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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2007)

**Heft:** 81: Collaborations Ai Weiwei, Cosima von Bonin, Christian Jankowski

**Artikel:** Ai Weiwei : some simple reflections on an artist in a city, 2001 - 2007 = Reflexionen über einen Künstler in einer Stadt, 2001 - 2007

**Autor:** Tinari, Philip / Schmidt, Suzanne

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-681078

**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**

*AI WEIWEI, DRESS WITH FLOWERS (No. 9), 2007, detail, porcelain, fired in Jingdezhen, 2 3/8 x 26 3/8 x 18 1/8" (see also page 143) / KLEID MIT BLUMEN (Nr. 9), Detail, Porzellan, gebrannt in Jingdezhen, 6 x 67 x 46 cm (siehe auch Seite 143).*
*(PHOTO: GALERIE URS MEILE, LUCERNE)*

# Ai Weiwei

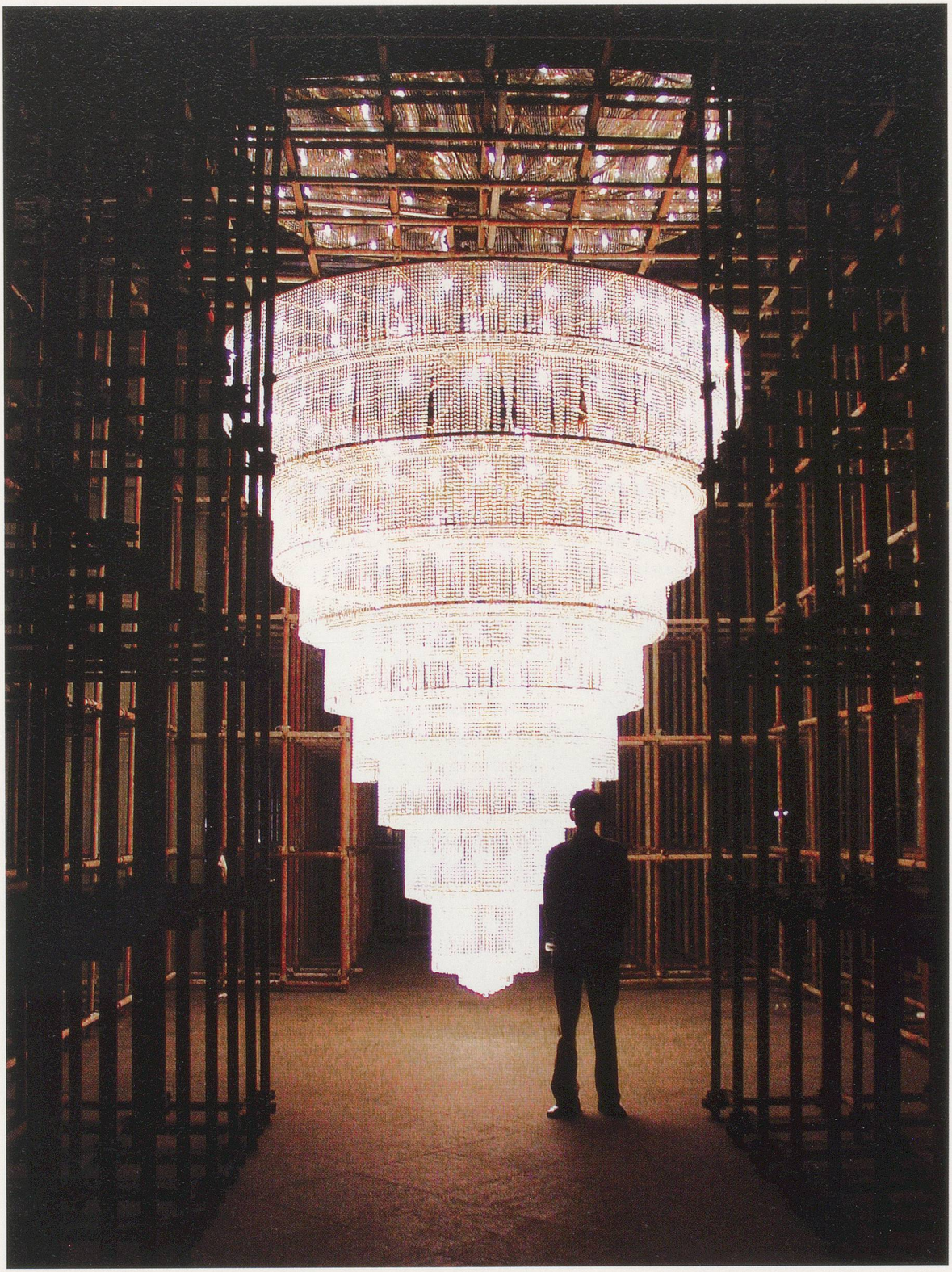
# *Some Simple Reflections on an Artist in a City, 2001 – 2007*

*PHILIP TINARI*

The first exhibition I attended in Beijing opened a few weeks after the World Trade Center towers fell, a public sculpture collection curated by Ai Weiwei amidst a new set of towers on what were then the city's eastern fringes. "SOHO NewTown" was the first development in China to offer a whole lifestyle along with the miniature white cube "small office/home office" spaces that filled its color-coded towers. The apartments had just come on the market, listing at per-square-meter rates that have tripled since that October morning in 2001. The developer couple who built the complex, Pan Shiyi and Zhang Xin, were on their way to international real-estate fame. And part of the cachet of this—China's first branded residential experience—was a grouping of works by the city's major artists installed in the atria onto which each group of four stories let out.

Perhaps an avant-garde still existed in China then—after all, basement exhibitions were still being shut down by police, and no gallery scene or market had yet come into being. But even if it didn't, it was at least true that the city's contemporary art world was small and hidden from popular view. Months out of college, I had moved to Beijing to study the language, vaguely interested in the then esoteric category of Chinese contemporary art after some work on Xu Bing's *Tobacco Project* (2000) at my university, Duke. Xu Bing, who still lives in New York, had given me the phone number of Feng Boyi, a prominent indigenous curator in Beijing. After getting my conversational Mandarin to the point of less-than-total embarrassment, I called Feng, and he brought me to the exhibition. And it was walking with Feng

*PHILIP TINARI* is a writer and curator based in Beijing.



AI WEIWEI, CHANDELIER, 2002, crystal, steel scaffold, height 236" / LEUCHTER, Kristallglas, Stahlgerüst, Höhe 600 cm.

(COURTESY ALL PHOTOS, UNLESS OTHERWISE INDICATED: STUDIO AI WEIWEI, BEIJING)

from SOHO's Blue Tower to its Green Tower, past the poured-concrete architectural sculpture in the shape of a giant "C," which was Ai's contribution to his own exhibition, that I had my first sighting: the majestic hooligan, stomach bulging from leather jacket, head shaved, bearded, trailed by a row of acolytes. He stopped the caravan and extended to Feng a warm handshake and a string of pleasantries.

The Ai Weiwei-Feng Boyi-Xu Bing axis was much more complex than I could have known from that exchange, glimpsed at through the fog of unfamiliarity and incomprehension. These three guys had worked together on the *Black Cover Book* of 1994, the most influential art publication to appear since Tian'anmen. Two years earlier, Xu, newly arrived to New York, lived briefly in Ai's East Village apartment, where they had recorded the interview that opens the book with Taiwanese performance artist Hsieh Tehching. Xu Bing moved to Williamsburg, Brooklyn, Ai moved back to Beijing, and Feng, then a low-ranking editor at an official art magazine with a nose for excitement, was deputized by both to solicit contributions from the circle of experimental artists then active around China. Ai and Feng produced the book

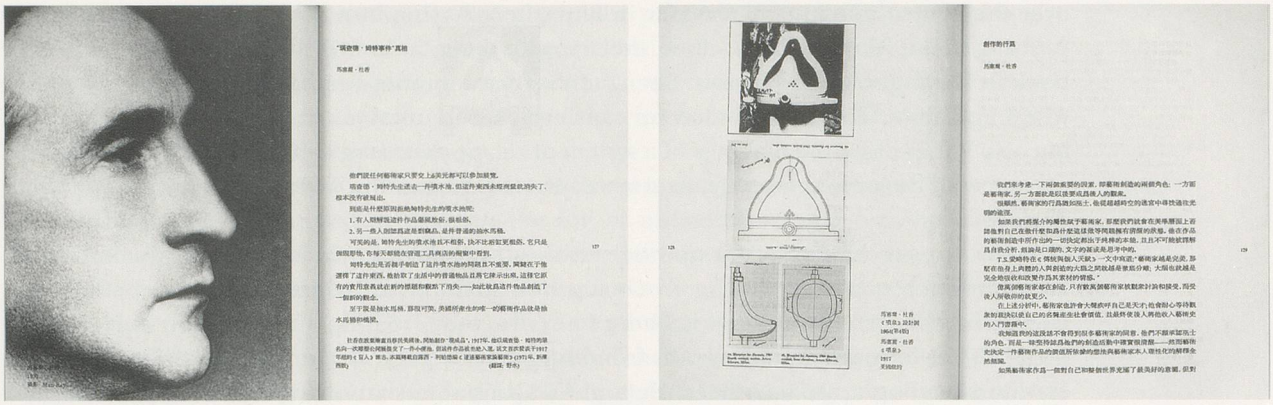
*AI WEIWEI, MAP OF CHINA, 2003, tieli wood, height 47 1/4" / KARTE VON CHINA, Eisenholz, Höhe, 120 cm.*

over the course of a muggy summer in Shenzhen, staying in a beaten-down hotel near the printing plant, Ai with his new love, the artist Lu Qing, in tow. In 1994, one couldn't print a book in Beijing without licenses. Shenzhen's liberal, money-first climate allowed the otherwise impossible. The book ended up causing insurmountable tensions among its creators, but also left in place the makings of a system of relations among artists and locales that would mature with the passing decade. And it was just that nexus into which I was unwittingly being drawn.

I did not see Ai Weiwei for another year—a year during which I became something of an apprentice to Feng, moving to Guangzhou to work with him on the upcoming First Guangzhou Triennial. And that is where I next encountered Ai, one afternoon in November 2002, on the long corridor that runs from the lobby of the Guangdong Museum of Art to the elevators leading up to its offices. He and Lu Qing were standing there in front of a poster from a recent exhibition of Picasso drawings, the first in China. It was that famous image of Picasso in his striped shirt, with fingers that look like baguettes. They seemed to crawl out of the poster, patting Ai on the back. He had just arrived in the southern city to assemble his work CHANDELIER (2002), a six-meter tall crystal lamp to be mounted in a giant, rusty scaffold at the right of the museum's entrance. It was one of several new commissions in the exhibition that marked, once and for all, the categorical acceptance of "experimental art" by the state art system. It was also the work that would mark Ai's onset as an artist of ambition and scale, beginning the current phase of his career. On the night of his arrival, about a week before the opening, he took the museum staff and other artists to a trendy Hunan restaurant where servers in urban uniforms bore peppery dishes across floors of pressed steel. He sat at the head of the table picking at a fish head; I sat to his left. We talked of Philadelphia, my hometown, his early-1980s port of entry to the U.S. The next day, we stood with young factory girls outside the museum and helped to install the piece, putting together strands, crystal by crystal, to hang from the chandelier.

A month later, back in Beijing, I spent a morning showing the *New York Times* bureau chief around the post-industrial "Factory 798" gallery district that had sprouted not far from Ai's village of Caochangdi that autumn. The journalist wanted to meet Ai, and so we walked through the village to his home, following a Xerox of a hand-drawn map given to us by the attendant at the China Art Archives and Warehouse, then an active gallery Ai directed on the other side of the neighborhood. We darted under a railroad bridge and across a major avenue under construction, arriving at the gray studio gate just around lunchtime on a drab December day. In this first encounter with a ritual that would become routine, the peasant butler answered the doorbell, as Ai Weiwei emerged from his living room and escorted us into the studio chamber where the first MAP OF CHINA sculpture (2003) had just been put on display. Lu Qing sat at the long living room table drawing squares onto silk, a work she had continued for over a decade. Ai served us green tea and steamed buns. We ate together, sitting around a table in his kitchen on wooden stools like the ones he sometimes makes into art. Danny the cocker spaniel and a few local cats paraded back and forth amidst the antique furniture and sculpture adorning the hallway.

There was an ineffable sense, that gray afternoon, that old hierarchies were on their way toward obsolescence, that it wasn't quite as much of an honor as it might once have been for a Chinese artist to be visited by the *New York Times*. This is not to say Ai Weiwei was not a gracious host—the buns were simple but savory, the conversation laconic but astute—or that he was not, in some way, flattered by his guests' presence. And yet it was becoming clear that



*AI WEIWEI, Black Cover Book, 1994, double spreads with works by /*
*Doppelseiten mit Arbeiten von Marcel Duchamp, Jeff Koons, Ai Weiwei.*
*(PHOTOS: GALERIE URS MEILE, LUCERNE)*

even if the boxy volumes of brick and concrete that he inhabited—gray on the outside and red on the inside—were one man's modernist fantasy, that fantasy was beginning to gain some traction. This home, his first building then already five years old, offered an archetype for a radical subversion of style, an argument for ordinary materials as manifestos, and a strategy for giving the Chinese capital a distinct design sensibility. It was certain that afternoon that things were going to happen—for Ai, for Beijing—if not entirely clear how.

Then, after a SARS-induced social hiatus and a few summer months of periodically bumping into Ai Weiwei at Nam Nam, a Vietnamese restaurant in the diplomatic quarter, I left China for two years. It was during these years that Ai began to focus completely on art and architecture. He worked on the Olympic Stadium design and mounted his first solo museum show at the Kunsthalle Bern, but also undertook a number of more quixotic urban projects, such as dividing the area inside the Fourth Ring Road into fifteen sections. With a team of assistants and students, he drove and documented every street that lay within. When I arrived again in Beijing in September 2005, things had changed. The Airport Expressway had been modified to connect directly to the Second Ring Road, and the foundations were being dug for the CCTV Tower and the Olympic Stadium. Instead of hanging out in other people's restaurants, Ai now had one of his own: a sparely designed eatery of concrete and glass panels in an alley just south of the Agricultural Exhibition Center, serving the cuisine of his hometown, Jinhua. He ate there nightly at a long table pieced together only in his presence, facing a wall hung with a few color-wheel paintings by his friend Yan Lei. There, surrounded by the core members of his architectural studio, he would hold court for a rotating cast of critics, clients, collectors, curators, poets, singers, directors, and the occasional returnee entrepreneur from his New York past. Artists with projects to discuss would form a waiting room at a table just to its right, drinking tea and picking at cold appetizers as they waited for their audience with the Godfather. The nameless restaurant became known in his growing orbit simply as "the cafeteria."

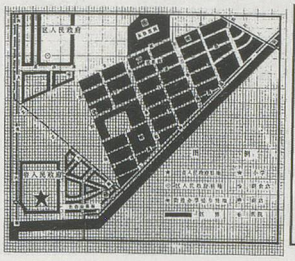
b.地圖中所示小區:

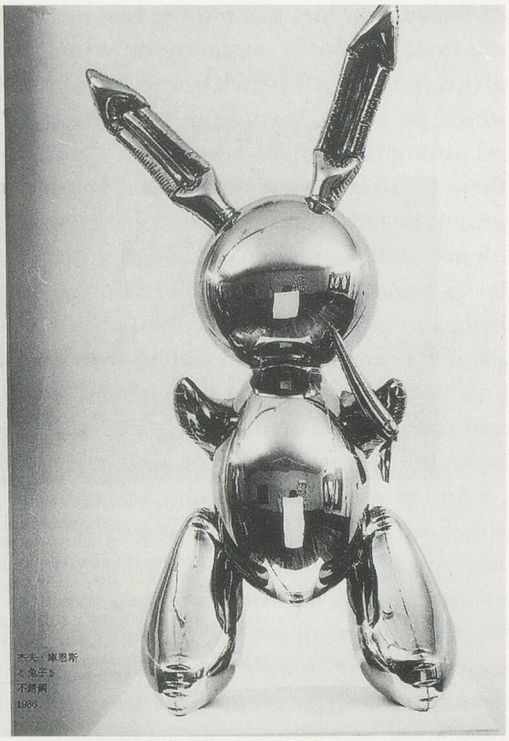
6月9日從勝利大街到東三條街,從上海路到寧波路以內開始拆遷,黃岩于6月2日開始拓印這一區域,拓印包括建築外牆,內牆,地板,還包括一些室內用品,拓印現在進行中,拓印面積約100平方米,整個拓印過程被照片、反轉片、錄相、錄音記錄,同時還收藏一些被拓印建築的門牌號碼,磚等實物。

c.拓印青磚與紅磚尺寸比較表

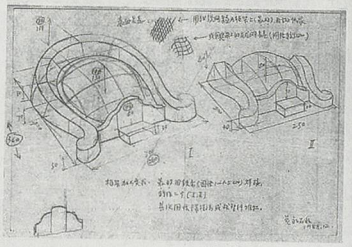
| 種類 | 長 | 寬 | 厚 | 長 | 寬 | 厚 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 紅磚 | 7.5寸 | 3.6寸 | 2寸 | 240毫米 | 116毫米 | 55毫米 |
| 青磚 | 8寸 | 4寸 | 2寸 | 242毫米 | 121毫米 | 61毫米 |

d.5月25日—7月16日拓拆建建築拓片目錄。





杰夫·庫恩斯
《兔子》
不銹鋼
1986



《爬行物》
創作草圖 1989

作品創做設計草圖

《六月》
攝影: W.A.
1994. 6.

媚笑陽臺
咀咒

『愛情
是您好 再見
直到我們再次相見』

死亡
是窗口 陽臺
等到我們跳下陽臺

你哀求着有户窗口
我乞求着高高陽臺
愛情對死亡開始偷襲
我對死亡產生了愛情

一九九四年六月十日
NOO集團作品選

Ai Weiwei's home, meanwhile, had become another sort of public space. The long table in the foyer was now a miniature museum of discourse, displaying catalogues, magazines, blueprints, posters, all either borne by supplicants or carried back from trips abroad. His blog, which he began keeping in November 2005, progressed within a few months from a rote rehashing of completed works to the photographic diary of comings and goings—many of them set in his living room—that has garnered some 3.5 million page views.[1] The museum groups began to arrive at his door one after another, leading him, at one point, to rig his residence with surveillance cameras to capture one particularly high-profile delegation. Galleries began to open elsewhere in the village, almost entirely of his design, as Caochangdi began to become the new 798. His studio's productivity in both art and architecture expanded dramatically, but still he could usually be found on any given morning between April and November sitting at the glass table by his front door drinking tea, chatting with friends and contacts and lieutenants, pausing only to read an e-mail or look at a plan printed out and brought over by an assistant, or to answer his constantly ringing phone.

And that is the state in which things remain now. The city grows at his doorstep—today the street out front is widened, tomorrow that elevated train line to the airport that runs nearby will open—and, particularly in his immediate neighborhood, Ai Weiwei intervenes in that growth. Having just turned fifty, Ai is only now hitting his creative stride. In all likelihood, the Caochangdi residence will remain a destination for a few more years, welcoming visitors and satisfying their fantasies of a Chinese renaissance until either it becomes a parody of itself or enough other spaces and interlocutors in China rise to a level of sophistication and complexity to render these pilgrimages superfluous. For now though, the courtyard, the studio chamber, the living-room table all bear host to a subtle rotation of visual and intellectual delights, removed from the city beyond by a gray brick wall.

1) http://blog.sina.com.cn/aiweiwei

*Studio Ai Weiwei, Beijing, 1999.*

# *Reflexionen über einen Künstler in einer Stadt, 2001 – 2007*

*PHILIP TINARI*

Die erste von mir besuchte Ausstellung in Peking öffnete ihre Tore wenige Wochen nach dem Einsturz der beiden Türme des World Trade Center. Es war eine von Weiwei kuratierte Präsentation von Skulpturen im öffentlichen Raum, inmitten eines Hochhauskomplexes, der damals den östlichen Stadtrand bildete. «SOHO NewTown» war das erste Bauprojekt in China, das zu den winzigen, *white cube*-ähnlichen «Klein- und Heimbüros», die in den mit unterschiedlichen Farben gekennzeichneten Türmen untergebracht waren, auch gleich den passenden Lebensstil mitlieferten.[1)] Die Apartments waren eben erst zum Verkauf angeboten worden, zu Quadratmeterpreisen, die sich seit jenem Oktobermorgen im Jahr 2001 verdreifacht haben. Das Unternehmerpaar, das den Komplex erbaut hatte, Pan Shiyi und Zhang Xin, war gerade im Begriff, sich in der internationalen Immobilienszene einen Namen zu machen. Eines der Qualitätsmerkmale dieses Unternehmens – dem ersten Versuch in China, Wohnraum als Markenprodukt zu verkaufen – war die Installation von Werken der wichtigsten Künstler der Stadt im Bereich der Atrien, die jeweils vier Stockwerke erschliessen.

Vielleicht existierte damals ja trotz allem noch eine Avantgarde in China – Kellerausstellungen wurden immer noch polizeilich geschlossen und es gab noch keine Galerienszene oder einen entsprechenden Markt –, doch selbst wenn sie nicht existierte, traf es doch zu, dass die zeitgenössische Kunstszene der Stadt klein war und dem Blick des breiten Publikums verborgen blieb. Wenige Monate nach dem Collegeabschluss war ich nach Peking gezogen, um die Sprache zu lernen; ich interessierte mich vage für die damals noch esoterische Kategorie der zeitgenössischen chinesischen Kunst, nachdem ich mich während meines Universitätsstudiums in Duke etwas mit Xu Bings *Tobacco Project* (Tabakprojekt, 2000) beschäftigt hatte. Xu Bing, der immer noch in New York lebt, hatte mir die Telefonnummer von Feng Boyi gegeben, einem bedeutenden einheimischen Kurator in Peking. Nachdem ich mich auf Mandarin so weit verständigen konnte, dass es nicht mehr nur peinlich war, rief ich Feng an

*PHILIP TINARI* ist Publizist und Kurator und lebt in Peking.

und er nahm mich mit zu der erwähnten Ausstellung. Wir waren auf dem Weg vom blauen Gebäude des SOHO-Projekts zum grünen und kamen gerade an der architektonischen Skulptur eines in Beton gegossenen riesigen «C» vorbei – Ai Weiweis eigener Beitrag zu der von ihm kuratierten Ausstellung –, als ich Weiwei erstmals zu Gesicht bekam: ein majestätischer Raubauke, dessen Bauch sich aus der Lederjacke vorwölbte, bärtig, mit rasiertem Kopf und einer Traube von Anhängern im Schlepptau. Er brachte die Karawane zum Stehen und begrüsste Feng mit herzlichem Händedruck und einem scherzhaften Wortschwall.

Die Achse Ai Weiwei-Feng Boyi-Xu Bing war viel komplexer, als ich aus diesem Wortwechsel hätte entnehmen können, den ich zudem nur durch einen Nebel von Fremdheit und Unverständlichkeit hindurch wahrnahm. Die drei hatten für das *Black Cover Book* von 1994 zusammengearbeitet, der folgenreichsten Kunstpublikation in China seit Tiananmen (1989). Zwei Jahre zuvor hatte Xu Bing, der eben erst in New York eingetroffen war, kurz in Ais Apartment im East Village gewohnt, wo sie das Interview mit dem taiwanesischen Performancekünstler Hsieh Tehching aufgenommen hatten, mit dem das Buch beginnt. Xu zog weg nach Williamsburg, Ai ging wieder zurück nach Peking und Feng, damals redaktioneller Mitarbeiter einer offiziellen chinesischen Kunstzeitschrift mit einer Nase für alles Aufregende, wurde von beiden dazu ausersehen, die damals in China tätigen Experimentalkünstler um Beiträge für ihr Buch zu bitten. Ai und Feng realisierten das Buch in einem schwülen Sommer in Shenzen; sie wohnten in einem heruntergekommenen Hotel in der Nähe der Druckerei, Ai in Begleitung seiner neuen Liebe, der Künstlerin Lu Qing. Um 1994 konnte man in Peking ohne entsprechende Bewilligungen kein Buch drucken. Das liberale, mehr aufs Finanzielle ausgerichtete Klima in Shenzhen machte das andernorts Undenkbare möglich. Schliesslich führte das Buch zu unüberwindlichen Spannungen zwischen seinen Urhebern, doch es schuf auch ein Beziehungsnetz zwischen Künstlern und Einheimischen, das Bestand hatte und im Lauf des folgenden Jahrzehnts weiter gedieh. Mitten in diesen Knotenpunkt wurde ich damals ohne mein Wissen hineingezogen.

Ich habe Weiwei danach ein Jahr lang nicht mehr getroffen – ein Jahr, in dessen Verlauf ich so was wie ein Schüler Fengs wurde und nach Guangzhou zog, um mit ihm zusammen die bevorstehende erste Triennale von Guangzhou vorzubereiten. Dort habe ich dann Ai das nächste Mal getroffen, an einem Nachmittag im November 2002, im langen Korridor, der von der Eingangshalle des Guangdong Museum of Art zu den Aufzügen führt, mit denen man in den Verwaltungstrakt gelangt. Er stand mit Lu Qing vor dem Plakat einer früheren Ausstellung von Picassos Zeichnungen, der ersten in China. Es war das berühmte Photo von Picasso am Tisch sitzend, mit gestreiftem T-Shirt und kleinen Baguettes anstelle der Finger. Letztere schienen aus dem Poster herauszuragen und Ai auf die Schulter zu klopfen. Er war eben in der südchinesischen Stadt angekommen, um seine Arbeit CHANDELIER (Leuchter, 2002) zu installieren, einen sechs Meter hohen Kristallleuchter, der in einem riesigen rostigen Gerüst rechts neben dem Museumseingang hängen sollte. Es war eine von mehreren Auftragsarbeiten in der Ausstellung, welche die definitive Billigung der «experimentellen Kunst» durch den staatlichen Kunstapparat signalisierten. Es war auch das Werk, das Anspruch und Grössenordnung von Ais Kunst deutlich machte und damit den Beginn der aktuellen Phase seiner Karriere einläutete. Am Abend seiner Ankunft, etwa eine Woche vor der Eröffnung, führte er die Angestellten des Museums und andere Künstler in ein trendiges Hunan-Restaurant, wo Kellner in uniform urbaner Kleidung kostspielige Gerichte über Böden aus Pressstahl trugen. Er sass am Kopf des Tisches und stocherte an einem Fischkopf herum; ich sass zu seiner Linken. Wir sprachen über Philadelphia, meine Heimatstadt, seine

*Studio Ai Weiwei, Beijing, inside view.*

erste Eingangspforte in die USA, 1980. Am nächsten Tag standen wir mit jungen Mädchen aus der Werkstatt vor dem Museum und halfen mit, das Werk zu installieren, indem wir für die Kristallketten, die vom Leuchter herabhängen sollten, Kristall für Kristall aufreihten.

Einen Monat später, zurück in Peking, verbrachte ich einen Morgen damit, den Leiter der Niederlassung der *New York Times* durch das postindustrielle «Factory 798»-Galerienviertel zu führen, das diesen Herbst – unweit von Ais Wohnviertel Caochangdi – aufzublühen begann. Der Journalist wollte Ai kennenlernen, also gingen wir durch das Viertel zu seinem Haus, wobei wir uns anhand einer Photokopie einer von Hand gezeichneten Karte orientierten, die uns der Aufseher des «China Art Archives and Warehouse», damals eine rege tätige Institution, die von Ai geleitet wurde und auf der anderen Seite des Viertels lag, gegeben hatte. Wir tauchten unter einer Eisenbahnbrücke durch und überquerten eine grössere im Bau befindliche Strasse, um an dem trüben Dezembertag just zur Essenszeit vor der grauen Ateliertür zu stehen. Bei dieser ersten Begegnung mit einem Ritual, das zur Routine werden sollte, öffnete uns der bäuerliche Hausdiener die Tür, während Ai Weiwei aus dem Wohnzimmer trat und uns in den Atelierraum führte, wo eben die erste MAP OF CHINA-Skulptur (Landkarte Chinas, 2002) zur Präsentation installiert worden war. Lu Qing sass an dem langen Tisch im Wohnzimmer und zeichnete Quadrate auf Seide, ein Werk, woran sie schon über zehn Jahre arbeitete. Ai bot uns Grüntee und gedämpfte Brötchen an. Wir sassen in seiner Küche um einen runden Tisch herum und assen zusammen. Dabei sassen wir auf Holzstühlen, ähnlich jenen, die er manchmal in seinen Werken verwendet. Danny, der Cockerspaniel, und einige Katzen aus der Nachbarschaft stolzierten zwischen den schönen antiken Möbeln und Skulpturen in der Eingangshalle herum.

An diesem grauen Nachmittag lag das unbeschreibliche Gefühl in der Luft, dass die alten Hierarchien im Schwinden begriffen waren und dass ein Besuch der *New York Times* für einen chinesischen Künstler keine so grosse Ehre mehr bedeutete wie vielleicht noch vor ein paar Jahren. Das heisst nicht, dass Ai Weiwei kein vollendeter Gastgeber gewesen wäre – die Brötchen waren einfach, aber schmackhaft, die Unterhaltung lakonisch, aber scharfsinnig – oder dass er sich nicht auch in gewisser Weise durch den Besuch seiner Gäste geschmeichelt fühlte. Doch obwohl die – aussen grauen, innen roten – Kuben aus Backstein und Beton, die er bewohnte, offensichtlich der modernen Vorstellungswelt eines Einzelnen entsprungen waren, wurde rasch klar, dass diese Vorstellungswelt einige Zugkraft zu entwickeln begann. Dieses Haus, sein erstes, damals bereits fünf Jahre altes Bauprojekt, war der Archetyp eines radikal subversiven Stilwandels, ein Plädoyer für die programmatische Verwendung gewöhnlicher Materialien und eine Strategie, um der chinesischen Hauptstadt zu einer ausgeprägten gestalterischen Sensibilität zu verhelfen. An jenem Nachmittag stand fest, d a s s die Dinge sich bewegen würden – für Ai und für Peking –, wenn auch noch nicht ganz klar war, wie.

Dann, nach einem SARS-bedingten Abbruch der gesellschaftlichen Kontakte und einigen Sommermonaten, in denen ich im Nam Nam, einem vietnamesischen Restaurant im Diplomatenviertel, mehrmals zufällig auf Ai Weiwei traf, verliess ich China für zwei Jahre. In diesen Jahren begann sich Ai ganz der Kunst und Architektur zu widmen. Er arbeitete am Entwurf des Olympiastadions und zeigte in der Kunsthalle Bern seine erste Einzelausstellung in einem Museum, beschäftigte sich jedoch auch mit einigen eher abgehobenen Städtebauprojekten, wie der Unterteilung des Geländes innerhalb der Fourth Ring Road in Peking in fünfzehn Sektoren. Mit einem Team von Assistenten und Studenten befuhr und dokumentierte er jede Strasse in diesem Gebiet. Als ich im September 2005 nach Peking zurückkehrte, hatte sich vieles verändert. Die Flughafenautobahn war umgebaut worden, so dass sie nun direkt

in die Second Ring Road mündete, und die Baugruben für den CCTV Tower und das Olympiastadion wurden ausgehoben. Statt in anderer Leute Restaurants herumzuhängen, hatte Ai nun sein eigenes: ein karg gestaltetes Esslokal aus Beton- und Glasplatten in einer Strasse unmittelbar südlich des Landwirtschaftlichen Ausstellungszentrums, wo die Küche seines Heimatortes Jinhua serviert wurde. Dort ass er nachts an einem langen Tisch, der erst zusammengerückt wurde, wenn er da war, gegenüber einer Wand, an der Farbkreisbilder seines Freundes Yan Lei hingen. Dort hielt er im engsten Mitarbeiterkreis seines Architekturbüros Hof vor wechselndem Publikum: vor Kritikern, Kunden, Sammlern, Kuratoren, Dichtern, Sängern, Regisseuren und hin und wieder einem Rückkehrer aus seiner New Yorker Vergangenheit. Künstler mit Projekten, die sie diskutieren wollten, sassen quasi im Wartezimmer gleich am Tisch rechts neben dem seinen, Tee trinkend und kalte Häppchen knabbernd, während sie auf eine Audienz beim mächtigen Paten warteten. Das namenlose Lokal wurde in Ais wachsendem Umkreis schlicht «die Cafeteria» genannt.

Inzwischen hatte sich Ai Weiweis Haus zu einer anderen Art von öffentlichem Raum gemausert. Der lange Tisch in der Eingangshalle war jetzt ein kleines Museum des aktuellen Diskurses, auf dem Kataloge, Zeitschriften, Pläne und Plakate auflagen, die alle entweder von Bittstellern stammten oder von Auslandsreisen mitgebracht worden waren. Sein eigener Blog, den er im November 2005 gestartet hatte, entwickelte sich binnen weniger Monate von der routinierten Rekapitulation bestehender Arbeiten zu einem Phototagebuch der aktuellen Besucher und Ereignisse, die sich meist im Wohnzimmer abspielen; er zählt mittlerweile über 3,5 Millionen Internetbesuche.[2] Die Museumstruppen begannen eine um die andere an seine Tür zu klopfen, was ihn schliesslich dazu veranlasste, seinen Wohnsitz mit Überwachungskameras auszustatten, um besonders hochkarätige Delegationen rechtzeitig zu erfassen. In seinem Wohnviertel entstanden neue Ausstellungsräume, fast durchwegs von ihm selbst entworfen, da Caochangdi allmählich zur neuen «Factory 798» heranwächst. Die künstlerische und architektonische Produktion seines Büros ist dramatisch angestiegen, doch noch immer kann man ihn jeden Morgen zwischen April und November am Glastisch neben seiner Haustür sitzend antreffen, wo er Tee trinkt, sich mit Freunden, Vermittlern und Stellvertretern unterhält, nur innehaltend, um eine E-Mail zu lesen oder die Blaupause eines Plans zu prüfen, die ihm ein Assistent vorlegt, oder um einen Anruf auf seinem unablässig klingelnden Telefon entgegenzunehmen.

Das ist der Zustand, der sich jetzt dauerhaft eingependelt hat. Die Stadt wächst vor Ais Haustür – heute wird die Strasse vor seinem Haus verbreitert, morgen wird die in der Nähe vorbeiführende Hochbahn zum Flughafen eröffnet – und Ai Weiwei wirkt an diesem Wachstum aktiv mit, besonders in seiner unmittelbaren Umgebung. Eben erst fünfzig geworden erreicht Ai jetzt den Höhepunkt seiner Kreativität. Mit grösster Wahrscheinlichkeit wird das Wohnhaus in Caochangdi noch für viele weitere Jahre ein beliebtes Reiseziel bleiben, wird Besucher empfangen und deren Sehnsucht nach einer chinesischen Renaissance stillen, bis es entweder zu einer Parodie seiner selbst wird, oder bis genügend andere Räume und Gesprächspartner in China einen Grad an Kultiviertheit und Komplexität erreicht haben, dass diese Pilgerreisen sich erübrigen. Doch zum heutigen Zeitpunkt dienen Ai Weiweis Hof, Atelierraum und Wohnzimmertisch als Drehscheibe visueller und intellektueller Freuden jenseits der Stadt hinter der grauen Ziegelsteinmauer.

*(Übersetzung: Suzanne Schmidt)*

1) SOHO ist hier die Abkürzung für «small office/home office»
2) http://blog.sina.com.cn/aiweiwei