

Liu Xiaodong : the strategy of proximity = Strategie der Nähe

Autor(en): **Hanru, Hou / Geyer, Bernhard**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2012)**

Heft 91: **Yto Barrada, Nicole Eismann, Liu Xiaodong, Monika Sosnowska**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680609>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

The Strategy of Proximity

At a time when artworks have become luxury objects and art institutions are increasingly a part of the entertainment industry, Liu Xiaodong's career proves that it is still possible for painting to remain a significant medium of social engagement and intervention. Nowhere is this more evident than in his recent "Hotan Project" (2012), in which I was involved as chief curator. Yet this is only the latest step in a continuously evolving practice that concerns itself with the necessity of proximity between painter and painted.

In 1978, when Liu was a teenager, a national debate took place on the proposition that "practice is the sole criterion for testing truth." This theoretical debate was part of a power struggle between those who supported the orthodoxy of Mao Zedong's continuous revolution and war of class—the Cultural Revolution—and those in favor of a pragmatic modernization and opening up of the country. Deng Xiaoping's victory meant that the last ideological obstacle to a market economy was overcome. Throughout the late '70s and early '80s, as an extension of this debate, discussions on the notion of reality, truth, and their representation in the arts deeply changed the nation's cultural life. Thanks to this debate, the arts

HOU HANRU is a San Francisco- and Paris-based critic and curator. He is curating the Fifth Auckland Triennial, opening in May 2013.

HOU HANRU



Liu Xiaodong, Hotan Project, 2012, Xinjiang.

community and society in general gained a great deal of freedom of expression. For the first time, an avant-garde movement came to the fore in China's cultural landscape.

Liu caught up with this climate shift in his own way, inventing his own realistic approach to painting. Instead of pursuing glorious and heroic scenes, the

official socialist-realist model of the truth, he opted to focus on the banal life of his schoolmates, friends, and family. His subject matters were chosen based on immediacy and even intimacy. In addition, Liu was influenced by other traditions of realism, such as the paintings of Lucian Freud, photorealism, and, especially, the cinematic languages of Italian neorealism and the French Nouvelle Vague. His paintings signified a crucial turn away from the top-down model of representation imposed by the state ideological machine to a grassroots, bottom-up model that came close to the real lives of real people. A whole generation of artists was part of this revolution in *Weltanschauung*, but, without a doubt, Liu was amongst the most remarkable pioneers in this adventure.

In the late 1990s, Liu's focus expanded to cover a larger social spectrum as he became more and more interested in life beyond his own circle. He reached out to diverse social classes, especially people living in rural areas that were experiencing urbanization. Accordingly, he developed new methods of painting that favored improvisation, fluidity, and fragmentation. Instead of creating perfectly finished works, Liu emphasized process, incompleteness, and movements of light and color. Drawing and painting from life (*Xiusheng* in Chinese) started to occupy a central position in his practice, and his paintings were often accompanied in exhibitions and catalogues by diaries and photographs. These paintings also featured a new mood of uncertainty and anxiety. In fact, Liu was capturing the general feeling of helplessness that had taken over individuals in China as they faced dramatic social change—from the reforms of the '80s to the post-Tiananmen crackdown that closed the decade of idealism to the rise of materialism that accompanied market-oriented Socialism à la chinoise. All of this led to collective cynicism amid the schizophrenia of the nation's values.

The next decade saw yet another shift in the artist's social engagement. Liu began traveling to regions where the most spectacular yet controversial projects in China's frenetic economic development were taking place, such as the construction of the Three Gorges Dam and the Great Development of the western regions (Tibet, Xinjiang, and Qinghai). Instead of presenting grand pictures of social prog-

ress, Liu met with migrant workers, farmers, suburban youths, and retired laborers in order to record faithful portraits of the lower class.

Where in the past diaries and photographs had served to record his painting process, now Liu turned to film. A longtime friend and collaborator of numerous filmmakers, he worked with film crews to document his conversations with his subjects and the development of his works. In other words, the act of painting shifted from the simple production of still images on a canvas to a process of building memory and narrative, both personal and collective, through interactions and the flux of living experiences. The composition of these paintings is thus often like a sequence of film stills rather than the self-contained and self-sufficient structure of conventional works. Some have panoramic formats with life-size figures, while others incorporate the scroll format of Chinese painting. These strategies aim to involve viewers more intensely, in an almost physical participation. At the same time, the hand of the artist can always be sensed, as Liu stages his models carefully, lending a slightly theatrical feeling to the composition; this creates a kind of Brechtian *Verfremdungseffekt* (distancing effect).

For the "Hotan Project," Liu immersed himself further than ever before in the unfamiliar domain of the "other." In the spring of 2012, the artist and a few assistants moved to Hotan, in Xinjiang, in multicultural western China. Once a famous hub along the Silk Road, the area is now a hotbed of religious, ethnic, and cultural conflicts. Here Liu planned to develop a series of portraits of local Uyghur jade mine workers. Indeed, many artists from inland China have been seduced by this remote region and have sought to explore and represent the "beauty" of this "exotic" region and its peoples. A kind of Han Orientalism has dominated the modes of perception and representation, and the outcomes are often superficial and apolitical, following the clichés of official propaganda. These works ignore the complicated relationship between the central Chinese government and the local population, and avoid the area's history of violence between different ethnic and cultural groups and conflicts between imposed modernization and traditional culture.

Liu settled among the inhabitants and participated in direct conversations with the local miners. He set up a tent in the jade mining area, in the middle of the Yurungkax River, which served as both a meeting point and a painting studio. He was no longer an artist from outside pretending to “represent” the local people; rather, he sought to understand the environment and paint what he saw, within the limits of the conditions—the challenging climate (in summer, the area is prone to sandstorms) and difficulty of communication (the Uyghur speak their own language). As in the past, a group of young filmmakers worked closely with Liu (and writer Ah Cheng) to produce a documentary film on his time in Hotan.

Inspired by Liu’s project, curator Ou Ning and I organized a parallel and complementary component focused on the rich local scene of art, crafts, music, literature, and architecture. Months of research involved interviewing local artists, writers, scholars, musicians, architects, and craftsmen from various ethnic, linguistic, religious, and social origins as well as collecting materials to archive. A two-day symposium

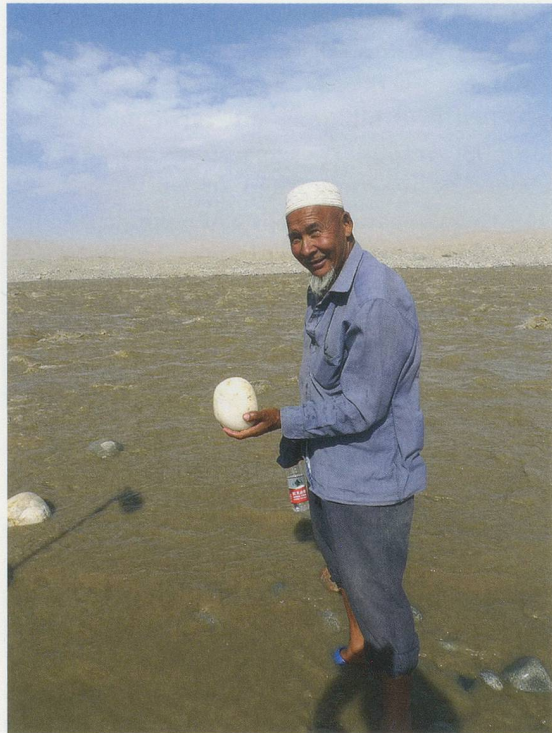
was held alongside Liu’s recent exhibition at the Exposition Palace of Urumqi, the capital of the Xinjiang Uyghur Autonomous Region, and further events will accompany his show next year at Beijing’s Today Art Museum.

Liu himself created four paintings and a number of small sketches, along with diaries and photographs. As the artist wrote in one such diary:

There is little time. The situation is complicated. It’s impossible for me to comprehend such a complicated situation. I should never summarize another’s life. I can only deal with this river, the people on the riverbank, a tree, a rock. I spend two months painting them. I should focus on a very small point and let the message be open. I should become a part of the painted people and landscape and never sit above them.

Liu’s attitude and process—the strategy of proximity—are an attempt to eliminate the boundary between the self and the other. This results in paintings that are intense, vivid, and powerful—like the exhalation that occurs right before the arrival of a sandstorm.

Liu Xiaodong, *Hotan Project*, 2012, Xinjiang.



Strategie der Nähe

HOU HANRU

In einer Zeit, in der Kunstwerke zu Luxusartikeln werden und Kunstinstitutionen immer mehr auf Unterhaltungswerte setzen, beweist das Œuvre von Liu Xiaodong, dass die Malerei als Medium der sozialen Aktion und Veränderung noch nicht ausgedient hat. Nirgendwo tritt das deutlicher zutage als in seinem «Hotan Project» (2012), an dem ich als Chefkurator beteiligt war. Freilich handelt es sich hierbei nur um die neueste Station einer langen künstlerischen Entwicklung, die sich mit der Notwendigkeit der Nähe zwischen Maler und Gemaltem auseinandersetzt.

Die These «Die Praxis ist das einzige Kriterium zur Überprüfung der Wahrheit» löste 1978 – Liu Xiaodong war damals gerade 15 Jahre alt – in ganz China heftige Debatten aus. Hinter ihr verbarg sich ein Machtkampf zwischen den Anhängern von Mao Tse-tungs Dogmen der permanenten Revolution und der Kulturrevolution und jenen, die einer pragmati-

HOU HANRU ist Kritiker und Ausstellungsmacher, er lebt und arbeitet in San Francisco und Paris. Er ist der Kurator der 5. Auckland Triennale (Eröffnung im Mai 2013).



Liu Xiaodong, Hotan Project, 2012, Xinjiang.

schen Modernisierung und Öffnung des Landes das Wort redeten. Der Sieg Deng Xiaopings beseitigte die letzte ideologische Hürde auf dem Weg zur Marktwirtschaft. Infolge dieser Debatten formierte sich in den späten 70er- und frühen 80er-Jahren ein Diskurs über Wirklichkeit, Wahrheit und deren Darstellung in den Künsten, der das chinesische Kulturleben tief greifend veränderte. Kunst und Gesellschaft gewannen ein bisher unbekanntes Mass an Ausdrucksfreiheit und zum ersten Mal konnte in China eine Avantgarde-Bewegung Fuss fassen.

Als Antwort auf diesen Umbruch konzipierte Liu Xiaodong einen individuellen realistischen Malstil, der anstelle glorreicher, heroischer Szenen, wie es die offizielle Version des sozialistischen Realismus vorschrieb, den Alltag von Studienkollegen, Freunden und Familienmitgliedern ins Bild setzte. Die gewählten Motive strahlen eine Unmittelbarkeit, ja eine Vertrautheit und Innigkeit aus. Auch andere realistische Traditionen übten stilistische Einflüsse aus, etwa die Gemälde Lucian Freuds und der Foto-realismus, besonders aber auch die Filmsprache des

italienischen Neorealismus und der französischen Nouvelle Vague. In Liu Xiaodongs Bildern manifestiert sich die entschiedene Abwendung von jenem autoritären Darstellungsmodus, den die staatliche Ideologiemaschine verordnete, hin zu einem egalitären Blick auf das wirkliche Leben wirklicher Menschen. Eine ganze Künstlergeneration arbeitete gemeinsam an diesem Perspektivwechsel, aber Liu Xiaodong zählte fraglos zu den Pionieren.

Gegen Ende der 90er-Jahre suchte der Künstler, seinen sozialen Horizont über den eigenen Freundes- und Bekanntenkreis hinaus zu erweitern. Er nahm Kontakt mit anderen Gesellschaftsschichten auf, speziell mit der von der Urbanisierung betroffenen Landbevölkerung. Aus malerischer Sicht verlangte dieser Schritt ein stärkeres Augenmerk auf Improvisation, Flexibilität und Fragmentierung. Künstlerisches Hauptziel waren nicht länger perfekt vollendete Werke, sondern der Prozess, das Unvollendete sowie die Bewegung von Farbe und Licht. Das Malen und Zeichnen nach der Natur (chin. xiesheng) gewann zentrale Bedeutung. In Ausstellungen und Katalogen waren die Gemälde häufig von Tagebucheinträgen und Photographien begleitet. Eine bedrohliche, angstgefüllte Atmosphäre machte sich in den Bildern breit. Sie spiegelte das Gefühl der Hilflosigkeit, das grosse Teile der chinesischen Bevölkerung angesichts des radikalen sozialen Wandels empfanden – von den Reformen der 80er-Jahre über die Repressalien nach dem Tian'anmen-Massaker, mit dem ein Jahrzehnt voll idealistischer Hoffnungen zu Ende ging, bis zum Aufstieg des Materialismus, der die sozialistische Marktwirtschaft nach chinesischer Art begleitete. All diese Faktoren liessen inmitten des schizophrenen Umgangs mit nationalen Werten einen kollektiven Zynismus aufkommen.

Im folgenden Jahrzehnt wechselte das soziale Engagement Liu Xiaodongs erneut seine Richtung. Reisen in Regionen, in denen die spektakulärsten und zugleich umstrittensten Projekte des chinesischen Wirtschaftsbooms stattfanden, führten ihn unter anderem zur Baustelle der Drei-Schluchten-Talsperre und in die westlichen Entwicklungsregionen Tibet, Xinjiang und Qinghai. Anstatt Bildmonumente des sozialen Aufschwungs zu liefern, traf der Künstler sich mit Arbeitsmigranten, Bauern, Vorstadtjugend-

lichen und Rentnern, um die Unterschicht in wirklichkeitsgetreuen Porträts abzubilden.

Während er den Malprozess bisher in Tagebüchern und Photographien protokolliert hatte, wandte sich Liu Xiaodong nun dem Film zu. Er hatte schon seit Jahren freundschaftliche und künstlerische Beziehungen zu mehreren Filmemachern gepflegt und begann, seine Gespräche mit den Modellen und die Entstehung seiner Werke auf Film zu bannen. Der Malakt beschränkte sich somit nicht mehr auf die Produktion unbewegter Leinwandbilder, er geriet zum schrittweisen Aufbau persönlicher wie kollektiver Erinnerungen und Geschichten durch den Fluss und die Wechselwirkung gelebter Erfahrungen. Kompositionell lösen sich diese Gemälde von der autonomen, selbstbezogenen Struktur konventioneller Werke und implizieren Filmstandbildern gleich eine sequenzielle Ordnung. Manche sind monumentale Panoramen mit lebensgrossen Figuren, andere folgen dem Rollenformat der chinesischen Malerei. All diese Strategien zielen darauf ab, den Betrachter zu einer fast körperlichen Teilnahme zu bewegen. Dessen ungeachtet bleibt stets die Hand des Künstlers spürbar. Die genau kalkulierten Posen der Modelle erzeugen eine theatralische Wirkung nach Art des Brecht'schen Verfremdungseffekts.

Für sein «Hotan Project» vertiefte sich Liu Xiaodong mehr als je zuvor in die Sphäre des «Anderen». Im Frühjahr 2012 übersiedelte er mit einer Handvoll Assistenten nach Hotan in Xinjiang, einem autonomen Gebiet im multiethnischen Westchina. Einst ein bedeutender Umschlagplatz an der Seidenstrasse ist die Region heute von religiösen, ethnischen und kulturellen Konflikten gezeichnet. Ursprünglich plante Liu Xiaodong eine Porträtserie uigurischer Bergarbeiter in den Jademinen. Viele Künstler aus dem chinesischen Kernland suchten diese entlegene Gegend auf, um die «exotische Schönheit» ihrer Landschaft und Bewohner zu erkunden und zu dokumentieren. Da die Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen dieser Künstler von einer Art Han-Orientalismus geprägt waren, fielen ihre Kunstwerke eher oberflächlich und unpolitisch aus und wiederholten vielfach die Klischees der staatlichen Propaganda. Die komplexen Beziehungen zwischen der chinesischen Zentralregierung und der örtlichen Bevölkerung

wurden ebenso ignoriert wie die anhaltenden gewaltsamen Konflikte zwischen ethnischen und kulturellen Gruppierungen und das Aufeinanderprallen von Tradition und forcierter Modernisierung.

Liu Xiaodong lebte mit den Menschen der Region und führte direkte Gespräche mit den Bergarbeitern. Ein Zelt, das er inmitten des Jadeabbaugebiets am Mittellauf des Yurungkash-Flusses aufschlug, diente sowohl als Treffpunkt als auch als Malatelier. Er war kein von aussen kommender Künstler, der vorgab, die Einwohner zu «repräsentieren». Vielmehr unternahm er den Versuch, die Gesamtsituation zu verstehen und so zu malen, wie sie ihm unter den gegebenen Bedingungen – Wetterlage (häufige Sandstürme im Sommer) und Verständigungsschwierigkeiten (uigurische Sprache) – erfahrbar war. Wie schon bei früheren Projekten produzierte Liu Xiaodong in enger Zusammenarbeit mit einer Gruppe junger Filmemacher (und mit dem Schriftsteller Ah Cheng) einen Dokumentarfilm über seinen Hotan-Aufenthalt.

Angeregt von Liu Xiaodongs «Hotan Project» organisierten der Kurator Ou Ning und ich ein Begleitprogramm, das dem reichen lokalen Angebot an Kunst, Kunsthandwerk, Musik, Literatur und Architektur gewidmet war. In monatelanger Arbeit sammelten wir Material und sprachen vor Ort mit Künstlern, Kunsthandwerkern, Autoren, Musikern,

Architekten und Wissenschaftlern verschiedenster ethnischer, sprachlicher, religiöser und sozialer Zugehörigkeit. Während Liu Xiaodongs Schau im Ausstellungszentrum von Ürümqi, der Hauptstadt des Uigurischen Autonomen Gebiets Xinjiang, fand ein zweitägiges Symposium statt. Für seine Ausstellung im kommenden Jahr im Pekinger Today Art Museum sind weitere Veranstaltungen geplant.

Neben Tagebüchern und Photographien wurden vier Gemälde und zahlreiche Skizzen realisiert. Der Künstler notierte in sein Tagebuch:

Ich habe nicht genug Zeit. Die Situation ist kompliziert. Eine derart komplizierte Situation lässt sich nicht völlig verstehen. Man darf das Leben anderer Menschen nicht vereinfachen. Ich kann mich nur mit diesem Fluss befassen, den Menschen am Ufer, einem Baum, einem Stein. Ganze zwei Monate habe ich sie gemalt. Es ist besser, sich auf einen kleinen Punkt zu konzentrieren und die Bedeutung offenzulassen. Ich muss Teil der Menschen und der Landschaft werden, die ich male, und darf mich nie höher stellen als sie.

Liu Xiaodongs Ansatz und Prozess – seine Strategie der Nähe – sollen die Grenze zwischen dem Ich und dem Anderen auflösen. Dadurch entstehen Gemälde voll Intensität, Vitalität und Kraft – wie ein tiefes Durchatmen, ehe der Sandsturm über uns hinwegfegt.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

Liu Xiaodong, Hotan Project, 2012, Xinjiang.



