning mit ihren Heimatstädten Guangzhou und Beijing auseinandersetzte. Die beiden lernten sich 1999 bei einer Vorführung ihres noch als Studentin gedrehten Videos IMBALANCE 257 (1999) kennen. Darauf arbeitete Cao mit U-thèque zusammen, dem unabhängigen Film- und Videounternehmen, das Ou bis 2003 betrieb.[12] Wie Cao unterstreicht: «Mein Interesse für Städte ist wahrscheinlich gewachsen dank der Zusammenarbeit mit Ou Ning. Man könnte sagen, dass Ou Ning mich gelehrt hat, durch die Kunst den Kontakt zur realen Gesellschaft herzustellen.»[13] Beim Dokumentarfilm *San Yuan Li* (2003) über ein Bauerndorf, das dem grösseren Guangzhou zugeschlagen wurde, führten sie gemeinsam Regie

CAO FEI & OU NING, SAN YUAN LI, 2003, video, 40 min. / Video.

und Cao war auch am Dazhalan-Projekt beteiligt, das ein traditionelles Viertel von Beijing nicht weit vom Tiananmen-Platz unter die Lupe nahm, das im Vorfeld der Olympischen Spiele 2008 missbräuchlich abgerissen wurde.[14] In diesen kritischen Überprüfungen der Modernisierung gilt das Augenmerk sowohl der mit der Durchsetzung transnationaler Räume verbundenen Gewalt als auch dem wachsenden öffentlichen Widerstand gegen die Entwicklung «von oben». Eine geplante dritte Zusammenarbeit, bei der die Probleme der städtebaulichen Entwicklung in Shanghai untersucht werden sollten, kam nie zustande. Seit Beendigung des Dazhalan-Projekts 2006 widmete sich Cao ausschliesslich ihrer künst-



CAO FEI & OU NING,
SAN YUAN LI, 2003,
video, 40 min. / Video.

lerischen Tätigkeit. Doch was in den Vérité-Formen des dokumentarischen Realismus in der Zusammenarbeit mit Ou zur Sprache kam, hat sie in ihren folgenden Arbeiten in allegorische Modelle übersetzt. Besonders HAZE AND FOG trägt in seiner hybriden Verschmelzung von Alltagsbeobachtungen und Horroreffekten deutliche Spuren dieser früheren Experimente – tatsächlich hat Cao ihre eigene gehobene Wohnsiedlung als Kulisse für diesen Film verwendet und die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie verwischt.[15)]

Trotz der in den letzten Jahrzehnten zu beobachtenden radikalen Brüche im traditionellen Raum der chinesischen Stadt sind King und Kusno der Ansicht, dass sich eine tiefere symbolische Ordnung – welche die Stadt als Mikrokosmos des wohlgeordneten Universums versteht – erhalten habe: Ein neuer Satz von Bildern, symbolischen Gebäudeformen sowie räumlichen und baulichen Typologien «stellt für die hier lebenden Menschen weiterhin ‹eine wohlgeordnete Vision des Universums … ein geordnetes Ganzes› dar».[16)] Cao scheint uns jedoch ein weniger optimistisches Bild zu zeichnen – keine Vision eines geordneten Ganzen, sondern etwas, was Rem Koolhaas' Diagnose einer Stadt der «komplementären Extreme» näherkommt.[17)] Was den Standpunkt der Künstlerin im Rahmen einer solchen Landschaft angeht, dürfte wohl Caos neueres Video RUMBA II: NOMAD (2015) eine zwiespältige Antwort bereithalten. Darin sehen wir zwei schlichte Roboterstaubsauger durch eine riesige Baubrache, ein eigentliches Trümmerfeld, wandern, ein Resultat der sogenannten Stadterneuerung am Stadtrand von Beijing. In Anbetracht der schieren Grössendifferenz zwischen den Roomba-Saugern und den Trümmern – sowie den Baumaschinen, die fortfahren, die alten Häuser des Viertels niederzureissen – mag ihr Tun ziemlich irrelevant erscheinen und entfernt an die Gegensätze zwischen den Phantasien der jungen Subjekte und ihrer entfremdenden städtischen Umgebung in COSPLAYERS erinnern. Sollten wir dies angesichts der beispiellosen Zerstörung, die der Siegeszug des transnationalen Raums in der Stadt anrichtet, als Allegorie auf die Sinnlosigkeit von Kunst und Künstlern verstehen? Oder ist es eine edle Mission, uns allen Widrigkeiten zum Trotz zumindest ein kleines Spektrum konstruktiver Handlungsmöglichkeiten in diesem Umfeld zu bewahren? Diese Entscheidung bleibt uns überlassen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Rem Koolhaas, «Introduction», in *Project on the City*, Bd. 1, hrsg. v. Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Koolhaas und Sze Tsung Leong, Taschen Verlag, Köln 2001, S. 27.
2) Anthony D. King und Abidin Kusno, «On Be(ij)ing in the World: ‹Postmodernism›, ‹Globalization›, and the Making of Transnational Space in China», in *Postmodernism & China*, hrsg. v. Arif Dirlik und Xudong Zhang, Duke University Press, Durham, North Carolina / London 2000, S. 54. Siehe auch King, *Spaces of Global Culture: Architecture Urbanism Identity*, Routledge, London / New York 2004, S. 111–126.
3) King and Kusno, «On Be(ij)ing in the World», ebenda, S. 62.

CAO FEI & OU NING, SAN YUAN LI, 2003, video, 40 min. / Video.

4) Cao Fei, zitiert in Carolee Thea, «Cao Fei: Global Player», Art-AsiaPacific (Herbst 2006), S. 66. Eine weitere, literarische Stellungnahme dieser Generation findet sich in Mian Mian, *Candy: A Novel*, übers. v. Andrea Lingenfelter, Little, Brown & Co., Boston 2003.

5) Einen anekdotischen Bericht über dieses «Ergrauen» der chinesischen Kultur liefert Orville Schell, *Mandate of Heaven*, Simon & Schuster, New York 1994, S. 321–327. Man könnte die Strategien der «Generation von 1980» jenen einer älteren Generation gegenüberstellen, etwa denen von Huang Yong Ping (geb. 1954), der zur Zeit des Massakers auf dem Tiananmen 1989 nach Paris emigrierte, oder Chen Zhen (1955–2000), der schon drei Jahre zuvor nach Paris ging.

6) Koolhaas, «Introduction», op. cit. (s. Anm. 1), S. 29.

7) Solche Gegenüberstellungen von wild lebenden Tieren und zeitgenössischem Städtebau bildeten von COSPLAYERS (2004) bis LA TOWN (2014) einen Schwerpunkt in Cao Feis Schaffen. Neben ihrer allegorischen Bedeutung als Chiffren für die ungleiche Entwicklung erinnern sie auch an die südlichen Wurzeln der Künstlerin: Eine der grössten Sehenswürdigkeiten von Guangzhou ist der 1956 gegründete Zoo.

8) Diese Charakterisierung stammt von Hans Ulrich Obrist, «Cao Fei», *Artforum* (Januar 2006), S. 180.

9) Zu diesen Verweisen und für einen erhellenden Einblick in die Entstehung der genannten Filme siehe «Field Meeting: Cao Fei (in conversation with Xin Wang)», während der Asia Contemporary Art Week in New York, 27. Oktober 2014, www.acaw.info/?page_id=14204.

10) Ed Halter, «On the Year in Sci-Fi Catastrophes», *Artforum.com* (28. Dezember 2013), www.artforum.com/slant/id=44552. Oder wie Fredric Jameson schrieb – wohlgemerkt in einem Essay über Koolhaas' Arbeit im Pearl River Delta: «Jemand hat einmal gesagt, es sei leichter, sich das Ende der Welt vorzustellen als das Ende des Kapitalismus. Heute können wir das revidieren und Zeugen des Experiments sein, sich den Kapitalismus vorzustellen, indem man sich das Ende der Welt ausmalt.» Siehe Fredric Jameson, «Future City», *New Left Review* 21 (Mai–Juni 2003), S. 76. In diesem Zusammenhang sei festgehalten, dass beide Werke, HAZE AND FOG und LA TOWN, auf die klassischen Kinofilme von Alain Resnais Bezug nehmen, die diverse Formen katastrophaler menschlicher Gewalt untersuchen, die es jederzeit mit den Schrecken jeder Science-Fiction-Katastrophe aufnehmen: Sein *Night and Fog* (1955) regte den Titel des ersten der beiden Filme an, während *Hiroshima mon amour* (1959) Dialogelemente für den zweiten lieferte.

11) Cao, zitiert in Oyama Hitomi, «Cao Fei: A bridge between art and pop culture: that's what I want to be," *ART iT* 15 (Frühjahr/Sommer 2007), www.art-it.jp/e_interview04.php.

12) Zur Geschichte von U-thèque siehe Ous Äusserungen in «Cinema Talk: A Conversation with Ou Ning», www.dgeneratefilms.com/dgenerate-titles/cinematalk-a-conversation-with-ou-ning.

13) Cao, zitiert in Hitomi, «Cao Fei», op. cit. (s. Anm. 11)

14) Zu *Meishi Street* (2006), einem Dokumentarfilm, der als Teil des umfassenderen Dazhalan Project entstand, siehe Yomi Braester, *Painting the City Red*, Duke University Press, Durham, New Carolina / London 2010, S. 278–280. Siehe auch Ous eigenen Bericht: Ou Ning, «A Line in the Hutong», *Volume 8* («Ubiquitous China») (2006), S. 64–70.

15) Zum Drehort von HAZE AND FOG, siehe Chris Berry, «Images of Urban China in Cao Fei's ‹Magical Metropolises›», *China Information 29*, Nr. 2 (Juli 2015), S. 207–208. Berry hält ausserdem fest, dass der alte Mann mit Gehhilfe von Wu Wenguang gespielt wird, einer Gründerfigur des unabhängigen chinesischen Dokumentarfilms.

16) King und Kusno, «On Be(ij)ing in the World», op. cit. (s. Anm. 2), S. 59, die Studie *Chinese Architecture* aus dem Jahr 1989 von Laurence G. Liu zitierend.

17) Koolhaas, «Introduction», op. cit. (s. Anm. 1), S. 29.