

Csáky Marianne

A kínai videó művészet három nemzedéke
1989–2015

Doktori disszertáció

Témavezető:
Kicsiny Balázs

Csáky Marianne

A kínai videó művészet három nemzedéke 1989–2015

Tartalom

I. rész

Bevezetés	5
Áttekintés	8
Fogalmi tisztázás: <i>kortárs</i> művészet, <i>avant-garde</i> művészet és <i>modern</i> művészet fogalmak használata a kínai kortárs művészetben	10
Modernitás és poszt-kolonializmus	16
Elfelejtett történetek	18
Nyugati művészeti hatások a császárkor végén és a köztársaság korban (1837–1949)	18
A kínai baloldali film az 1930–40-es években	21
Másolás, újratekintés, kontemporaneitás	23
A kínai kortárs művészet nyugati koncepciója	27
Művészet és politika	32
Új művészeti mozgalmak Kínában, 1978–1989	38
Az első „Pekingi Tavasz”, 1978	38
Az első önszerveződő művészeti csoportok az első „Pekingi Tavasz” idején – <i>Scar</i> és <i>Stars</i> („Seb” és „Csillagok”)	39
'85 Új Hullám Mozgalom – Független művészcsoportok a nyolcvanas években	43
China/Avant-Garde, 1989. Kiállítás a Pekingi Nemzeti Galériában	48
Képek	51
II. rész	
Zhang Peili munkássága. A kínai videó művészet kezdetei	69
A korai konceptuális munkák	74
Andy Warhol nyomában – <i>30x30</i>	74

Test és hatalom	78
Kinek a teste?	82
Az elveszett jelentés – nyelv és kommunikáció	85
<i>Just for You</i> a 48. Velencei Biennálén. Mit ünneplünk? – a történet rétegei	88
Utópia újratöltve	90
Artificial reality – „Van bármi különbség aközött a valóság között, amit a videó hoz létre (yingxiang de shishi), és amit a videó rögzít (shishi de yingxiang)?"	94
Időalapú munkák rögzített kép nélkül	96
Képek	100
III.rész	
Yang Fudong művészete. Hagyomány és identitás	117
Az 1990-es évek művészeti közege	117
Estranged Paradise	123
Experimentális rövidfilmek és videók, 1998–2000	126
<i>An Estranged Paradise</i> – egész estés mozi, vagy galéria film?	136
Az üzleti világ, mint megrendelő	139
Kínai tusfestmény, mint videó térkép	140
Hagyomány és identitás	141
<i>No Snow on the Broken Bridge</i>	142
Orientalizmus és szelf-orientalizmus	144
A mű esemény vagy hely, a néző a második rendező	146
<i>Seven Intellectuals in Bamboo Forest</i>	147
Értelmiségiek a mai Kínában	148
<i>Que Village</i> – valóság és szürrealitás	151
A film valósága és a filmezés valósága	153
Új <i>gestural cinema</i>	156
Gesztus fotók	158
<i>New Women</i>	161
Képek	166

IV. rész

Cheng Ran. „Az utolsó generáció”	191
A 2000-es évek végének kínai művészeti színtere	188
Identitáskeresés – occidentalizmus?	195
Alternatív rock és poszt-rock szubkultúra	198
Korai munkák, 2005–2009	199
<i>Rock Dove (Galambok)</i> – „Úgy tűnik, mindegy, hogy teljes sötétség van, vagy fény”	202
<i>Chewing Gum Paper (Rágógumi papír)</i> és Martin Luther King – elszabadult szimbólumok, újra konstruált történetek	203
Montázs, ismétlés, másolás	205
Bill Viola – Cheng Ran 6. angyala	206
Kubrick és Wim Wenders – bűn és jószág egymásra vetülő motívumai	209
Man Ray – egy gesztus átértelmezése	210
„Az utolsó generáció” – születés helyett ismétlés és újrateheremtés	211
Egy kis kitérő: a hely, amit belakunk	211
<i>The Last Generation</i>	214
<i>Circadian Rhythm</i> – a 'galéria regény'	217
<i>Tikos üzenetek Nan Goldinnak</i> – provokáló szerepjáték	219
<i>In Course of the Miraculous</i> – sehol sem lenni	221
Képek	225

V. rész

Utószó. Történelem-képek – ki mikor mit felejtett el?	
A történelmi emlékezet rétegei	243
Képek	252
Képek jegyzéke	254
Felhasznált irodalom	261

Bevezetés

Írásomban a kínai videó művészet alakulását vizsgálom három képviselője, Zhang Peili, Yang Fudong és Cheng Ran munkássága tükrében.

Azért kezdtem foglalkozni e három művész munkájával, mert elsősorban az alkotói alapállásuk és gondolkodásmódjuk érdekelt, óhatatlanul is összehasonlítva azt a saját gondolkodásommal. Hogyan mozogtak és dolgoztak ezek a művészek egy hatalmas történelmi és politikai változás folytán átalakult kulturális és politikai térben; egy olyan változás után, amely a globális politikát is befolyásolta. Bizonyos értelemben párhuzamba állítható az a változás, amelyet Kína átélt 1978-tól, a poszt-kulturális forradalom időszakában, és amit Kelet-Európa a hidegháború vége és a szovjet rendszer szétesése után a poszt-szovjet, poszt-szocialista időszakban. Persze a különbségek is óriásiak, míg Kína egyre növekvő gazdasági és kulturális jelenlétet alakított ki magának, addig Kelet-Európának, és Magyarországnak csak *Fifteen Minutes of Fame* jutott, amelyben „kelet-európaisága” volt képes felkelteni a „nyugat” figyelmét, hasonlóan ahhoz, mint Kína esetében annak „kínaisága”. Ugyancsak személyesen érint az a kérdés is, hogy a kulturális marginalitás helyzetéből indulva, azonban egy nemzetközi szinten mozogva milyen lokalitás alakítható ki, és milyen identitás élhető meg.

Az írásom ugyanakkor nem általános társadalmi vagy művészeti értékelés kíván lenni, engem a művészek személyes motivációi, és alkotásaik *per se* érdekelnek. A történelmi, kulturális és művészeti előzményeket és körülményeket csak olyan mértékben vázoló fel, amely elengedhetetlenül szükséges a művészek és műveik megértéséhez. Nem vagyok szakértője a tradicionális kínai kultúrának, a kortárs művek kapcsolatát a hagyományos kínai kulturális teljesítményekkel csak akkor említem, ha annak megléte fontos volt a művészek számára, és erre ők maguk mutattak rá. Azt sem vizsgálom, hogy ezen elemek megidézése a kínai művészek által filológiailag helyesnek, hitelesnek mondható-e, számomra csak az az érdekes, hogy a művész szükségét érezte, hogy a művét a hagyományos kínai kultúra folyamatosságában szemlélje, akár jogos ez, akár nem.

Az írásomban a legtöbb esetben megtartottam a kínai intézmények, művek, jelenségek angol megfelelőjét, mivel a kínai művészeti köztér szereplői maguk adják meg az általuk hitelesnek tartott angol fordítást, amely alapján könnyen visszakereshető a vonatkozás, míg a magyar fordítás ezt lehetetlenné tenné.



Az elsőként számon tartott kínai videó munka, Zhang Peili *30x30* című művének keletkezése óta mindössze 28 év telt el, azonban ebben a nem egész három évtizedben a kínai politika és társadalom, és ennek következtében a kínai művészeti szcéna gyors és nagymértékű változásokon ment keresztül, továbbá nagyon megváltozott a kínai művészet pozíciója a globális művészeti világban is. Bár a három művész, akikről írok, durván 10-10 év különbséggel született, 1957-ben, 1971-ben és 1981-ben, joggal beszélhetünk három művészgenerációról, hiszen képviselői egészen más környezetben szocializálódtak, és egészen más művészeti közegben kezdték a pályájukat. Bár más irányokból indultak, Zhang Peili a konceptuális művészet felől, Yang és Cheng az experimentális film felől, a 2000-es évek közepére-végére mindhárman nagyméretű, látványos film installációkat hoztak létre, a galériafilm különböző változatait.

A kínai videó művészet kezdeteiről gondolkodva egyértelmű volt, hogy Zhang Peili munkásságával kezdődik ez a történet – jóllehet nagyon hamar jó néhány művész kamerát ragadott, és nagyon különböző módokon használták azt. Tehát már a kezdetekben sem lehetséges egy úgynevezett kínai videó stílusról beszélni. Zhu Jia¹ *Forever* (1994) című munkája, Li Yongbin² *Face No. 1* (1995) című videó projekciója, vagy Chen Shaoxiong³ *Sight Adjuster* sorozata (1994), a konceptuális videó műfaj más-más irányába mutattak.

Zhang Peilit teljes joggal nevezik a kínai videó művészet atyjának, nem csak azért, mert ő készítette 1988-ban az első kínai videó munkát, hanem azért is, mert valóban az alapító atyák egyike, aki a 80-as évek közepétől aktív

¹ Zhu Jia (1963, Peking, Kína –), videó művész.

² Li Yongbin (1963, Peking, Kína –), videó művész

³ Chen Shaoxiong (1962, Guandong, Kína –), művész, kínai tusrajzokat, animációkat és videókat készít.

szereplője volt a kínai avant-garde mozgalmaknak, valamint az új média oktatás megalapítója volt, és a következő generációk oktatója a mai napig a hangzhou-i művészeti akadémián. A nyolcvanas évektől máig nem sokat változott alkotói alapállása, következetes konceptuális művészeti életművet hozott létre. Munkáiban David Hall, Andy Warhol és Bruce Neuman inspiráló hatását fedezhetjük fel. Azonban ez az életmű, és Zhang alkotói alapállása magán viseli a nyolcvanas évek kínai kortárs művészetének a sajátos hibrid jellegét. Konceptuális videó installációit a személyesség és szubjektív kiiktatására való törekvés jellemzi, azonban egész tevékenységét áthatja valamiféle humanista szemlélet, az emberiség jövőjével kapcsolatos utópia.

A következő generációk tevékenységét szemügyre véve azonban már nem állítható, hogy lenne egyetlen művész, aki generációjára ilyen meghatározó hatással lett volna. Bár sok érintkezési pont és párhuzam felfedezhető e kínai művészek, mint Yang Fudong⁴, Qiu Zhijie⁵, Yang Zhenzhong⁶, Chen Xiaoyun⁷ és Cao Fei⁸ munkái között, nem fedezhetünk fel egy sajátos kínai videó stílust a munkájukban. A videó művészek második generációjából Yang Fudonggal foglalkozom, aki a 2000-es évek végére a *Gestural Cinema* (gesztus film) egyedi változatát hozta létre galéria filmjeiben. Yang korai munkáiban a *New American Cinema* képi világát és szerkesztési módszereit, valamint a *film noir* és a 30-as évek kínai baloldali filmjeinek megoldásait tanulmányozva keresi saját hangját. Innen jutott el a 2000-es évek végére gesztus filmjeinek a kidolgozásához.

Cheng Ran⁹ a videó művészet harmadik generációjaként¹⁰ emlegetett korosztály tagja, Yang Fudong tanítványa, a 2000-es évek végén kezdte munkásságát, amikor a kínai művészet még mindig a nyugati művészeti világ figyelmének középpontjában volt, azonban nyugati recepciója már túljutott a csupán egzotikum keresés időszakán. Az ő generációjának természetes volt,

⁴ Yang Fudong (1971, –), videó művész, Sanghajban él.

⁵ Qiu Zhijie, (1969, Fujian province –), videókat, fotókat és installációkat csinál.

⁶ Yang Zhenzhong, (1968, Hangzhou, Kína –) média művész, Sanghajban él.

⁷ Chen Xiaoyun, (1971, Hubei Province –), média művész, Pekingben él.

⁸ Cao Fei, (1978, Guangzhou, Kína–), multimédia művész, Pekingben él.

⁹ Cheng Ran (1981, Belső-Mongólia, Kína –), Hangzhou-ban és Amszterdamban él.

¹⁰ Christen Cornell. Wang Gongxin and the three generation of Chinese video art. An interview with Wang Gonxin. *Blog*. The University of Sidney, 13 Oct, 2010. <http://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2010/10/post.html>

hogy a művészeti pálya komoly karrier lehetőséget és anyagi sikereket nyújthat egy kínai művész számára, és e karrier fő terepe a nyugati művészeti világ. Cheng inspirációs forrása, bátran mondhatjuk, a teljes euro-amerikai film hagyomány. Videóinak és filmjeinek formai, strukturális felépítésére elsősorban Guy Debord montázs technikája és a *New American Cinema* gyakoroltak nagy hatást.

Yang Fudong és Cheng Ran munkássága azért is volt különösen érdekes számomra, mert mindkettőjük munkásságának fő kérdése, hogy a kulturális forradalom után egy-két évtizeddel milyen kínai kulturális hagyományra és történelmi emlékezetre támaszkodva képesek kialakítani alkotói pozíciójukat és személyes identitásukat. A két művész teljesen ellentétes következtetésre jutott.

Áttekintés

Mielőtt e három művész műveiről beszélnék, fölrajzolnom azt a történelmi és fogalmi kontextust, amelyben ezek a művészek dolgoztak, amelyben beszéltek, és amelyben róluk beszéltek. A kínai művészeti közegben az 1978 utáni új művészetet „modern művészetnek”, vagy „avant-garde művészetnek” nevezték, amely kifejezések nyilvánvalóan nem fedik azt, amit a nyugati beszédben ezen fogalmakon értünk.

Ezzel összefüggésben érdemes górcső alá venni, hogy a nyugati világ „kínai kortárs művészet” koncepciója hogyan jött létre, mire utal, és a kínai művészeti tevékenységet milyen szűrés eredményeként láttatja. Ennek kapcsán beszélni fogok azokról a nyugati személyekről, gyűjtőkről, kurátorokról, galeristákról és intézményekről, akik az euro-amerikai művészeti világ számára láthatóvá tették a kínai kortárs művészetet. Ugyanakkor beszélni kell a független kínai kurátorok tevékenységéről és a kínai alternatív művészeti szcéna független művészeti eseményeinek szerveződéséről is, valamint arról a feszültségről, amely a kínai alternatív és akadémiai művészeti elitben tapasztalható volt annak láttán, hogy a kortárs kínai művészet kanonizációját nem ők, hanem a nyugati művészeti piac irányítja.

Miután a kínai kortárs művészet programszerűen a 20. századi nyugati művészet hatása alatt bontakozott ki, áttekintem e nyugati hatások és a kínai

modernizáció alakulását a Qing dinasztia végétől, az 1912–49 közötti köztársasági időszakban, továbbá a kulturális forradalom ideje alatt, valamint az azt követő időkben. Az 1949 előtti, korai kínai modernizáció teljesítményei a poszt-kulturális forradalom időszakában sokak számára a még utolsó hiteles kulturális hagyományt testesítették meg. A híres 30–40-es évekbeli kínai balos film mozgalom a mai napig óriási hatást gyakorol a művész videóra, a fotó művészetre és galéria film műfajra, mint például Yang Fudong és Cheng Ran munkásságában. A kínai kortárs művészet hazai és globális művészeti szintéren elfoglalt ellentmondásos pozíciójáról szólva feltétlenül ki kell térni a kínai modernizmus és a kínai poszt-kolonialista alapállás összefüggéseire. Számos kínai teoretikus szerint a 20-as években induló, majd a kulturális forradalom idején erőszakossá váló nyugati típusú modernizációval Kína saját magát gyarmatosította, vágta el saját gyökereitől.

A kínai kortárs művészetről szólva megkerülhetetlen a másolás, a kulturális átvétel jelensége. Megvizsgálom, hogy hogyan alakul a kínai kortárs művészet, tágabban a harmadik világbeli kortárs művészet és a nyugati művészeti hagyomány közötti kölcsönzés, másolás, kisajátítás. Mennyiben tekinthető a másolás ideája a tradicionális kínai kultúra maradványának, hiszen a másolás a hagyományos tusfestés és kalligráfia alapvető gyakorlata volt. Vagy mennyiben tekinthető úgy, hogy a 80-as évek avant-garde nemzedéke a rendelkezésre álló nyugati mintákból építette újra a saját nyelvét, amelyen a saját világában megélt tapasztalatait és érzéseit tudta újszerű módon kifejezni. Milyen folyamatok helyezik a művészeket és a művészeti közegeket az orientalizmus, szelf-orientalizmus és occidentalizmus pozíciójába. Milyen módon viszonyulnak, élnek vagy élnek vissza a művészek az úgynevezett „elkerülhetetlen reprezentáció” jelenségével, amely szerint egy harmadik világbeli művész bármilyen művészi megnyilvánulása régiójának és etnikumának kultúráját reprezentálja a nyugati világ szemében, és nem olvasódik egyedi műalkotásként.

Bár az első kínai videó mű 1988-ban keletkezett, a videó műveknek a kínai kortárs művészetbe való beágyazottsága nehezen érthető a 1978-tól tartó új művészeti mozgalmak ismerete nélkül, amely mozgalmak az 1989-es China/Avant-Garde kiállításban értek tetőpontjukra, pár hónappal a második „Pekingi

Tavaszi diákmozgalmainak Tiananmen téri vérbefojtása előtt. Felidézem azoknak a művészeti csoportoknak a tevékenységét, amelyek a legmeghatározóbbak voltak a 70-es évek legvégének és a 80-as évek kínai képzőművészetében.

Megkerülhetetlen kérdés továbbá a művészet és politika viszonya a kínai kortárs művészek tevékenységében, mivel Kína a mai napig elnyomó, diktatórikus rendszer, amely a szólásszabadságot erősen korlátozza, és amely szigorú cenzúrát alkalmaz a művészeti szcénán is. A szabad piaci, ám elnyomó diktatórikus körülmények között létrejövő kínai művészet kapcsán gyakran felmerül, hogy a művek hitelessége azok ellenálló, politikai tartalmához köthető. Ai Weiwei aktivista művészeti tevékenysége folyamatosan a figyelem középpontjában tartja ezt a kérdést.

Végezetül áttekintem, hogy a kínai kortárs művészek alkotói pozíciójában, identitáskeresésében az emlékezés és felejtés milyen mintázatai fedezhetők fel, és ezek a történelmi emlékezet milyen rétegeit aktivizálják vagy nyomják el.

Fogalmi tisztázás: *kortárs művészet, avant-garde művészet és modern művészet* fogalmak használata a kínai kortárs művészetben

A kínai *kortárs művészet* (dangdai yishu) kifejezés az 1978-tól, a Mao 1976-ban bekövetkezett halála és a kulturális forradalom végétől kezdődő időszaknak az euro-amerikai művészet hatása alatt kibontakozó művészeti tevékenységét fedi, amely szemben állt a kulturális forradalom¹¹ szocialista realista művészetével, és erősen kritikus volt a kulturális forradalom és a kommunista párt politikájával. A 70-es évek legvégétől a nyolcvanas évek végéig számtalan művészeti mozgalom, csoport, és irányzat jött létre, amely magukat, és e csoportok mellett megjelenő kritikusok őket „*avant-garde*” vagy „*modern*” művészeknek nevezték, és a művészetüket „*avant-garde-nak*” (xianfeng vagy

¹¹A Mao Ce-tung által meghirdetett kulturális forradalom az 1965–76 közötti időszak elnyomó kommunista diktatúrája volt.

shiyany) vagy „modern” (xiandai) művészetnek. Ez a fajta művészet természetesen nem volt avant-garde nyugati értelemben. Azonban bizonyos vonásaiban valóban jogosan láttak párhuzamot a nyugati huszadik század eleji mozgalommal. Egyrészt a kínai avant-garde is szemben állt a művészeti akadémiák által képviselt szocialista realista művészettel, mint annak idején a francia avant-garde művészek a francia akadémizmussal, valamint a tevékenységük éles társadalomkritikát fogalmazott meg. Továbbá egészen a 90-es évek végéig a hivatalos művészet intézményei, az állami múzeumok és a kiállító helyek nem engedték be őket falaik közé, és nem részesültek semmilyen állami támogatásban. A különböző csoportok általában abban különböztették meg magukat egymástól, hogy a nyugati, impresszionizmus utáni stílusok közül melyek szolgáltak számukra inspirációul. Ám például a festészetben és szobrászatban sokan ugyanazt a realista stílust használták, mint a szocialista realista propaganda a kulturális forradalom idején, csak a témaválasztásuk volt más, és szabadabban nyúltak olyan témákhoz, például a nemzeti kisebbségek, etnikai csoportok életének ábrázolásához, ami a kulturális forradalom alatt tabu volt. A kilencvenes évektől kezdődően egyre inkább az „*experimentális művészet*”-et (shiyany meishu) használták e művészekre és művészetükre, amely teljes mértékben szintén nem fedte a nyugati művészetben használt fogalmat, hiszen sok esetben azt jelentette, hogy ezek a művészek a nyugati avant-garde és modern művészeti stílusokkal kísérleteztek. A kínai művészeti szcénán azonban – ahogyan azt számos kínai teoretikus kifejti – az *experimentális* jelző elsősorban a hivatalos vagy mainstream művészeti világgal szembenálló független művészi identitást fejezte ki. Ezek a művészek, ahogy Wu Hung¹² írja¹³, magukat a kínai társadalom és művészeti világ peremén, határmezsgyéjén helyezték el, akik ezeket a politikai, ideológiai és művészeti gondolkodási határokat folyamatosan megkérdőjelezték.

A „modern művészet” fogalmat gyakorlatilag az „avant-garde művészet” szinonimájaként használták a 80-as, 90-es években, és sok esetben a kínai szövegekben szereplő „modern” szót „avant-garde”-ként fordították angolra

¹² Wu Hung, (1957, Peking, Kína –) művész, kurátor, művészettörténész, a University of Chicago (USA) professzora.

¹³ Wu Hung. *Making History: Wu Hung on Contemporary Art*. Hong Kong: Timezone 8. 2008. p. 31

maguk a szövegek szerzői. A „modern” szó használata a korszak művészeti jelenségeire azonban csak a „modern” szó klasszikus értelmében volt a nyugati gondolkodás szerint helytálló, annyiban, hogy új jelenséget fedett a kínai művészetben a kulturális forradalom kötelező szocialista realizmusával szemben. Érdekes módon azonban, a modernizmus ideológiáját tekintve, sokkal inkább volt modernnek tekinthető a Mao-éra szocialista realizmusa, és a mögötte húzódó gondolkodás, mivel a művészet alakulását egy egyenes vonalú fejlődésnek láttatta, amelynek akkori csúcspontjaként tettelezte a szocialista realizmust. A maói propaganda szerint Kína a társadalmi és kulturális fejlődés legmagasabb fokát képviselte, és a kínai értelmiség bármennyire tisztában volt a kulturális forradalom „túlkapásaival”, és embertelen, pusztító mivoltával, a maói modernizáció programja nagyon mélyen gyökeret vert az emberek gondolkodásában. Ennek egyik oka az volt, hogy ez a modernizációs program a köztársasági korszak¹⁴ baloldali szellemi mozgalmában gyökerezett, elsősorban a *May Fourth* mozgalomból kinövő *New Cultural Movement*¹⁵ különböző szellemi és politikai irányzataiban. A köztársaság kor kultúrája sokak számára a mai napig egy még elérhető, és értelmezhető szellemi örökséget jelent, szemben a történelmi kínai kultúrával. Yang Fudong számára például az 1930–40-es évek sanghaji filmjeinek világa fontos forrás volt abban, ahogyan az orientalizmus és szelf-orientalizmus állapotaihoz viszonyult a munkáiban. A kommunista diktatúra a modernizáció jegyében igyekezett felszámolni a dinasztiai korának anyagi és szellemi hagyományait – csakúgy, mint a köztársaságkor korai modernista törekvéseinek nyomait –, nagyon drasztikus módon a tárgyi emlékek megsemmisítésével, és azáltal, hogy az oktatásban nem örökítette tovább ezt a

¹⁴ 1912-ben a Qing-dinasztia bukásával Kínában véget ért a dinasztiai kora, és 1949-ig Kína köztársaságként működött.

¹⁵ *May Fourth* – Az 1919. május 4-én kezdődő pekingi tüntetéssorozat és diákmozgalom kiváltó oka az volt, hogy az első világháborút követő párizsi békekonferencián a győztesek oldalán álló Kína érdekeit nem vették figyelembe, ehelyett Japán követeléseit támogatták. Tágabb értelemben az 1915 és 21 közötti *New Cultural Movementre* (*Új Kulturális Mozgalomra*) utal a kifejezés, amely a konfúcionizmussal szemben egy nyugati típusú, demokratikus alapokon szerveződő társadalom megvalósítására vágyott, egalitarianizmusra, a patriarchális család felszámolására és a nők egyenjogúságára, de egyben a kor nagyon eltérő szellemi és politikai irányzatainak gyűjtőneveként is használatos, amelyek egyike volt a radikális marxizmus.

kulturális hagyományt. Mind Ai Weiwei¹⁶, mind Yang Fudong¹⁷ elmondták különböző interjúkban, arra a kérdésre, hogy a műveik merítenek-e inspirációt a hagyományos kínai kultúrából, hogy bár nagyon érdekli őket, és fontosnak tartanák, de nem ismerik. A nyolcvanas években, a deng xiaopingi gazdasági nyitás után, amikor egyre több információ áradt be a nyugati világból, a kínai emberek a viszonylagos szabadság felszabadító érzése mellett komoly traumaként élték meg, hogy úgy érezhették, az évtizedekig hangoztatott felsőbbrendűség – amely mindig is csak a kulturális kisebbségi érzéssel oszcillálva létezett – ilyen módon már nem állja meg a helyét, hiszen léteznek olyan rendszerek, amelyek sok tekintetben sokkal sikeresebbnek mondhatók. Továbbá nagyon komoly identitás válságot eredményezett az is, hogy kétséges volt az a kulturális hagyomány is, amelyre az új Kína támaszkodhatott. Nem könnyítette meg az önértelmezést a nyugati világ érdeklődésének iránya sem a „kínaiságuk” iránt, amely egyrészt a tradicionális kínai kultúrában, másrészt a kulturális forradalomban és annak maradványaiban látta ennek mibenlétét. A történelmi kínai kultúra gyakorlatilag megközelíthetetlen volt már az 50-es évek után született és nevelkedett nemzedék számára, és a jelenüket éppen a kulturális forradalom ideológiájával szemben akarták kialakítani. Tehát amikor arról gondolkodunk, hogy a kínai kortárs művészet miért a nyugati modern művészeti stílusokban keresett inspirációt, akkor mindenképpen számításba kell vennünk, hogy nem nagyon volt más hiteles forrás. Hozzá kell tenni, hogy sok művész munkájában a hagyományos kínai tusfestészet és kalligráfia alkalmazása, és dekonstrukciója ugyancsak fontos forrást jelentett a kulturális folyamatosság helyreállítása iránti vágy kifejezésében, vagy éppen e kulturális diszkontinuitás felmutatásában. Például Xu Bing *Book from the Sky* című 1989-es munkájában saját maga által kreált, nem létező, ezért olvashatatlan kínai karakterekkel készítette hatalmas tekercsfestmény kalligráfiáit, és könyv nyomódúcait, így utalva, az értelmezés egyik szintjén, a kínai történelmi hagyomány elérhetetlenségére. A nyolcvanas évek mozgalmainak művészei egy

¹⁶ Tim Marlow. Interview with Ai Weiwei: "I would not separate my art from my so-called activism". *The Telegraph*, 5 September 2015.

<http://www.telegraph.co.uk/art/artists/inside-ai-weiweis-berlin-bunker/>

¹⁷ Zhang Yaxuan. Interview with Yang Fudong. 2016. *dsl collection*.

<http://www.g1expo.com/v3/dslcollection/project/an-estranged-paradise/>

diszkontinuus kultúra romjain állva, és számukra időben és térben távollevő, kontextusukból kiragadott művészeti jelenségek elemeiből építkezve igyekeztek megtalálni a saját nyelvüket. Ebből következően a nyolcvanas évek kínai „modern művészetét” sokkal inkább nevezhetnénk egy genuin posztmodern alapállású művészetnek. Jóllehet a posztmodernről való beszéd csak a 90-es évek közepe felé jelent meg az egyébként igen intenzív művészeti és teoretikus vitákban.

Tanulságos a 80-as évektől indult kínai művészeti mozgalmak identitására nézvést, hogy a mozgalom teoretikusa, kurátora és műkritikusa, Gao Minglu ¹⁸ e fogalmak elemzése során azt képviseli, hogy mindezen ellentmondásokkal együtt az *avant-garde* kifejezés sokkal jobban leírja a 80-as évek művészeti mozgalmának célorientáltságát az „experimentális művészet” passzivitásával szemben. Továbbá, hogy Gao abban látja az *avant-garde* fogalmának kínai és nyugati jelentése közötti különbséget, hogy amikor a „kínai kritikusok és művészek elkezdtek használni ezt a fogalmat, akkor a nyugati modernitástól átvett kifejezéstől eltérően, amely a politikát és az esztétikát szétválasztotta egymástól, addig a Kínában használt fogalom egyesítette az esztétikait és a társadalmi”.¹⁹ Gao Minglu egész teoretikus munkássága során igyekezett lefordítani a kínai kortárs művészeti jelenségeket, és e jelenségekkel kapcsolatos Kínában használt fogalmakat a nyugati művészeti közeg számára, amiben a fő nehézséget az okozta, hasonlóan a többi, az euro-amerikai művészeti közegen kívüli művészeti világok esetében, hogy a fogalmaik a nyugati világ történelmi és politikai folyamatain alapulnak. Gao Minglu sokat vitatott elmélete szerint a kínai *totális modernitás* (Total Modernity) 1920-as évektől ívelő folyamata abban különbözik a nyugati művészeti beszédben használt modernitás jelentésétől, hogy egyrészt egy „új nemzetre utal, nem egy új korszakra”. Másrészt, hogy annak ellenére, hogy a 20-dik század elejétől „Kína kénytelen volt elsajátítani a modernitás nyugati értékeit és gyakorlatait, szétválaszthatatlanul egybeolvasztva a saját prioritásaival és nézeteivel, ez nem volt a kiindulópontja egy premodern-modern-posztmodern történelmi fejlődési

¹⁸ Gau Minglu (1949, Tianjin –), kritikus, kurátor, kutató professzor a Pittsburgh-i Egyetemen, a kínai kortárs művészet fő teoretikusa.

¹⁹ Lin Xiaoping. *Children of Marx and Coca-Cola: Chinese Avant-Garde Art and Independent Cinema*. Honolulu: University of Hawai Press. 2010. p. 2.

folyamatnak, hanem mindhárom fázis sokszor egymásnak ellentmondó elemei keveredtek benne, hibrid formákban". Gao érvelésének másik sarkalatos pontja, hogy a „kínai modern és kortárs művészet alapvetően elkötelezett volt abban, hogy hogyan integrálhatja a művészetet társadalmi projektekkel; hogyan egyesítheti a modern környezet előnyeit a jelenlegi élettér mélyebb megértésével, hogy egy totalitást hozzon létre. Gao szerint nyugaton ennek éppen ellenkezője a helyzet, mind a modern, mind a posztmodern művészet folyamatosan fenntartotta a kritikai elkülönülését a társadalomtól”.²⁰ De mit is értsünk Gao Minglu szavain, miféle totalitásról beszél? Úgy vélem, sokak tapasztalatával és következtetésével egybevág az a megfigyelés – amely az én tapasztalatom is volt, míg Kínában éltem – hogy dacára a maoi kulturális forradalom évtizedének, a kínai társadalom struktúráját, és társadalmi viszonyait ma is nagyban befolyásolják a konfuciánus értékek, a konfuciánus társadalmi modell, amely szerint az egyéni törekvések, és így a művészeti tevékenység is a társadalom nagy egészében kell hogy megtalálja szerepét. Ebből a szempontból az is jobban megérthető, hogy a kínai művészetben miért nem értelmezhető a kommersz–nem kommersz megkülönböztetés. Ugyanis a kereskedelmi szisztémában való részvétel is kijelöli a művészek társadalmi pozícióját, amellyel hozzájárulnak a társadalom egészének működéséhez. Thomas Eller, amikor a legfiatalabb kínai művészgeneráció kapcsán a művészek társadalomban elfoglalt pozícióját vizsgálja²¹, hasonló következtetésre jut. Mint írja, mivel a művészek társadalmi státusza a mai Kínában még mindig a pre-maoista időszakból eredeztethető, a konfucianizmus továbbra is alapvető kód lehet a művész társadalmi szerepének meghatározásában. Eller szerint a fiatal kínai művészek munkásságában tapasztalható ön-reflexió és ön-referencialitás nem az „irányukat tévesztett ego energiák megnyilvánulása”, hanem a

²⁰ Gao Minglu. "Particular Time, Specific Space, My Truth": Total Modernity in Chinese Contemporary Art. In: *Antinomies of Art and Culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*. Eds: Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee. Durham: Duke University Press. 2008. pp. 134–136.; Paul Gladston. *Deconstructing Contemporary Chinese Art: Selected Writings and Critical Conversations, 2007–2014*. Berlin, Heidelberg: Springer–Verlag. 2016. p. 47.

²¹ Thomas Eller. Navigating Meaning. Trans-cultural approximations as exhibition. In: *The 8 of Paths*. Eds. Yu Zhang, Thomas Eller, Andreas Schmid, Guo Xiaoyang. Berlin: Nicolai. 2014. p. 36.

szubjektumnak a társadalom totalitásába való integrálódásáé, és a „szubjektum a totalitásba való integrálódásával maga is stabilizálja ezt a totalitást.”²²

Modernitás és poszt-kolonializmus

A kínai modernizáció és poszt-kolonializmus kapcsolata a 2000-es évektől a kínai teoretikus irodalom egyik központi témája. A 2008-as harmadik Guangzhou Triennále teljes programját ennek a tematikának szentelték a triennalé kurátorai, amit már az esemény címével, *Farewell to Post-colonialism*, is egyértelművé tettek. Gao Shiming²³ a katalógus egyik írásában úgy érzi, magyarázatra szorul²⁴ a választott tematika, hiszen Kína nem tekinthet vissza a gyarmatosítás fájdalmas történetére, nincs tapasztalata arról, milyen gyarmati sorban élni. „Gyarmatosítás nélkül hogyan beszélhetünk poszt-kolonializmusról, nem is beszélve a poszt-kolonializmusról vett búcsúról?” Gao Shiming azzal érvel az írásában, hogy az elmúlt évtizedekben – írása 2008-ban született – a poszt-kolonializmus egy olyan kontextussá nőtte ki magát, a művészeti életben is – köszönhetően az egész világban működő hatalmi dinamikának, amelyre most itt nem térek ki – amelynek mindenki akarva-akaratlanul résztvevője lesz, aki megnyilvánul ezen a szcénán, akár rendelkezik ilyen élményekkel, akár nem. Ugyanis, mint Gao írja, „ez a kontextus nem az úgynevezett 'poszt-koloniális valóság' vagy a poszt-koloniális történelem tapasztalata, hanem sokkal inkább egy intézményi és ideológiai tapasztalat,” a kritikai kuratori, teoretikus és művészi alapállás diskurzusa. Nem is kell túl messzire menni ennek vizsgálatáért, elég, ha rátekinünk a magyarországi és kelet-európai poszt-koloniális jelenségekre, amelyek az elmúlt fél évszázadban a globális hatalmi dinamikában végbement változások szülöttei. A *Farewell to Post-colonialism*

²² Thomas Eller. Navigating Meaning. Trans-cultural approximations as exhibition. In: *The 8 of Paths*. Eds. Yu Zhang, Thomas Eller, Andreas Schmid, Guo Xiaoyang. Nicolai: Berlin. 2014. p. 45.

²³ Gao Shiming, kurátor, művészeti író. A China Academy of Art-on a School of Inter-media Art igazgatója.

²⁴ Gao Shiming. Observations and presentiments. In: *Farewell to Post-colonialism – Querying the Guangzhou Triennial 2008*. Ed. Sarat Maharaj. Printed Project (issue 11), Dublin, Ireland: Visual Artists Ireland. 2008.

kiállítás katalógusában²⁵ Gao Shiming és Chang Tsong Zung²⁶ nagyon hasonló kiindulási pontról elemzi a poszt-kolonializmus kínai jelenségét és annak gyökerét. Mint írják, Kína soha nem állt hosszabban és teljes egészében gyarmati uralom alatt, valójában Kína saját magát gyarmatosította. Chang Tsong Zung úgy látja²⁷, hogy a kínai baloldal nyugati típusú modernizációs törekvései az 1920-as évektől kezdve, majd a Mao vezette kommunista párt brutális modernizációs politikája 1949-től – amely szintén nyugati mintán alapult, szovjet közvetítéssel –, majd a kulturális forradalom 66-tól maga kolonializálta Kínát, vágta el saját gyökereitől. Mao azért igyekezett a legdurvább eszközökkel kiirtani a tradicionális kultúra nyomait, hogy ez a folyamat ne fordulhasson vissza egy feudális társadalmi modell felé. Ugyanakkor Mao nyugatellenes is volt, és mint Chang írja, nyugatellenességével a modernizációval – és értelmezésében az öngyarmatosítással – párhuzamosan kitermelt egy kínai nacionalizmust is, amely majd a későbbiekben, a deng xiaopingi reform időszak folyamán a poszt-kolonializmus egyik táptalaja lett. Gao Shiming ezzel a folyamattal magyarázza a kínai társadalom otthontalanság (homelessness) érzését, mivel a poszt-kolonialista állapotban a „másik” is Kína. Gao Shiming írásában a hazatérő Odüsszeuszhoz hasonlítja a kínai társadalom útját az önazonosság felé: Odüsszeusz, amikor hazatért, nem ismert rá Ithakára, és Ithaka sem ismerte fel Odüsszeuszt...talán az utazás célja nem is a megérkezés?²⁸ Valóban, amikor Yang Fudong szerepüket kereső protagonistáinak zsákutcákba futó gesztusait, vagy Cheng Ran nyugati kulturális töredékekből felépített, többszörös kulturális utalásokkal és idézetekkel átszőtt filmkölteményeit nézzük, megértjük ennek a tehernek a súlyát.

Fontos azonban leszögezni, hogy mind a „kínaiság”, „kínai művészet”, mind pedig a „nyugati” vagy „euro-amerikai művészet” fogalma absztrakció, és

²⁵ *Farewell to Post-colonialism – Querying the Guangzhou Triennial 2008*. Ed. Sarat Maharaj. Printed Project (issue 11), Dublin, Ireland: Visual Artists Ireland. 2008.

²⁶ Chang Tsong Zung, kurátor, a hong kongi Asia Art Archive társalapítója.

²⁷ Chang Tsong Zung. Chinese Modernity and Threshold of the Moment. In: *Farewell to Post-colonialism – Querying the Guangzhou Triennial 2008*. Ed. Sarat Maharaj. Printed Project (issue 11), Dublin, Ireland: Visual Artists Ireland. 2008.

²⁸ Gao Shiming. Observations and presentiments. In: *Farewell to Post-colonialism – Querying the Guangzhou Triennial 2008*. Ed. Sarat Maharaj. Printed Project (issue 11), Dublin, Ireland: Visual Artists Ireland. 2008.

csupán a két kulturális entitás viszonyában jár gyakorlati haszonnal a használatuk. Abban a pillanatban, amikor e fogalmak jelentettjét önmagában szemléljük, vagy az egyes művekről, művészekről beszélünk, a valóság sokrétű, gazdag és szerteágazó képének megközelítésében alkalmatlannak bizonyul „kínai művészetről” vagy „nyugati művészetről” beszélni.

Elfelejtett történetek

Nyugati művészeti hatások a császárkor végén és a köztársaság korban (1837–1949)

A kínai művészetnek a nyugati művészettel való kapcsolata nem az 1980-as években kezdődött, és ez abból a szempontból is fontos, hogy a Mao-rendszer bukása után kibontakozó új művészet alkotói saját tradíciójuknak tekintették a 20-dik század eleji nyugati hatásokon kialakult kínai modernista kulturális mintákat. Így például Yang Fudong számára a 30-as évek baloldali sanghaji filmművészete elsősorban kínai hagyomány volt – jóllehet egyértelműen nyugati filmgyártás hatása alatt állt –, és megfordítva is, a nyugat számára Yangnak a sanghaji filmművészetre utaló munkái egyfajta „kínaiságot” képviseltek, és ilyen módon az egzotikum iránti, orientalista érdeklődését keltették fel.

A 18-dik századtól tetten érhetőek a nyugati festészet hatásai, és az 1800-as években a sanghaji és makaói „Treaty Port” festészet²⁹, elsősorban George Chinnery³⁰ portré festésze hatására, a nyugati olajfestés technika egyre ismertebbé vált a kínai művészek körében. A 19-dik század közepének az egyik legfurcsább és teljesen páratlan jelensége volt Guan Qiaochang Lamqua³¹ Chinnery portréfestésze által inspirált munkássága. Majdnem 20 éven át festett medikai portrékat egy amerikai származású makaói misszionárius

²⁹ Az ópium háború után a britek első szerződéses kikötője Nanjingban létesült, majd továbbiak Sanghajban, Cantonban, Ningboban. Az itt letelepült, részben amatőr, részben képzett festők tájképeket festettek az egzotikus tájakról, valamint portrékat a helyi és betelepült lakosokról.

³⁰ George Chinnery (1774–1852), angol festő, élete nagy részét Dél-Kínában és Indiában töltötte.

³¹ Guan Qiaochang Lamqua (1801–1860), Kantonban (ma Guangzhou) és Makaóban tevékenykedő kínai festő.

orvosnak, operáció előtti tumoros betegekről. Lamqua egy nagyon erőteljes egyéni stílust alakított ki, amely nem csupán orvosi illusztrációnak tűnik, hanem a mai szemlélő számára az *object art* korai megnyilvánulásának. Lamqua medikai képeinek voyeurizmusát láthatjuk viszont egy fiatal kínai fotóművész, Liu Zheng³² 2000-es évek második felében készült, beteg, tumoros testű embereket ábrázoló munkáiban.

Csak a 20-dik század elejétől, a Qing dinasztia bukása után, a megváltozott politikai és társadalmi körülmények folytán vált erőteljessé a nyugati művészet hatása olyannyira, hogy a köztársaság korban, a *New Cultural Movement* és a *May Fourth*³³ irodalmi és művészeti mozgalmak létrejöttében meghatározó szerepet játszott. A 20-dik század legelején a nyugati hatás elsősorban japán közvetítésével jutott el Kínába, az ott tanuló művészek alapították később az első nyugati festészeti iskolákat 1906-ban Nanjingban, és 1911-ben Pekingben, és a tanárok szinte kivétel nélkül japánok voltak. 1919 után Párizs és Németország volt a kínai művészek úti célja, és hazatérve irodalmi és művészeti benyomásaik alakították a baloldali kulturális körök gondolkodását.

Az *Új Kulturális Mozgalom* egyik legmeghatározóbb alakja, a klasszikus műveltséggel rendelkező, de baloldali gondolkodású költő, Lu Xun³⁴ az 1920–30-as években ismertette meg a kínai grafikus tervezőket a nyugati fametszet technikákkal (amely így hosszú fejlődés után visszaérkezett oda, ahonnét elindult), és alkotóikkal. Lu Xun különlegesen nagyra tartotta Kate Kollwitz és George Grosz munkáit³⁵. A Lu Xun work shopjain nevelkedett művészek a szecesszió, art deco, konstruktivizmus és német expresszionizmus inspirálta

³² Liu Zheng, (1969–), sajtófotós, fotóművész.

³³ *May Fourth* – Az 1919. május 4-én kezdődő pekingi tüntetéssorozat és diákmozgalom kiváltó oka az volt, hogy az első világháborút követő párizsi békekonferencián a győztesek oldalán álló Kína érdekeit nem vették figyelembe, ehelyett Japán követeléseit támogatták. Az 1915 és 21 közötti *New Cultural Movement* a konfúcionizmussal szemben egy nyugati típusú, demokratikus alapokon szerveződő társadalom megvalósítására vágyott, egalitárianizmusra, a patriarchális család felszámolására és a nők egyenjogúságára.

³⁴ Lu Xun (1881–1936), a modern kínai irodalom vezető egyénisége.

³⁵ Michael Sullivan. *The Meeting of Eastern and Western Art*. Berkley, Los Angeles: University of California Press. 1989. p. 183.

stílusban dolgoztak³⁶. Nagyon fontos látni, hogy amikor az 1979-es *Stars* avantgarde művészcsoporthoz tartozó egyik vezető személyisége, Ma Dasheng elkészíti expresszionista fametszeteit, akkor ezzel egyben a kulturális forradalom propaganda művészete előtti utolsó hiteles kínai hagyományból is merít. A 30-as évektől a Szovjetuniót megjárta művészek közvetítésével a szocialista realizmus is ismertté vált a baloldali művészkörökben, a köztársasági Kínában. A realista ábrázolás varázsereje és újdonsága abban az időben éppen abban állt, hogy a tradicionális kínai festészetben a valósághoz való hűség, a valóság utánzásának szempontja teljesen hiányzott. Xu Beihong, aki 1949-ben a Central Academy of Fine Arts kommunista párt által kinevezett vezetője lesz, Párizsban tanult a 20-as években, és a francia akadémikus realista stílus elkötelezett híve lett. Xu számára a realista ábrázolás a tradicionális művészet feudális értékrendjével szemben az új szellemiséget képviselte, jóllehet a kínai ecsettechnikát továbbra is alkalmazta. A *New Cultural Movement* művészi érdeklődése egyáltalán nem nevezhető homogénnek, voltak, akikre nagy hatással volt Matisse vagy Cézanne, azonban például Xu Beihongot taszította dekadensnek tartott világuk.³⁷ A Mao-éra alatt preferált, sőt kötelezővé tett propaganda célokat szolgáló szocialista realizmus is ebben a nyugati stílusban, a francia realista festészetben gyökerezett, amely szovjet közvetítéssel érkezett Kínába, és a kínai népi festészet elemeit olvasztotta magába. Mao 1942-ben, a Yan'an Irodalmi és Művészeti Fórumon tartott beszédében fogalmazta meg először programszerűen, hogy a „művészetnek és az irodalomnak a népet kell szolgálnia”, és 1949-től ez már nem csak program, hanem parancs volt, ami elől nem lehetett kitérni. Fontos azonban látni, hogy a fiatal Mao is a *May Forth* és a *New Cultural Movement* szellemi közegében szocializálódott, ebben a közegben találkozott a császárkorból örökölt konfucianus társadalommal szemben a nyugati típusú modernizációt sürgető eszmékkel, valamint – szovjet közvetítéssel – a marxizmus-leninizmus tanaival. Ez az ideológiai háttér és természetesen a Szovjetunió politikai példája nyújtották Mao rémálomba fordult

³⁶ Scott Minick, Jiao Ping. *Chinese Graphic Design in the Twenties Century*. Thames & Hudson. 2010.

³⁷ Michael Sullivan. *Art and Artists of Twentieth-Century China*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press. 1996. p. 72.

modernizációs programjának szellemi hátterét. Ennek – vagyis a húszas évektől létező modernizációs és kollektív utópisztikus eszméknek – tudható be az is, hogy a kulturális forradalom rémtetteinek ellenére Mao megítélése a mai napig rendkívül ambivalens a kínai társadalomban.

A kínai baloldali film az 1930–40-es években

A köztársaságkor szellemi közegének fontos része volt a kínai baloldali film mozgalom. A 80–90-es években mind a köztársaságkori, mind pedig a kommunista Kínában gyártott propaganda filmek kiapadhatatlan forrásként szolgáltak az experimentális művészek számára, amint azt látni fogjuk Zhang Peili és Yang Fudong munkáiban.

Kínában a filmgyártás szinte a film születésével egy időben jelent meg az 1890-es évek végén, és az első film 1905-ben egy pekingi opera előadásról készült. A japán megszállásig, 1937-ig a filmgyártás 90 százaléka Sanghajban zajlott. A hatalmasra duzzadt kommersz filmgyártáson belül a 30-as évek baloldali film mozgalma egy egyedülálló jelenség a filmművészet történetében. Amint Laikwan Pang idézi Ke Ling (1909–2000) forgatókönyvíró szavait elemzésében³⁸, a 20-as években a filmgyártás volt az egyetlen terület, ahol a *New Cultural Movement* nem érezte hatását. A kultúra más területeivel szemben a tömegszórakoztatást, és a profitszerzést szolgálta, és csupán a 30-as évekre erősödött meg annyira a kínai filmipar, hogy másfajta alkotói megközelítések is teret kaptak, és a baloldali értelmiségi alkotók, mint Cai Chuseng, vagy az Amerikában tanult Sun Yu, lehetőséget találtak filmjeik megvalósítására. A filmnyelv tekintetében a szovjet avant-garde film hatásai, csakúgy, mint a hollywoodi előképeké érezhetőek, azonban egy jellegzetes új drámai stílust hoztak létre, amely ma is élvezhetővé teszi ezeket az alkotásokat. A baloldali film mozgalom alkotóinak szellemi hátterét a 30-as évek irodalmi, művészeti és filozófiai mozgalmi jelentették. A filmek tematikája a baloldali társadalmi utópia talajáról sarjadt, és a filmek társadalmi anomáliákat vesznek célba. A társadalom elnyomott, szegény rétegeiből származó főhősök, elsősorban nők

³⁸ Laikwan Pang. *Building A New China In Cinema: The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932–1937*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers. 2002. p. 22.

sorsát és többnyire bukását követik, romantikus érzelmi, érzéki történetekbe ágyazva. Mint ahogyan a *New Cultural Movement* egyik fő témája a nők felszabadítása volt, a baloldali filmek jelentős része is ezt a témát dolgozza fel. Laikwan Pang szerint a mozgalom első két évében a filmek fele modern női történetekről szólt. A *Queen of Sports* (1934, Sun Yu), *Street Angel* (1937, Yuan Muzhi), a *New Women* (1935, Cai Chuseng), a *Spring Silkworms* (1933, Cheng Bugao), a *Three Modern Women* (1932, Bu Wancang), a *The Goddess* (1934, Wu Yonggang) főhőseit alakító színésznők, Zhou Xuan (1918–1957), Ruan Lingyu (1910–1935), Li Lili (1915–2005), vagy Ai Xia (1912–34) a 30-as évek Sanghajának jelképévé váltak. Yang Fudong 2014-es *New Women* című filminstallációja ennek a filmhagyománynak a nőképét gondolja tovább. Mao negyedik felesége, a Négyek Bandájának talán legkegyetlenebb figurája, Jiang Qing is a 30-as évek kínai filmjeinek kisebb sztárocskája volt Lan Ping néven. Yuan Muzhi másik híres filmjében, a *Scenes of City Life-ban* (1935) szerepelt többek között. A kulturális forradalom idején Jiang Qing bebörtönöztette és megkínóztatta egykori riválisát, a nálánál sokkal tehetségesebb és nagyobb sztár Li Lilit és férjét, Luo Yingyut, a China Film Studio egykori vezetőjét, aki meg is halt a börtönben. Ugyanez történt a harmincas évek másik sztár házaspárjával, a színésznő Wu Yinnel (*The Spring River Flows East, Myriad of Lights, Crows and Sparrows*), és férjével, Meng Junmou operatőrrel (*New Women*), aki szintén meghalt a börtönben. Az 1948-ban készült *Spring in a Small Town*, Fei Mu (1906–1951) munkája egy késői gyöngyszeme ennek a mozgalomnak, amely egy lélektani dráma a főszereplőnő, Yuwen, férjéhez és régi szerelméhez való viszonyáról. A *Spring in a Small Town* minden idők legjobb kínai filmjének tartják. A korszak más vonulatot képviselő érdekes filmje a hősiesség, patriotizmus és személyes érzelmek, szerelem problematikáját középpontba állító *The Highway* (1934), Sun Yu szocialista realista munkája, amelynek főszereplője egy árva fiú, Jin Ge, aki új családot talál a fiatal munkások közösségében. A film első jelenetében félmeztelen fiatal munkások vidáman énekelnek, miközben csákányokkal és lapátokkal keményen dolgoznak. A következő flashback szekvenciákban csecsemőként látjuk, és megtudjuk, hogyan lett árva. Laikwan Pang párhuzamba állítja a filmet a korszak két hasonló tematikájú amerikai alkotásával, a *The Big Parade*-del és az *All Quiet on the*

*Western Front*³⁹. Arra a következtetésre jut, hogy amíg az amerikai filmek végkicsengése az, hogy a főszereplők a hamis patriotizmussal szemben a szerelem és az élet szépségeinek megélését választják (ha haláluk előtti utolsó pillanatban is), addig Sun Yu filmjének hőse, Jin Ge számára a fiatal munkások baráti közösségéhez való csatlakozás jelenti egy újfajta szellemiség megtalálását. A szerelem megélése is ebben a közösségben lehetséges, romantikus és hazafias érzések nem egymást kizáró ellentétekként jelennek meg. A női főszereplő, Moli egyenrangú részévé válik ennek a közösségnek, amikor a férfiakkal együtt meghal a film végén.⁴⁰ Sun Yu filmje előrevetíti a későbbi, kommunista párt által megrendelt propaganda filmek retorikáját, azonban egy lényeges dologban különbözik azoktól. Sun Yu filmje egy utópisztikus, egalitáriánus békés világ iránti vágyát testesíti meg, még „megvalósulása” előtt, ellentétben a kommunista rendszer szocialista realista propaganda filmjeivel, amelyek ennek az utópiának a szörnyű valósággá torzult diktatórikus rendszerét voltak hivatottak szolgálni⁴¹. Zhang Peili 2006-os *Happiness* című videó installációjában a Sun Yu filmjében megnyilvánuló utópisztikus vágyat igyekszik leválasztani, mintegy kivonni a 70-es évek egyik szocialista realista filmjének, a *The Shipyard*⁴²-nak a hamis patriotizmusától.

Másolás, újraterejtés, kontemporaneitás

A 80-as évek vége óta, mióta a nyugati közönség látókörébe bekerült a kínai kortárs művészet, folyamatos vita zajlik arról, hogy mennyiben lehet eredetinek tekinteni, és ebből következően a hagyományos nyugati művészetszemlélet szerint értékesnek tekinteni a kínai kortárs művészetet, amely a nyugati előképek, művészeti stílusok és alkotók munkáinak tudatos „másolásával” jött

³⁹ Laikwan Pang. *Building A New China In Cinema: The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932–1937*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers. 2002. p. 102.

⁴⁰ Érdemes összevetni Laikwan Pang elemzését Gao Minglu fentebb ismertetett „Totális Modernitás” elméletével.

⁴¹ Edwin Mak. *When Change Meant Change: Revisiting 1930s Chinese Leftist Cinema*. MUBI/Notebook. 28 Dec 2008.

<https://mubi.com/notebook/posts/when-change-meant-change-revisiting-1930s-chinese-leftist-cinema>

⁴² *The Shipyard* 1974, Fu Chaowu.

létre. Bár a posztmodern gondolkodás más megvilágításba helyezte a modernitás eredetiség mítoszát, a nyugati művészeti közegben egy mű „eredetisége” (és itt nem a hamisítás kontextusában beszélek eredetiségről) még mindig megkülönböztetett érték, bármit is jelentsen az.

Elsősorban az avant-garde mozgalmak korai korszakában, az 1978-tól működő, a 80-as években aktív, különböző nyugati festészeti irányzatokat tanulmányozó művészeti csoportosulások művészeinek munkáival kapcsolatban merült fel a másolás versus újrateremtés kérdése. Úgy vélem, nem is annyira a nyugati stílusok másolása volt az, ami kétségeket keltett a nyugati közönségben a művek eredetiségével kapcsolatban, hiszen a nyugati művészetben is, különösen a festészetben látványosak az egy-egy korszakhoz köthető trendek, amelyekben sok művész dolgozik, ki ügyesebben, ki kevésbé. Ami a kétségeket felkeltette, az a nyugati művészettel való aszinkronitás volt. Például a 80-as években az úgynevezett *racionalista festészeti irányzat*on belül működő *North Art Camp* mozgalom a szürrealizmus hatása alatt dolgozott, az *Art Group of Southwestern China* az expresszionizmussal kívánta megújítani művészi nyelvét. A *Xiamen Dada* irányzat az európai Dada anti-art mozgalmában talált inspirációt. E művészeti stílusokat sok esetben nem idézőjelesen, eltávolító gesztussal használták, amelyben a nyugati közönség ráismerhetett volna a nyugati posztmodern alapállásra. Tehát úgy vélem, ennek a vitának sokkal inkább a kontemporaneitásról kellene szólnia, *ha egyáltalán*, vagyis arról, hogy a kínai *kortárs* művészet fel tudja-e kelteni a *kortársi* művészet érzetét a nyugati művészeti szcénán.

E vitát kimerítően körüljárta Chang Ta⁴³ hosszú esszéje, olyan kérdéseket firtatva, hogy mi különbözteti meg a másolást a plágiumtól, és az invenciózus átértelmezésen keresztüli önkifejezéstől. Valamint, hogy a 80-as évektől a kínai kortárs művészetben tapasztalható jelenség valóban a tradicionális kínai másolás hagyományra vezethető-e vissza. Sokan utalnak ugyanis arra, hogy bár a tradicionális kínai művészeti hagyomány végérvényesen inaktívvá vált a kulturális forradalom tudatos rombolása nyomán (bár a folyamat jóval előbb

⁴³ Chang Tan. *Playing Cards with Cézanne: How the Contemporary Artists of China Copy and Recreate*. Doktori disszertáció kézírata. The University of Texas at Austin, 2008.

elkezdődött), bizonyos koncepciói a tartalomtól függetlenül fennmaradtak, és ezek egyike például a másolás szerepe, amely a hagyományos tusfestés és kalligráfia alapvető gyakorlata volt. A másolással a művész nemcsak technikai tudását tökéletesítette, hanem ezzel szellemi tartalmak mélyebb megértéséhez jutott el, és ezáltal az intelligencia megnyilvánulása is volt. Továbbá a másolás a tisztelet kifejezése egy nagyra becsült művel szemben, és persze alkotójával, vagy újraalkotójával, (másolójával) szemben is. Chang Tan úgy érvel, hogy a kínai kortárs művészek gyakorlatában egy egészen más indítékot kell látnunk, jóllehet a másolás megőrzött koncepciója folytán sokkal kézenfekvőbben nyúltak a kínai művészek a művészeti önkifejezés eszközeként az újrahasznosítás-újrateemtés eljárásához. Chang Tan érvelésének kiindulópontja egy 1991-es pasadenai kínai kiállításon bemutatott mű, amely a kiállítás címét is adta, Lee Chao (1962) 1988-as *I Don't Want to Play Card with Cézanne (Nem akarok Cézanne-nal kártyázni)* című festménye, amely Cézanne *Kártyázók* festményének az újraalkotása. Chang Tan szerint ez a mű, nemcsak címében, hanem vizuális megformálásában is kifejezi azt az indítékot és gyakorlatot, ahogyan a 80-as évek avant-garde nemzedéke a rendelkezésre álló nyugati mintákból újraépítette a saját nyelvét, amelyen a saját világában megélt tapasztalatait és érzéseit tudta újszerű módon kifejezni. Tehát joggal érzik úgy a 80-as évek kínai új művészeti mozgalmainak alkotói, hogy a munkásságuk abban a kulturális és társadalmi közegben gyökerezik, és abban értelmezhető, amelyben élnek és alkotnak, és ez sokkal fontosabb szempont a művészet működése szempontjából, mint az, hogy hogyan tekint rájuk az euro-amerikai művészeti világ. Azonban ennek a kérdésnek a publicitást és a művészeti piacot érintő aspektusai igencsak árnyalják a helyzetet.

A másolás és kisajátítás kérdése a kortárs kínai művészetben nemcsak abból a szempontból vizsgálendő, hogy mi volt a kínai művészek indítéka, hanem abból a szempontból is, hogy hogyan olvassa őket a nyugati művészet normái által meghatározott globális művészeti szcéna, ugyanis ezek a művek annak a tudatában, és előbb-utóbb azzal a céllal készültek, hogy a nyugati művészeti közönség elé kerüljenek. A kínai avant-garde művészetnek a 90-es évek elejéig nem volt meg a belső publicitása, és belső művészeti piac egyáltalán nem létezett. Nyilvánvaló, hogy a kínai kortárs művészet nyugati fogadtatását

nagymértékben áthatja az a kulturális értelemben vett centrum és periféria viszony, amelyet a poszt-kolonializmus teoretikus irodalma az utóbbi években alaposan körüljárt. Ebben a viszonyban a nyugati stílusok újraértelmezése, együtt az egzotikus kínai témák, mindenek előtt a kulturális forradalomra utaló vizuális elemek szerepeltetésével, a poszt-koloniális függő viszony megerősítéseként értelemződtek a nyugati művészeti szcénán, és ez komolyan hozzájárult a kínai kortárs művészet vonzerejéhez.

A kínai kortárs művészet nyugati fogadtatásának ugyancsak érdekes vonása, hogy az hosszú ideig kizárólag a kereskedelmi galériákon keresztül történt. S bár jó néhány nagy kínai kiállítást rendeztek nagy nyugati múzeumokban is, az akadémiai művészettörténet írás nem foglalkozott vele, csak a 2000-es évektől kezdve születtek komoly teoretikus elemzések nyugati teoretikusok tollából. Tehát ez a folyamat pontosan az ellenkezője volt a megszokott folyamatnak, mivel a szakmai elismerést és feldolgozást megelőzte a kereskedelmi, anyagi siker. A kínai kortárs művészet otthoni helyzete legalább ennyire ellentmondásos volt. Jó néhány kínai művész óriási hírnevet és hatalmas vagyont szerzett a nyugati művészeti piacon már a 90-es évek elején, azonban a legtöbbjüknek egyáltalán nem volt lehetősége Kínában kiállítani a műveiket, mivel a hivatalos kínai művészeti intézményrendszer nem volt fogadóképes az avant-garde művészek munkáira. Ugyanakkor az újfajta művészeti mozgalmakra érzékeny és fogékony hazai elméleti szakembereket is irritálta, hogy a művészeti szakma helyett a nyugati piac kanonizálja az új művészet fejleményeit, és sok esetben nekik, a kínai akadémiai szakembereknek, mások lennének a preferenciáik.

A másolás/újraértelmezés és kulturális újrahasznosítás egy másik aspektusára mutat rá az a sokak által idézett példa, hogy amikor például Picasso az afrikai maszkok és szobrok motívumait használta fel a munkáiban, akkor abban a művész megújító zsenialitását látta művészeti közönség, nem másolást. Ez azt a folyamatot példázza e gondolatmenet szerint, hogy bár a kulturális elemek mozgása mindkét irányban termékenyítően működik, csak az egyik irányban lehetséges, hogy a kölcsönzés aktusából létrejövő új művészeti formát új paradigmaként ismerje el a művészet normáit meghatározó euro-amerikai művészeti közeg.

A kínai kortárs művészet nyugati koncepciója

Míg Kínában éltem, és a kínai művészeti élet számtalan szegmensében mozogtam, és visszagondoltam arra a képre, amely bennem a kínai kortárs művészetről azt megelőzően élt, ötlött fel bennem a gondolat, hogy a kínai kortárs művészet fogalma bizonyos értelemben egy nyugati, euro-amerikai kreáció. A művészeti gyakorlat sokkal szélesebb és változatosabb spektruma tárult fel előttem, mint ami a nyugati kiállításokon feltűnt. Jó néhány, a nyugati világban ismeretlen, ámde Kínában nagyon sikeres, és nagyra becsült művész kiállítását láttam Kunmingban, Sanghajban és Pekingben. Az egyik különbség például az volt, hogy míg a nyugati kiállításokon a hagyományos tusfestés és a kalligráfia olyan formáival lehetett találkozni, amely ezen hagyományos műfajok dekonstrukcióját alkalmazta, vagyis egyfajta eltávolítással kezelte ezt a hagyományt, addig Kínában igen erősen érezhető volt egy olyan törekvés, hogy ezen műfajokat valamiféleképpen továbbvigyék, kevésbé radikális módon megújítva, nem idézetszerűen. A legtöbb esetben az ebben a stílusban dolgozó művészek művei számomra sem voltak izgalmasak, azonban kétségtelenül fontos szerepet játszottak a helyi szcénán, és a kínai akadémiai világ egy része nagyon nagyra értékelte őket, mint a kulturális forradalommal megszakadt folytonosság újraélesztőit.

Mikor Kunmingban a Yunnan Art Institution tanítottam, jó ismeretségbe kerültem az egyik nagy tiszteletben álló professzorral, Guan Yudával, akin keresztül bepillantást nyerhettem a hazai akadémiai művészeti világ egy kis részébe. Guan Yuda 2009-ben szerkesztett egy esszéketet kínai művészetelméleti szerzők és kritikusok szövegeinek angol fordításából *The Shock of the New Art*⁴⁴ címmel, amely az 1978-tól elemzi a kínai avant-garde művészet alakulását. A kötet utószavában a felelős szerkesztő a válogatás magyarázataként azt írja, hogy a kínai művészeti világba benyomult a művészeti kapitalizmus, annak minden kísértésével; és a kötet angol nyelven való megjelentetésének célja éppen az, hogy a nyugati szelekció ellenében

⁴⁴ *The Shock of the New Art*. Eds. Guan Yuda, Lin Haiyong. Kunming. 2009.

kimunkálják és felmutassák a saját helyi narratívájukat és értelmezésüket az elmúlt 30 év kínai kortárs művészetéről, sokszor Kínán belüli regionális különbségekre is rámutatva.

A 80-as évek művészeti mozgalmainak tevékenységét nem egy az újra érzékeny kínai művészeti intézményrendszeren (ilyen ugyanis nem létezett), és kínai kritikusok és kurátorok közvetítésével ismerhette meg a nyugati világ, hanem a deng xiaopingi nyitás után odasereglett nyugati üzletembereken, gyűjtőkön, kurátorokon, és a később a nyugati galeristák által nyitott pekingi és sanghaji galériákon keresztül. Hamarosan világossá vált, hogy a hazai anyagi források híján a túlélésért küzdő művész csoportok fennmaradása és a művészek megélhetése, és még inkább a fényesebb jövőt ígérő karrierje ezektől a nyugati gyűjtőktől, galeristáktól, kurátoroktól függ. A nyugati dealerek és galeristák vevőköre is sokáig kizárólag európai és amerikai gyűjtőkből állt, amely egy olyan szűrőt jelentett, amely az euro-amerikai világ ízlését (bármilyen összetett és szerteágazó is lett legyen az) tartotta szem előtt. Minden bizonnyal ezek a gyűjtők eltérő személyes ízléssel rendelkeztek, de az ízlésük és gondolkodásuk mégiscsak a nyugat társadalmi, és politikai és vizuális világban formálódott, és az ő választásaik eredményeként ismerkedett meg a nyugati világ a kínai kortárs művészettel. Ebben a folyamatban jött létre a kínai kortárs művészet nyugati koncepciója.

A svájci születésű Uli Sigg a legnagyobb kínai kortárs gyűjtemény tulajdonosa, aki talán a legnagyobb befolyással bírt a kortárs kínai művészet alakulására. Először 1979-ben üzletemberként érkezett Kínába, és 1985-től kezdett kínai kortárs műveket gyűjteni. 1995-től Svájc kínai nagykövetekeként szolgált Pekingben, és 1997-ben hozta létre a nagy pénzdíjjal járó Chinese Contemporary Art Awardot Kínában élő művészek számára. Szinte már mitikussá növelt befolyásosságára jellemző, hogy az a legenda kapott lábra róla a kínai művészek körében, hogy állítólag egy művésznél tett látogatása alkalmával a művész kutyája megharapta, ezért a művész soha nem tudott kilépni az ismeretlenségből. Zhou Tiehai, aki a CCAA díját 1998-ban megnyerte, és később a Minsheng Art Museum igazgatója lett, azt mondta róla, hogy „a kínai kortárs művészeti világ egészen másként nézne ki, ha ő nem lett volna, és az én életem is másként alakult volna. Soha nem tudtam volna magamnak házat venni, ha ő nem

gyűjti a képeimet." ⁴⁵ Az ausztrál születésű Brian Wallace, az első kínai kereskedelmi galéria alapítója 1984-ben érkezett Kínába, a 80-as végétől szervezett kiállításokat kínai művészeknek, majd 1991-ben megnyitotta a Red Gate galériát Peking Ming dinasztia korabeli őrtornyában. Guy és Myriam Ullens, belga gyűjtő páros 1987-től kezdett el kínai kortárs műveket vásárolni, majd 2007-ben létrehozták a legtekintélyesebb kínai kortárs múzeumot, az Ullens Center of Contemporary Art-ot a pekingi művészeti élet centrumának számító 798 Art District területén. Ullens apja és nagybátyja is diplomataként tevékenykedtek Kínában, és klasszikus kínai művészetet gyűjtöttek. Hans van Dijk művészeti szervező és kutató 1986-tól élt Kínában és hosszú éveket töltött a kortárs kínai művészet dokumentálásával és archiválásával. Urs Meile svájci származású gyűjtő, akinek apja neves modern gyűjteménnyel rendelkezett, 1995-ben Uli Sigg meghívására érkezett Kínába. Urs Meile-nek 1992 óta Luzernben volt galériája, és 1995-ben megnyitotta az Urs Meile galéria pekingi telephelyét, amely anyagi erejénél fogva hamarosan az egyik legbefolyásosabb galéria lett, valamint a legbiztosabb út a kínai művészeknek a nyugati sikerekhez. Urs Meile foglalkozik a fiatal művész, Cheng Ran munkáival is, és szponzorálja nagyszabású projektjeit. Frank Uytterhaegen, belga gyűjtő, művészeti szervező 1990-től szervezett kiállításokat Kínában és Belgiumban kínai művészeknek, és 1999-ben létrehozta Hans van Dijkkel, és Ai Weiwei-el a China Art Archives & Warehouse-t, amely a kortárs kínai művészet páratlan dokumentum gyűjteménye. Lorenz Helbling, a sanghaji Shangart galéria tulajdonosa, először 1985-ben jött Kínába, kínai történelmet és filmművészet történetet tanult a sanghaji Fudan Egyetemen, majd 1992-től egy hongkongi galériában dolgozott. Amikor megnyitotta 1996-ban Sanghajban a Shangart Galériát, amely például Yang Fudong műveit is képviseli, már hosszú art dealeri tapasztalat állt mögötte.

Talán nem tévedek, ha azt mondom, hogy a nyugati művészeti világban az elmúlt évtizedekben tapasztalt felfokozott érdeklődés a harmadik világ művészete iránt magában a nyugati világban végbement identitás válságban keresendő. A hidegháború végével átrajzolódtak a globális hatalmi viszonyok,

⁴⁵ The Collector of Chinese Contemporary Art. *China Internet Information Center*. June 15 2004. <http://www.china.org.cn/english/NM-e/98257.htm>

amelyek a második világháború óta a „nyugat” és „kelet” összetett viszonyrendszerét meghatározták. Hozzájárult mindehhez bizonyos harmadik világbeli országok, mint például Kína és India hirtelen gazdasági fejlődése. Hullámokban jöttek az indiai, kínai, közel-keleti és afrikai művészet iránti érdeklődés periódusai, amelyekben a régiók politikai helyzetének alakulása nagy szerepet játszott. (1990 után a kelet-európai művészet is átélhette a maga fifteen minutes of fame-jét, amely azonban hamar elillant) E hullámok által felemelt, sokszor kiváló művészek vonzerejének fontos összetevője a kulturális háttérük, a kínaiságuk vagy indiaiságuk vagy közel-keleti származásuk. Úgy vélem, hogy a mai nyugati világ orientalizmusa, érdeklődése a harmadik világ művészete és kultúrája iránt más, mint a hidegháború vége előtt volt. Ha megnézzük a korai konceptuális művészek kelet iránti érdeklődését, például John Cage munkásságát, vagy egy későbbi nemzedék tagja, Bill Viola korai műveit, akkor azt látjuk, hogy ők a nagyon is stabil, modernistának mondható alkotói attitűdjükhöz kerestek valójában szinonimákat, és ezt a „keleti” művészetben találták meg, amelyekkel ezt az alkotói pozíciót megjelenítették. Azonban sem nekik, sem a művészeti piacnak nem jutott eszébe, hogy e keleti kultúrák jelenkori, kortárs művészete önmagában érdekes lehet. Az utóbbi évtizedekben a nyugati művészeti világ nem így érdeklődik a keleti, azon belül a kínai művészet iránt. A mai, átpolitizált művészeti világ azt preferálja, ha egy művész a saját társadalmi és politikai közegét képviseli. Az alapképlet talán ma is igaz, amint azt Said nyomán sokan levezették, hogy a normákat diktáló nyugati művészet a saját énképét igyekszik erősíteni a kelet egzotikus másságával. Azonban ez a nyugati énkép kicsit megingott, és a keleti másságban az eltérő megoldási modellek felmutatására figyel a nyugati világ. Britta Erickson azt írja, hogy amikor Herald Szeemann, a 48-dik Velencei Biennále kurátora 20 kínai művészt állított ki a Biennálén, azzal vádolták meg, hogy „kijátszotta a kínai kártyát” (playing the China card), vagyis ezzel akart különleges figyelmet biztosítani kurátori koncepciójának. Erickson úgy folytatja, hogy az 1990-es évek eleje óta a kínai művészet nyugati recepcióját három tényező „színezi”. Azok a művek vonják magukra a figyelmet, amelyek kielégítik a „más” és az „egzotikum” iránti kolonialista vágyat; a kommunista Kína Tiananmen téri mézárlassal jellemzett politikájára utalnak; valamint azonosítható nyugati

művészeti stílusokból építkeznek⁴⁶. A 90-es évek kínai festészetének nagy része már kifejezetten exportra készült, és eleget is tett ezeknek az elvárásoknak. A *cynical realism*, és a *political pop*⁴⁷ festmények alkotói, Wan Guangyi, Jue Minjun, Fang Lijun, azt mondhatnánk, a szelf-orientalizmus rendkívül kifizetődő szerepébe helyezkedtek, és ezzel óriási vagyonokra tettek szert. Az 1990-es években az ő művészetük jelentette a nyugati világban a nagyközönség szemében a kortárs kínai művészetet. A hazai kínai művészeti közegben sok kritika érte ezt a fajta művészeti magatartást. A kínai szakirodalom ennek hatására egy *Domestic Turn*-nek elnevezett törekvést vélt felfedezni a fiatalabb, még be nem futott konceptuális művészek körében a 90-es évek közepétől, akik nem a nyugati piac ezen elvárásainak megfelelően alkottak. Hogy ez mennyire tekinthető „hazai” fordulatra, és mennyire akartak a nyugati piac ellen dolgozni, az kétséges, de mindenestre azok a művészek, akik a 90-es évek második felében kezdték a pályájukat, mint Cao Fei és Yang Fudong, mindketten elsősorban videó munkákat készítenek, más szellemiségben dolgoztak. Jóllehet, ők is komoly nemzetközi sikereket értek el, és az ő művészetük értékelésében is nagyon jelentős szerepe volt a „kínai kártyának”.

Az ő példájuk is felveti azt a kérdést, hogy egy kínai vagy harmadik világibeli alkotó munkája részesülhet-e egyáltalán olyan fogadtatásban a mai nyugati művészeti világban, amely nem a kulturális, etnikai hovatartozásuk alapján ítéli meg a munkáikat. Aijun Zhu a *Feminism and Global Chineseness*⁴⁸ című könyvében egy egész fejezetet szentel az „elkerülhetetlen reprezentáció” (representational inevitability) fogalmának és a fogalom körül kialakult vitának. A jelenség, amelynek működéséről a harmadik világból származó női írók kontextusában beszél Aijun Zhu, azt fedi, hogy egy harmadik világibeli alkotó bármely megszólalásával a származása szerinti kultúráját reprezentálja

⁴⁶ Britta Erickson. *The Reception in the West of Experimental Mainland Chinese Art of the 1990s. Reinterpretations*. Ed. Wu Hong. Guangzhou: Guangzhou Museum of Art. 2002. pp. 105–112.

⁴⁷ *Cinikus realizmus és politikai pop*, az 1990-es évek népszerű festészeti irányzatai, gyakran a kommunista Kína nyugaton egzotikumnak számító szimbólumait jelenítik meg. Az 1980-as évek demokratizálódást sürgető mozgalmainak vérbefojtása miatti csalódottság, és az üzleti sikeresség iránti vágy egyaránt kiérezhető e művekből.

⁴⁸ Aijun Zhu. *Feminism and Global Chineseness: The Cultural Production of Controversial Women Authors*. New York: Cambria Press. 2007. p.15.

elsősorban, és a recepció során elsikkad a mű és az alkotó individualitása. 2008-ban a harmadik Guangzhou Triennále, amely a *Farewell to Post-colonialism* címet viselte, és harmadik világbeli alkotókat hívott meg, ezt a témát kívánta körüljárni. A harmadik világbeli, és kínai művészek viszonya továbbra is nagyon ellentmondásos ehhez a helyzethez. Többször halljuk azt interjúik során, hogy azt szeretnék, hogy nem a kínaiságuk miatt kerülnének a figyelem középpontjába, hanem a műveik miatt, azonban maguk is bekalkulálják műveik hatásába a nyugati világ egzotikum iránti vágyát.

Művészet és politika

A kínai kortárs művészet kapcsán elkerülhetetlen a politika és a művészet viszonyáról beszélni. A szabad piaci, ám elnyomó diktatórikus körülmények között létrejövő kínai művészet kapcsán gyakran felmerül, hogy a művek hitelessége azok ellenálló, politikai tartalmához köthető. Ai Weiwei aktivista művészeti tevékenysége folyamatosan a figyelem középpontjában tartja ezt a kérdést. Ebből a szempontból érdekes megvizsgálni két önszerveződő, független experimentális kiállítás koncepcióját, amelyek 2000-ben, a független experimentális kiállítások hullámának kezdetén jöttek létre.

E két kiállítás, az Ai Weiwei és Feng Boyi⁴⁹ által kúrált, hírhedtté vált *Fuck Off* és a Yang Fudong és két művésztársa, Xu Zhen⁵⁰ és Yang Zenzhong⁵¹ által szervezett *Useful Life*. A kiállítások eltérő koncepciója előrevetítette a különbséget Ai Weiwei és Yang Fudong későbbi szerepvállalásai között, valamint a művészethez, a politikához, a civil társadalomhoz és a múlthoz való viszonyuk között. E különbség a mai napig nagyon megosztja mind a kínai, mind a nemzetközi közvéleményt. Yang Fudongék *Useful Life* kiállítása talán a legkoherensebb, művészi szempontból talán legjobb kiállítása volt ennek az időszaknak. Bár méretében sokkal kisebb volt, mint a *Fuck Off*, tehát bizonyos értelemben sokkal könnyebb kurátori feladat volt, tehát a minőségi

⁴⁹ Feng Boyi (1960, Peking –), kurátor, kritikus, Pekingben él.

⁵⁰ Xu Zhen (MadeIn, 1977 –), kínai művész, Sanghajban él.

⁵¹ Yang Zenzhong (1968, Hangzhou –), kínai művész, Sanghajban él.

összehasonlítás nem méltányos, azonban a koncepciók különbözősége mégis szembeötlő.

A *Useful Life* mindhárom művésze fotókat és videókat állított ki, és a maga individuális szempontjai szerint erőteljes vizuális nyelven fogalmazta meg a merőben szubjektív világát, és benne a viszonyát saját identitásához, testi létéhez, és a őket körülvevő világhoz. Azonban a művekben nem láthatunk direkt politikai vagy ideológiai tartalmakat, a testek politikája is nagyon szubjektív módon jelenik meg a munkákon. Az ő forradalmiságuk abban rejlett, hogy olyan saját vizuális nyelvet akartak létrehozni a fotóban és a videóban, amely nem a politikát, hanem, jó esetben, az emberek érzékelését változtathatja meg⁵².

Ai Weiwei és Feng Boyi *Fuck Off* kiállítása koncepciójának alaptétele azonban éppen az volt, hogy a művészetnek közvetlenül kell politizálnia. Mint a kurátorok a katalógusban írják, provokálni akarták a művészek társadalmi felelősségérzetét, mivel számukra a mindenféle hatalmi szisztémával való szemben állás, és a kritikai pozíció a művészet létének alapját képezik. A kiállítás másrészt üzenet is volt a kommunista rezsim kulturpolitikájának, hogy „Fuck Off”, vagyis nem fogadjuk el a szabályaitokat. A katalógusban a kurátorok kikelnek a kultúra vulgarizálása ellen, valamint mindenféle hatalmi rendszer ellen. A katalógusban hangsúlyozzák, hogy a kritikai alapállás elengedhetetlen feltétele a művészet létének és függetlenségének, valamint a szabadságnak és a pluralitásnak. A kiállításon 46 avant-garde művész vett részt, provokatív, a művészet határait feszegető, sokszor veszélyes, ön destruktív művekkel. A művek változó kvalitásúak, köztük rendkívül izgalmas munkákkal. A művek között szerepelt Ai Weiwei fotósorozata, az *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), amint elejt és összetör egy felbecsülhetetlen értékű vázát, valamint ugyancsak Ai Weiwei *Fuck Off* című híres fotója, amelyen az ujját, az egyezményes fuck-off jelet mutatja a Tiananmen téren, a Tiltott város Kínát szimbolizáló híres épületének.

Yang Fudongot többször kérdezték interjúi során, hogy mit gondol a művészet politikai felelősségvállalásáról, néha kifejezetten provokatív hangnemben. Yang Fudong egy interjúban részletesen kifejtette erről

⁵² A művekről bővebben a Yang Fudongról szóló, a *90-es évek művészeti közege* alfejezetben írok.

álláspontját: „Van egy ... népszerű trend a kínai kortárs művészetben, amely úgy tekint a műalkotásra, mint forradalomra – ezzel nem tudok egyetérteni. A kortárs művészetre nem kell ilyen fajta funkcionalitást ráterhelni. A kortárs művészet nem tud politikai kérdéseket megoldani. Bizonyos értelemben egyet értek azokkal, akik nem szeretik a kortárs művészetet, mert haszontalannak tartják: nem gyógyít meg betegségeket, nem ad étel. A kortárs művészet alakíthatja a közgondolkodást, de nem robbant ki forradalmat. Ezért a munkáimnak semmi köze nincs a politikához vagy az ideológiához. Én nem vagyok képes ilyen munkákat létrehozni. Lehet, hogy finoman beleszövök a munkáimba társadalmi kérdéseket, de soha nem konfrontatív módon, azzal a szándékkal, hogy sokkolja az embereket. Engem a *yihui* (意会, sensation) hagyományos esztétikája izgat, amely soha nem fogalmazza meg direkt módon a tárgyát, hanem lírai módon fejezi ki annak szubjektivitását.”⁵³

Ai Weiwei és Yang Fudong személyiségének nyilvánvaló különbözőségén túl a családi történetük is befolyásolhatta a különböző nézeteik kialakulását, amely különbözőségek nem nevezhetők egyedi jelenségnek a kínai társadalomban. Yang Fudong először is 14 évvel fiatalabb Aina, a kulturális forradalom lezárult, mikor még egészen kisgyerek volt. Apja katonatiszt volt, így a család tulajdonképpen az elithez tartozott. Egy Pekinghez közeli katonai bázison, egy faluszerű településen éltek, és mint mondja, boldog és biztonságos gyerekkora volt.

Ezzel szemben Ai Weiwei születésétől fogva száműzetésben élt, apja neves kortárs költő volt, a családot kétszer is kitelepítették, egyszer a Góbi sivatagba, egyszer Észak-Kínába:

„Olyan társadalomban nőttem fel, amelyben rengeteg igazságtalanság történt, ezért nagyon nehéz egy olyan művésznek, mint én, nem törődni az alapvető emberi létfeltételekkel. Ez egy nagyon nehéz időszak volt számomra, a családom számára és az egész nemzet számára. Ez a kommunista harc korai időszaka volt, hasonló ahhoz, amit Sztálin csinált Oroszországban, vagy ami Észak-Koreában

⁵³ Chen Shuxia – Christen Cornell. Interview with Yang Fudong. *Blogs*. The University of Sidney. 14 April, 2011. http://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2011/04/interview_with_yang_fudong_by_1.html

történik ma. Mindent feláldoztak a hatalom megtartásáért. Az élet méltósága nem létezett abban az időben. A legszélsőségesebb körülmények között éltünk. Az apámat arra kényszerítették, hogy a köztisztviselőket takarítsa az egész városban. Az emberek megdobálhatták kővel, megüthették, és mindenféle embertelen dolgot művelhettek vele. Az olyan totalitárius körülmények között, amilyen ez volt, az emberiség teljesen elvész. Mindenki annyira fél, része akar lenni a nagy hatalomnak, és feláldozza a környezetében lévő embereket. Hazugságok, hamis vádak mindenütt. Én azzal az ideával nőttem fel, hogy művésznél lenni egyfajta menekülési utat jelent. Más értékeid és ítéleteid vannak. A művészet lehetővé teszi, hogy elmenekülj a közfelfogás elől."⁵⁴... " A legtöbb művész nem szereti hallani, ha úgy beszélünk a művészetről, mint politikumról. De szembe kell néznem a valósággal. Apám és a teljes generációja a politikai küzdelem áldozatává vált. És még ma is, engem is sértenek és korlátoznak. Én egyszerűen csak olyan ember vagyok, aki nem akar kitérni vagy elmenekülni ezelől. Úgy gondolom, ha művész vagyok, akkor meg kell találnom azt a módot, azt a nyelvet, amivel fel tudom dolgozni a problémáimat. Lehet, hogy ezek csak az én problémáim, de én azt hiszem, hogy ezek a nemzet problémái. És azt is gondolom, ha valójában így érzek, akkor kötelességem másokat is tudatára ébreszteni ennek. Szóval, ez nem választás kérdése, ez az életem, és ha fel kell áldoznom, nem fogom megbánni. Ha megvizsgáljuk ennek az embernek a művészetét és a politikáját, azt hiszem, a kettő elválaszthatatlan. Úgy gondolom, hogy esztétikailag nagyon mélyen kötődöm a filozófiához, és most ne is beszéljünk politikai véleményekről. Ez csupán a művészek, a gondolkodó és költő megbecsülése."⁵⁵

Meggyőződésem, hogy nem kérdőjelezhető meg Ai Weiwei állásfoglalásának őszintesége és hitelessége, ő valóban vállalta a tevékenységével járó kockázatot, olyan módon bántalmazták aktivista művészeti tevékenysége miatt, hogy agyműtétet kellett rajta végrehajtani, 81 napra bebörtönözték, eltüntették, a családja nem tudott róla, elvették az útlevelét.

⁵⁴ Ai Weiwei. *Superfictions*. Peter Hill's Museum of Contemporary Ideas, 2008.

http://www.superfictions.com/encyc/entries/ai_weiwei.html

⁵⁵ Tim Marlow. Interview with Ai Weiwei: "I would not separate my art from my so-called activism". *The Telegraph*, 5 September 2015.

<http://www.telegraph.co.uk/art/artists/inside-ai-weiweis-berlin-bunker/>

Azonban Kínában, elsősorban az alternatív művészeti körökben, a tisztelet mellett némelyek ellenszenvvel is fogadják a tevékenységét, mert Ai Weiwei magatartása, és e magatartás óriási visszhangja és sikeressége a nyugati világban a más alkotói alapállással dolgozó művészek művészetének hitelességét kérdőjelezi meg. Ai Weiwei a mai napig ebben a szellemben dolgozik. 2012-ben az *Art of Change: New Directions from China* című londoni kiállítás kapcsán Ai Weiwei ismét kinyilvánította a *The Guardian* hasábjain⁵⁶, hogy nem létezik hiteles kortárs kínai művészet, mert a kínai művészek nem vetnek fel releváns politikai kérdéseket, így tevékenységük nem több, mint a konzumerizmus kiszolgálója. Úgy vélem, Ai Weiwei nyilatkozatában összemos két dolgot – mert talán számára ez nem két dolog –, ugyanis más felelősségteljes emberként felemelni szavunkat a jogtiprás ellen, és más a művészetet eszközként használni ebben a harcban. A kérdés nem új keletű, és kiterjedt vita folyik körülötte, mondhatnám, nagyon messze vezet, azonban inkább nagyon is közelre, mivel a jelenkori művészet általában is nagyon átpolitizált szerte a világon. Amint Boris Groys írja a *The Truth of Art*⁵⁷ című cikkében, többféle elképzelés él arról, hogy a művészet hogyan tud hatni a világra, hogyan változtatja meg azt. Egyik ezek közül az, hogy a művészet az emberek képzeletére hat, és ezáltal a tudatukat, gondolkodásukat változtatja meg, és ha az emberek megváltoznak, akkor a világ is megváltozik, amiben élnek. A másik elképzelés szerint a művészet üzenete, mondhatnánk konkrét politikai üzenete az, ami az emberek tudatára hat. Ebben az esetben azonban a művészetnek ugyanazt a legtöbb esetben konzervatív, banális nyelvet kell használnia, amelyet a közönség megért, hogy üzenete célba érjen. „Mint tudjuk, a progresszív politikai mozgalmak legtöbb esetben kulturálisan konzervatívok voltak, és végül is éppen ez a konzervativizmus vitte sikerre őket”. – írja Groys. Ezen a ponton rögtön szembe találjuk magunkat a legnagyobb problémával, amely a politikailag elkötelezett aktivista művészettel, és tegyük hozzá, sok esetben Ai Weiwei művészetével kapcsolatban is felmerül, hogy egysíkúvá és unalmassá válik, mivel célja elérése érdekében a legközérthetőbb, sokszor demagóg nyelvet kell használnia. Ide kívánczok Victor Burgin

⁵⁶ Ai Weiwei: 'China's Art world does not exist', *The Guardian*, Monday 10, September, 2012.

⁵⁷ Boris Groys. *The Truth of Art. e-flux*, 2016. <http://www.e-flux.com/journal/the-truth-of-art>

megközelítése, mely szerint az a legnagyobb baj a politikailag elkötelezett aktivista művészettel, hogy a tárgyát olyan módon jeleníti meg, ahogyan az már a művészetén kívüli alternatív vagy hivatalos közbeszédben tematizálva volt, és, hogy tovább folytassam a gondolatmenetét, így az illusztratívva és sematikussá válik, és elveszíti azt a jellegét, amely Burgin szerint a legfontosabb egy műalkotásban, hogy olyan aspektusokat fed fel, amelyek a művészetén kívül nem jeleníthetők meg. Burgin továbbá megkérdőjelezi azt a morális pozíciót, amelyet e művészek elfoglalnak politikailag elkötelezett munkáik révén a nyugati társadalmakban. Mint mondja, e műveknek semmilyen hatásuk nincs a politikai eseményekre, legtöbb esetben el sem érik közönségüket, és a nyugati társadalmakban e művészek nem is kockáztatnak semmit a létrehozásukkal. „Egy egyetemi tanszéken szívesebben vagyok kollégája annak a művésznek, aki naplementés vízfestményeket fest, de szembeszáll az adminisztrációval, mint annak a művésznek, aki radikális politikai zajt csap a galériában, de hallgatólagosan együttműködik a kormány katasztrofális oktatáspolitikájával a tanszéken.”⁵⁸ Fontosnak tartom azonban hangsúlyozni, hogy az aktivista jellegű, közvetlen politikai hatást elérni kívánó művészettel szemben nem csupán a Burgin által emlegetett „naplementés vízfestmény” áll. A művek érzéki struktúrája nagyon sokféle szinten visszafejthetővé teszi a művész alkotói alapállásának filozófiai és politikai vonatkoztatási pontjait, amelyek a mű hatásának egyéb tényezőitől elválaszthatatlanul működnek, és – Groys szavaival élve – így hatnak az emberek képzeletére.

A politika és művészet viszonyáról folytatott vita komoly indulatokat szít, és nem célozom igazságot tenni e nézetek között, azonban azt mindenképpen leszögezném, hogy nem nyilváníthatjuk *per definitionem* hiteltelennek azon kínai művészek munkáit, akik a műveikben nem helyeznek el olyan direkt politikai üzeneteket, mint Ai Weiwei.

⁵⁸ Victor Burgin – Hilde Van Gelder. Art and Politics: A Reappraisal. *A Prior Magazine*, 20. (2010).

Új művészeti mozgalmak Kínában, 1978–1989⁵⁹

Az első „Pekingi Tavasz”, 1978

Mao Ce-tung 1976-ban bekövetkezett halála óriási változásokat indított el Kína politikai, gazdasági és kulturális életében. Halála egyben az 1966-tól tartó „Nagy Proletár Kulturális Forradalom” végét jelentette. A Négyek Bandája börtönbe került, és 1978-ra az új „Legfőbb Vezető”, a nagy túlélő, a kétszer kegyvesztett és rehabilitált, az akkor már 74 éves Deng Xiaoping lett. A minden bizonnyal különleges képességekkel rendelkező Deng Xiaoping már másodszor találta szemben magát azzal a feladattal, hogy a kivérzett kínai gazdaságot felélessze (először a Nagy Ugrás után, amely közvetve a nagy éhínséghez, és 20-30 millió ember halálához vezetett). A sokat próbált politikus azonban szép lassan átfogó gazdasági és társadalmi reformok megvalósításába kezdett, amelyek megalapozták Kína látványos fejlődését és gazdagodását. Ez a folyamat vezetett el, a gazdaság modernizálása és liberalizálása révén, ahhoz a gazdasági fejlődésre összpontosító, oligarchikus-diktatórikus politikai berendezkedéshez, amely azonban az emberek személyes életében és gazdasági tevékenységében sokkal nagyobb szabadságot enged meg, mint a Mao-rendszer, és amely ma meghatározza Kínát, és alapvetően meghatározza a kínai művészeti szcéna működését is. A jól ismert folyamat, amelyre most nem térek ki részletesen, egyik fontos eleme volt a külföldi tőke beáramlásának szabaddá tétele, amely a mindkét irányú információáramlást is magával vonta, és a belső magán piac kialakulásának ösztönzése, amelyen a hadsereg mellett az egyik legnagyobb szereplő a kínai kommunista párt, valamint párttisztviselők családi dinasztiái lettek. A kommunista párt és a hadsereg magánszektorban való részvételét

⁵⁹ A 80-as évek művészeti tevékenységét, és azok elméleti vonatkozásait Gao Minglu, a kínai kortárs művészet fő teoretikusa, és kurátora számtalan munkájában feldolgozta, ezekre a művekre támaszkodtam elsősorban a fejezet megírásakor. Gao Minglu. *Post-Utopian Avant-Garde Art in China*. In: *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under the Late Socialism*. Ed. Ales Erjavic. Berkley: University of California Press. 2003. p. 247.; *Inside/Out: New Chinese Art*. Eds. Gao Minglu, Norman Bryson. Berkeley: San Francisco Museum of Modern Art – Asia Society, University of California Press. 1998.

személyesen is megtapasztalhattam egy 2012-es pekingi kiállításom kapcsán. Egy nemzetközi művészcsoporttól kaptam meghívást egy csoportos kiállításra, amely a pekingi 798 Art Zone egyik kiállítóhelységében lett volna. A 798 Art Zone a szabad, független, mondhatni ellenzéki művészet fellegváraként volt számon tartva a nyugati művészeti világban, ahol nem érvényesülnek azok a cenzurális elvek, mint máshol. A művészcsoport vezetőjét akkor érte az első nagy meglepetés, amikor kiderült, hogy a helység bérletéről, és a kiállítás szervezéséről rendkívül művelt és tájékozott magas rangú katonai vezetőkkel kell tárgyalnia, ugyanis a 798 Art Zone az ő kezelésükben volt, és nagyon jó üzletnek bizonyult. (A művészcsoport minden évben rendezett itt egy kiállítást, ám az 5. évben a bérleti díjat olyan magasra emelték, hogy végül egy másik helyre szorult ki a kiállítás, amelyen én is részt vettem.)

1978-79-ben Deng Xiaoping elindította az első „Pekingi Tavasz” mozgalmat, amely lehetőséget adott az embereknek a kulturális forradalom alatt megélt szenvedések, megaláztatások és veszteségek kifejezésére, és ennek egyik legfőbb központja a pekingi „Demokrácia Fal” lett, amely új tartalmat adott a Mao-érában is előszeretettel használt tacepao műfajnak. A „Demokrácia Fal” ugyancsak helyszíne lett az egyik legelső művészeti csoport, a *Stars* demonstrációjának.

Az első önszerveződő művészeti csoportok az első „Pekingi Tavasz” idején – *Scar* és *Stars* („Seb” és „Csillagok”)

Az első „Pekingi Tavasz” lendületet adott az önszerveződő művészeti és irodalmi csoportok formálódásának a 70-es évek legvégén. E művészeti csoportok közös vonása volt a 70-es évek végén, és a 80-as években is, hogy a 20. századi nyugati művészeti stílusok, mozgalmak és filozófiák inspirációjával igyekeztek kialakítani a saját nyelvüket, anélkül, hogy ezeknek a kisajátított elemeknek az időbeni kontextusát értékelték volna. Tehát, amint Gao Minglut fentebb idéztem, egyszerre voltak jelen és keveredtek a sokszor egymásnak ellentmondó modern és posztmodern elemek ezekben a munkákban.

Az első híressé vált mozgalom a *Scar*, vagyis „Seb” volt, amely irodalmi műfajt teremtett a 70-es évek második felének Kínájában⁶⁰. Nevét Lu Xinhua⁶¹ 1978-as azonos című elbeszéléséről kapta, és egy olyan kritikai műfajt takar, amely a kulturális forradalom idején elkövetett szörnyűségeket tárja fel, s mivel kritizálta a kommunista párt tevékenységét is, ebből következően – a jól ismert magyar megnevezéssel élve – a hol túrt, hol támogatott kategóriába sorolódott még a „Pekingi Tavasz” idején is. Az irodalmi mozgalom hatására jött létre az egyik legelső képzőművészeti mozgalom a *Scar Painting* (Shanghen huihua), amely egy új realista festészet megteremtését tűzte ki célul szemben a kötelező propaganda célokat szolgáló szocialista realista stílussal, ez azonban elsősorban a témaválasztás szabadságát jelentette, és stílusában nemigen tért el 50-es évek szocialista realista festészetétől. A mozgalom egyik híressé vált műve, Cheng Conglin⁶² 1979-ben készült festménye az *A Snowy Day in 1968*, amely a rettegett Vörös Gárda két frakciójának véres összecsapását jeleníti meg.

1979 táján formálódott a másik fontos, és a *Scar*-nál sokkal radikálisabb művészeti csoport, a *Stars* (Xingxing), vagyis *Csillagok*. A csoport vezetője, Wang Keping⁶³ később úgy magyarázta a névválasztást, hogy abban az időben ők voltak az egyedüli fény a végtelen sötétségben. Ma Desheng⁶⁴ szerint a kulturális forradalom kollektivistá ideológiájával szemben az individualitásukat szerették volna hangsúlyozni nevükkel⁶⁵. A csoport többnyire olyan fiatalokból állt, akik a kulturális forradalom idején munkásként dolgoztak valahol vidéken. A városi értelmiséget és családjukat a kulturális forradalom idején a kommunista párt vidékre száműzte, és mezőgazdasági vagy ipari munkásként kellett dolgozniuk, gyerekeik nem tanulhattak. A csoportnak tagja volt a fiatal Ai Weiwei is, de nem játszott vezető szerepet. A *Stars* művészeti programjává tette az addig tiltott nyugati modernista művészeti irányzatokkal való kísérletezést, ami egyértelmű

⁶⁰ Kaixuang Jing. *Contemporary Chinese Fiction: Politics and Romance*. Macalaster International, Volume 18 (2007)

<http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol18/iss1/>

⁶¹ Lu Xinhua (1954, Shandong –), író

⁶² Cheng Conglin (1954, Sichuan Province –), festő

⁶³ Wang Keping (1949, Peking –), szobrász, jelenleg Párizsban él.

⁶⁴ Ma Desheng (1952, Peking –), képzőművész, a *Stars* (*Csillagok*) egyik vezető személyisége, jelenleg Párizsban él.

⁶⁵ Erik Bordeleau – Huang Rui. *The Way of Substraction. esse*, 61 – Fear. (2007)
<http://esse.ca/en/article/61/huang-rui-the-way-of-subtraction>

politikai állásfoglalásnak minősült akkor, anélkül hogy a képeknek konkrét politikai tartalmuk lett volna. Számukra a műveik radikális újszerűsége éppen abban állt, hogy kizárólag saját személyes érzéseiket akarták kifejezni, amely szöges ellentétben állt a Mao-féle szocialista realizmus elvárásaival. A stílusok önfeledt váltogatása a poszt-impresszionizmustól a szürrealizmuson keresztül az absztrakt expresszionizmusig egy tudatosan vállalt tanulási és önkifejezési folyamat volt.

A *Stars* művészcsoport szervezte meg 1979-ben az első független művészeti kiállítást Pekingben, amely nyílt demonstrációvá fajult. Ugyan a „Pekingi Tavasz” idején nem volt kifejezetten betiltva a tevékenységük, a hivatalos művészet fellegvárába, a Kínai Nemzeti Galériába nem engedték be csoportos kiállításukat. Válaszul a Galéria kerítésére akasztották fel a műveket. A köztéri kiállítást a hatóságok betiltották, mire a *Csillagok* tüntető menete 2 nappal később a Demokrácia Faltól a Pekingi Városi tanács irodájához vonult Ma Dasheng vezetésével „Demokráciát követelünk és művészi szabadságot” felirattal. A demonstráció után a *Stars* engedélyt kapott, hogy a kiállítást bemutassák a Huafang Stúdióban a Beihei Parkban 1979. november 23 és december 2 között.⁶⁶ A kiállítás egyik legnagyobb visszhangot kiváltó műve Wang Keping kis faszobra volt a *The Idol*, egy enyhén stilizált, figurális alkotás, amely egyáltalán nem mondható nagyon merész, formabontó műnek, azonban sokak szerint Mao és Buddha attribútumait egyesítette.

A kiállításnak és az ahhoz kapcsolódó eseményeknek azonban a sokkal nagyobb jelentősége az volt, hogy a nyilvánosság és a privátszféra megélésének lehetőségét alakította ki az esemény során, amelyben a látogatók, mint privát polgárok vettek részt, amire 1949 óta nem volt példa Kínában. Zheng Bo⁶⁷ érvelése szerint a kiállítás nyilvánossága nem a köztéri megvalósulásával jött létre, hanem azáltal, hogy mind a különböző helyekről és háttérből érkező művészek és szervezők, mind pedig a látogatók saját privát indíttatásukból hozták azt létre, és nem a *dan wei*, vagyis a munkaegységük által lettek

⁶⁶ Paul Gladston. *Contemporary Chinese Art: A critical History*. Hong Kong: Toppan Printing. 2014.

⁶⁷ Zheng Bo. The Pursuit of Publicness. In: *Negotiating Difference: Contemporary Chinese Art in the Global Context*. Eds. Juliane Noth et al. Weimar: VDG Weimar. 2012. p. 7.

delegálva, és nem is tudták egymásról, hogy mely *dan wei*hez tartoznak. Mint írja, a kínai államszocializmus rendszerében mindenkinek megvolt a fix helye a munkaegységében (*dan wei*), mind fizikailag, mind szervezetenként, és ez a munkaegységben elfoglalt helye határozta meg minden lépését, tevékenységét, és azt is, hogy kikkel és hogyan találkozhatnak a fizikai (köz)terekben, amelyek ennek következtében nem is jelenthettek nyilvánosságot. A kommunista párt a konfuciánus elvet, *da gong wu si*⁶⁸-t hirdette, amely elnyomja a személyest a közösség jóléte érdekében. 1949 és 76 között mindenfajta privát dolog tiltott volt, a magántulajdon, a vallás, a személyes megnyilvánulások. Senki sem festhetett, mint magán művész, és senki nem nézhetett meg egy kiállítást, mint magán látogató. Zheng Bo szerint a 79-es kiállítás jelentősége abban állt, hogy a *Stars* ezt a rendszert kérdőjelezte meg.

1980-tól a kommunista párt – megtapasztalván az embereknek a szabadság reményére adott euforikus reakciójának beláthatatlan következményeit – gyorsan le is fékezte a folyamatot, és ismét szigorította valamelyest az állampolgárok feletti kontrollt. Azonban a gazdasági reformok fenntartása, a gazdasági modernizáció és liberalizáció mellett nem volt lehetséges a társadalmi változások és a nyugati világból áramló információk megállítását. A kelet-európai szocialista rendszerekből jól ismert, csak sokkal alacsonyabb ingerküszöbvel, és súlyosabb megtorlásokkal dolgozó, húzd meg-ereszd meg politika kezdődött. 1982-ben a hatóságok elindítottak egy úgynevezett „Anti-Spiritual-Pollution Campaign”-t, vagyis a „Szellemi szennyeződés elleni kampányt”, amely a nyugati hatásokat kívánta ellensúlyozni, amelyek aláássák az emberek kommunizmus iránti elkötelezettségét.⁶⁹ A kampány kiterjedt a művészetre is, és pontosan megnevezett és elítélt három nyugatizáló trendet, amelyek a kulturális forradalom óta ütötték fel fejüket: az individualista értékek hangsúlyozását, a 'l'art pour l'art' művészetet és az absztrakt művészetet. Ennek jegyében a kínai *Art Monthly* (Meishui) 1983. januári számát, amely az absztrakt művészetről közölt cikkeket bevonták, és a szerkesztőséget leváltották. A helyzet ellentmondásosságára vet fényt az a tény, hogy mindeközben 1979-ben, 82-ben

⁶⁸ A kínai idióma azt fejezi ki, hogy a közös jó mindennek felett áll, tekintet nélkül a személyes érdekekre.

⁶⁹ Wendy Larson. Realism, Modernism, and the Anti-"Spiritual Pollution" Campaign in China. *Modern China*, Vol.15, no.1 (Jan, 1989). pp. 37–71.

és 83-ban több nagy, állami megrendelésre létrejött, a nyugati modernista és kortárs művészetet bemutató kiállítás volt látható Pekingben: francia 19-ik századi tájképfestészet, a Bostoni Szépművészeti Múzeum modern anyagából válogatás, Picasso, Munch, valamint kortárs francia festmények. Mindezeknek óriási hatásuk volt a független művészcsoporthoz kíséreltetésére, és a kínai *Art Monthly* hasábjain kibontakozó, a művészet „funkciójáról” valamint az absztrakt művészetről folytatott hosszú vitákra.⁷⁰ 1984-ben Deng Xiaoping leállította az egyébként az ő kezdeményezésére elindított kampányt⁷¹, és további liberalizációs, a közigazgatás decentralizálására irányuló reformokat indított útjára. 1985 a kínai „avant-garde” művészeti mozgalmak legintenzívebb éve lett. Mint Gao Minglu írja, az avant-garde ideákat és művészeket népszerűsítették az új magazinok és újságok, mint az *Art Trends* (Meishu Sichao), *Fine Arts in China* (Zhongguo Meishu Bao), and *Painters* (Huajia), valamint a már bevezetett művészeti orgánumok, mint az *Art Monthly* és a *Jiangsu Pictorial* (Jiangsu huakan). „A legtöbb kiadvány szerkesztője olyan fiatal kritikus volt, aki maga is részt vett az avant-garde mozgalomban.”⁷²

'85 Új Hullám Mozgalom – Független művészcsoporthoz a nyolcvanas években

Az Asia Art Archaive⁷³ adatai szerint 1985-86-ban, a Gao Minglu által '85 Új Hullám Mozgalomnak keresztelt időszakban 79 önszerveződő, magukat avant-garde-nak nevező művészcsoporthoz jött létre Kína szerte, amelyekben több mint 2500 művészt vett részt. A csoportok a regionális meghatározottságon túl (Kínán belül hatalmas távolságokra helyezkedtek el egymástól a különböző központok) elsősorban az alapján szerveződtek, hogy hogyan határozták meg

⁷⁰ Chan Tang. *Playing Cards with Cezanne: How the Contemporary Artists in China Copy and Recreate*. Doktori disszertáció kézirat. University of Texas, Austin. 2008. p.26.

⁷¹ Zhao Ziyang. *Prisoner of the State. The Secret Journal of Zhao Ziyang*. Simon and Schuster. 2009.

⁷² *Inside/Out: New Chinese Art*. Exhibition catalogue. Eds. Gao Minglu, Norman Bryson. Berkeley: San Francisco Museum of Modern Art – Asia Society, University of California Press. 1998. p. 198.

⁷³ Asia Art Archaive. <http://www.aaa.org.hk/>

magukat a kínai hagyományos festéssel, a realizmussal, a szocialista realizmus örökségével és a nyugati modernista stílusokkal szemben. Amint az már a 70-es évek végének mozgalmában is jellemző volt, a 20-dik századi nyugati művészeti stílusok, a modern és posztmodern elemek időbeli kontextusaira egyáltalán nem reflektáltak ezek a művek. Számukra egy új (modern) eszköz variánsai voltak, és ez, amint arra a bevezetőben utaltam, sokkal nagyobb problémát okoz a korai kínai kortárs művészet nyugati recepciójában, mint a másolás. Ugyanis ezért nem tudjuk sok esetben kortárs műveknek érzékelni a 70–80-as évek kínai kortárs művészetét.

A realizmushoz és a szocialista realizmus örökségéhez való viszony rendkívül éles vitákat váltott ki, hiszen az idősebb generáció jó néhány tagja ebben a stílusban dolgozott, és legfeljebb a realizmus továbbfejlesztésén kísérletezett. Ebből a szándékból nőtt ki az úgynevezett *rusztikus realista festészet* (Xiangtu xieshi) a 80-as évek elejére, amely elsősorban az egyszerű, szegény vidéki emberek, sokszor etnikai kisebbségek (ez már önmagában egy merész továbblépésnek számított) életét jeleníti meg életképszerűen, mint például Chen Danqing⁷⁴ tibeti életképei. Ennek a stílusnak popularizált változatában dolgozik egyébként Ai Weiwei féltestvére is, Ai Xuan a mai napig.⁷⁵ Ezen a ponton érdekes lenne elgondolkodni azon is egy másik elemzés keretében, hogy ez a fajta esztétika, bár más ideológiai alapon, a mai napig virágzik a nyugati népszerűsítő antropológiai fotográfia műfajában, amelynek a *National Geographic* a legfőbb propagálója. Ennek a fotó stílusnak egyik legismertebb képviselője Steve McCurry⁷⁶, akinek egy afgán lányról készült fotója nagyszerű *National Geographic* címlap lett, és akinek tibeti fotósorozata elgondolkodtató hasonlóságot mutat Chen Danqing tibeti munkáival.

1985-re már végzett néhány olyan évfolyam a hangzhou-i Zhejiang Művészeti Akadémián, akik a tanulmányaikat már a kulturális forradalom után kezdték, és a '85 Új Hullám valamint a 85 és 89 között egyre erőteljesebb avantgarde mozgalom vezető személyiségei lettek, mint Zhang Peili, Huang

⁷⁴ Chen Danqing (1953, Sanghaj –) festő, az USA-ban él.

⁷⁵ Ai Xuan, (1947, Jinhua, Zhejiang –) festő, Pekingben él.

⁷⁶ Steve McCurry (1950 –), amerikai fotós.

Yongping⁷⁷, Wang Guangyi⁷⁸, Geng Jianyi⁷⁹ és Wenda Gu⁸⁰.

A 80-as évek közepének két új mozgalma a *Current of Life* (Shengming zhiliu) és a *racionális festészet* (Lixing huihua). A *Current of Life* mozgalomnak, amely az expresszionizmus tanulmányozásával kívánta megújítani művészi nyelvét, egyik központja Kunming, Yunnan volt, ahol 2009-ben eltöltöttem 4 hónapot, amikor a Yunnan Egyetemen tanítottam. A városi étellel szemben a vidéki elvonulást, a helyi életben való elmerülést tartották a művészi munka ideális körülményének, amely lehetőséget teremt az élet menetének individuális szemléletére és a személyes vágyak kifejeződésére szemben a kommunista ideológia elnyomó kollektivizálásával. A mai napig nagyon erősen érezhető ennek az életszemléletnek és mozgalomnak, az *Art Group of Southwestern China* (Xinan yishu qunti, *Dél-Nyugat Kínai Művészeti Csoport*) tevékenységének a hatása a kunmingi művészetben. Az egyik festő kollégám az egyetemen, He Libin⁸¹, aki tájképfestés mellett sokféle műfajban dolgozik az objektektől az installáción keresztül a performanszig, és az egyik videóm szereplője is, rendszeresen kivonul a diákjaival a környező hegyekbe egy-egy hétre, ahol mindenki elvonul a saját munkáin dolgozni. Ennek a munkamódszernek és életstílusnak az egyik legnevesebb képviselője a nagy hírnévre szert tett Zhang Xiaogang⁸² mellett, a külföldön kevésbé ismert Mao Xuhui⁸³ volt a 80-as években, aki ugyanazon a művész kolónián élt és dolgozott még 2009-ben is Kunmingban, ahol én is. A Chuang Ku/Loft az egyik első ilyen művészkolónia volt Kínában, 1999-ben költöztek be a művészek.

⁷⁷ Huang Yongping (1954, Xiamen, Kína –), a 80-as évek kínai avant-garde művész mozgalmainak oszlopos tagja, a *Xiamen Dada* csoport alapító tagja, Franciaországban él.

⁷⁸ Wang Guangyi (1957, Harbin, Heilongjiang Province, Kína –), festő, a 80-as évek *racionális festészeti* mozgalmanak a tagja volt, Pekingben él.

⁷⁹ Geng Jianyi (1962, Zhengzhou, Henan –), a *racionális festészeti* mozgalom tagja, a *cinikus realizmus* előfutárja. Festő, fotós, videó- és installáció művész. Kínában, Hangzhou-ban él.

⁸⁰ Wenda Gu (1955, Sanghaj –) művész, New Yorkban él.

⁸¹ Interview: He Libin. *blog.luofei*. <http://blog.luofei.org/2010/05/interview-he-libin/>

⁸² Zhang Xiaogang (1958, Kunming, Yunnan –) festő. A *cinikus realizmus* és *politikai pop* irányzatokban létrehozott munkáival vált ismertté.

⁸³ Mao Xuhui (b. 1956, Chongqing –) festő, Kunmingban él.

A nyolcvanas évek másik nagy hatású mozgalma a *racionális festészet* (Lixing huihua) volt. E konceptuális festészeti irányzat egyaránt szembe helyezkedett a kulturális forradalom érzelmeket manipuláló demagóg szocialista realizmusával, de az újabb irányzatok szubjektivitásával is. Eltávolító hideg racionalizmussal kívánta megragadni a valóságot. A *racionális festészeti* irányzaton belül működő *North Art Camp* (Beifang qunti) mozgalom a szürrealizmus hatása alatt dolgozott, és az észak-kínai élet valóságára koncentrált⁸⁴. Előszeretettel jelenítettek meg rideg, ember nélküli tájakat, vagy absztrakt tájképeket, amelyek az észak-kínai jeges tájakat idézték. Az irányzat kiemelkedő képviselője Wang Guangyi volt.

A *racionális festészet* másik csoportja a *Red Brigade* (Hongselu) nevet viselte, aktivista tevékenységük azonban sokkal szelídebb formákat öltött, mint névadójuk. Ők szervezték a korszak fontos kortárs művészeti eseményét 1985-ben, az *Art Week Modern Art Festival*-t.

A mozgalom harmadik híres csoportjának a Hangzhou-ban működő *Pond Society*-nak (Chise) Zhang Peili, az első kínai videó mű alkotója volt az egyik alapítója, aki akkor még festett. A 80-es évek közepén kezdte festeni az *X?* című sorozatát, melyen orvosi gumikesztyűket látunk a szemléltető ábrák stílusában megfestve, és amely a betegség, a szenvedés, és a test orvosi kontrolját ilyen végtelenül lecsupaszított módon, egy metonimikus utalással idézi fel. A művészeik, például Geng Jianyi munkáin éles kontúrokkal, hideg elidegenítéssel megrajzolt jeleneteket láthatunk. Geng Jianyi festette az első nevető fejeket, még jóval Yue Minjun rózsaszín nevető fejei előtt, és ezért a *cynical realism* (*cinikus realizmus*) előfutárjának is tekintik. A nevetés, mint a személyes érzelmek, az öröm spontán kifejeződésének ábrázolása különös hangsúlyt kapott a kínai társadalomban, ahol még a Mao-rendszerben is tovább éltek az emberek közötti kommunikációban a konfuciánus elvek maradványai, amelyek egybe is csengtek a kommunizmus elvárásaival, miszerint a személyes érzelmek, és azok kifejeződései háttérbe kell hogy szoruljanak a közösségi érintkezésben.

A '85 *New Wave* mozgalom konceptuális, anti-art csoportja volt a *Xiamen Dada*. Fő teoretikusuk Huang Yong Ping szerint tevékenységük a nyugati Dada és

⁸⁴ Wang Guangyi (1957 –), Shu Qun (1958, Jilin Province –), Ren Jian (1955, Harbin, Heilongjiang Province –) és Liu Yian tartoztak a csoporthoz

a Zen buddhizmus szintézisére épült. Az általa írt kiáltványuk *Xiamen Dada: A Kind of Postmodernism?* címmel jelent meg, amelyből az derül ki, hogy nagyon is tisztában volt, vagy inkább azt mondanám, hogy volt egy nagyon határozott elképzelése arról, hogy, legalábbis az ő művészetében, mi a jelentése a nyugati minták „másolásának”. Huang híres munkája az általa készített rulett kerék, amellyel egy véletlenszerű alkotási folyamatot akart létrehozni, amely kizárja az alkotás szubjektivitását. A *Xiamen Dada* csoport az ikonoklasmus nézetét osztotta, amely szerint minden dogmát, szöveget, és művet el kell pusztítani, és ilyen módon szabaddá kell tenni a gondolkodást. Nem nehéz ebben felismerni Mao és a kulturális forradalom egyik alapeszméjét, amely a múlt emlékeinek a szisztematikus rombolásához vezetett. Huang azonban egy 7. századi pátriárkára, a zen buddhista mesterre, Hui Nengre (638-713) hivatkozik. A nagy különbség Huang és a kulturális forradalom ikonoklasmus gondolata között, hogy a *Xiamen Dada* mindenfajta hatalommal szemben állt, és nem a hatalom birtokosaként akarta mások múltját rombolni, és így felszabadítani a gondolkodásukat. A *Xiamen Dada* csoport tagjai az 1986-os kiállításuk után az összes művüket elégették.⁸⁵

1985 legnagyobb hatású eseménye a visszaemlékezések szerint a Rauschenberg kiállítás volt a pekingi Nemzeti Galériában. Wu Shanzhuan, aki munkájában maga is alkalmazott szövegeket, írásjeleket és kollázst, egy interjúban azt hangsúlyozza, „hogy Rauschenbergnek óriási hatása volt a kínai művészetre. Rauschenberg kitágította a kínai művészek képzeletét, hogy milyen messzire lehet elmenni. Társadalmi szinten óriási volt a hatása – mondja az interjúban.”⁸⁶

⁸⁵ *Inside/Out: New Chinese Art*. Exhibition catalogue. Eds. Gao Minglu, Norman Bryson. Berkeley: San Francisco Museum of Modern Art – Asia Society, University of California Press. 1998. pp. 151, 160.

⁸⁶ Wu Shanzhuan (1960, Zhoushan, Zhejiang Province –) Az 1989-es China/Avant-Garde kiállításon a *Big Business* című performanszával hívta fel magára a figyelmet, amikor is rákot árult a múzeumban, jelenleg Hamburgban él. “Everyone Has the Right to Refuse to be an Artist”: A Dialogue with Wu Shanzhuan by Yu-Chien Li. *post*. March 17, 2015. http://post.at.moma.org/content_items/575-everyone-has-the-right-to-refuse-to-be-an-artist-a-dialogue-with-wu-shanzhuan

China/Avant-Garde, 1989. Kiállítás a Kínai Nemzeti Galériában

Az 1989-es China/Avant-Garde kiállítás a Kínai Nemzeti Galériában a csúcspontja, és egyben a lezárása is volt a kínai független művészet eufórikus évtizedének. Gao Minglu az avant-garde mozgalom vezető személyiségeivel már 1986 óta szervezte a reményeik szerint nagy reprezentatív kínai modern művészeti kiállítást, de a folyton változó, az új művészeti mozgalmakat hol tiltó, hol tűrő politikai klíma miatt többször fel kellett függeszteni a szervezést. Végül hosszas egyeztetés után 1989. február 5-én, a kínai holdújév napján megnyílt a kiállítás, amit pár órával a nyitás után bezártak.

A galéria bejárata előtti tér és a lépcsők hatalmas, explicit politikai tartalmú „NO U TURN” zászlókkal voltak befedve. A kiállításon 186 művész vett részt 297 művel, a résztvevők Kína minden tájáról érkeztek, Mongóliából és Tibetből is, és a szervezők szándéka szerint a kiállítás reprezentálta az 1978 óta létrejött művészeti stílusokat, mozgalmakat, műfajokat, a festészettől a szobrászaton és installáción át a performansz művészetig. A galéria illetékesei sok esetben nem értették meg – ezért a művészek mindent meg is tettek –, hogy valójában mi is lesz a mű, amit kiállítanak, és csak a megnyitó után szembesültek a számukra, és valójában a látogatók számára is sokkoló látvánnyal. A kiállítás jó néhány darabja mára már jelképévé vált a kínai avant-garde mozgalomnak. A Gao Brothers vörös-fekete háttér előtt, mintegy száz felfújott kotonból állított össze egy erősen szexuális tartalmú, ha akarom, hatalmas keresztet mintázó installációt, melynek *Midnight Mass (Éjféλι mise)* címet adta. Xu Bing kitalált, kínainak tűnő, de jelentés nélküli karakterekből nyomtatott könyvekkel, faragott nyomódúcokkal és tekercsekkel építette fel szoba méretű, *Book from the Sky (Könyvek az égből)* című installációját, mely elvont filozófiai jelentésén túl utalás volt a kínai kultúra megsemmisítésére, és diszkontinuitására. A Xiamen Dada csoport a performanszairól készült fotókat állította ki, amelyeken az elkészült és már bemutatott installációikat szétverik és elégetik. Zhang Peili az orvosi gumikesztyűkről készült *X?* című festmény sorozatához készített egy installációt

A Report on the Hepatitis A Infection (Beszámoló egy Hepatitis A esetről), amely munkák a test feletti intézményesített kontrol kérdését feszegetik.

A legmegdöbbentőbbek azonban valószínűleg a performanszok voltak mind a hatóságok, mind a nézők számára. Wu Shanzhuan *Big Business* című műve egy performanszot takart, amelynek során a művész rákot árult a közönségnek, akik rögvest vásárlókká vedlettek, és megrohmozták a pultját. A rák bűze terjengett a művészet szentélyében, és a civil ruhás örök az orruk után menve hamarosan be is szüntették az árusítást, és megbírságozták a művészt tiltott kereskedésért. Wu később visszament, és kitett egy táblát, hogy „Átmenetileg zárva áru feltöltés miatt”. Zhang Nian performanszát nem engedélyezték a hatóságok, de ő ennek ellenére a megnyitó után mindjárt belefogott *Floating Egg (Lebegő tojás)* című performanszába. A földön ült keresztbe tett lábbal szalmakupacok közepén, körülötte tojások. A nyakában egy tábla lógott a következő felirattal: „Semmi teoretikus vita a lebegő tojás performanszok alatt, ellenkező esetben bajok lesznek a következő generációval.”⁸⁷

Amikor Xiao Lu és Tang Song *Dialógus* című installációja hirtelen, még a szervezők számára is váratlanul, performanszba fordult, akkor elszabadult a pokol. A pekingi utcát imitáló, kőlapokkal lefedett térben két telefonfülkét állítottak fel, mindkettőben egy telefonkagylót tartó, felöltöztetett kirakati bábú volt. A fülkék között, egy posztamensen egy vörös telefon készüléket helyeztek el, melynek kagylója a vezetékénél fogva csüngött. Mögötte egy ember nagyságú tükör állt, amelyre egy vörös keresztet festettek. Két órával a megnyitó után Xiao Lu előhúzott egy revolvért, és rálőtt az installációra. Tang elordította magát a tömegben „Még egyet!”, mire az emberek odasereglettek, és Xiao Lu még egyszer tüzelt. Egyenruhás rendőrök benyomultak, és Tang Songot tartóztatták le, mint lövöldözőt, délután azonban Xiao Lu maga ment be a rendőrségre. Később mindkettőjüket szabadon engedték, mert szüleik magas rangú katonatisztek voltak, a fegyver is egyiküktől származott, így a rendőrség ejtette az ügyet. A

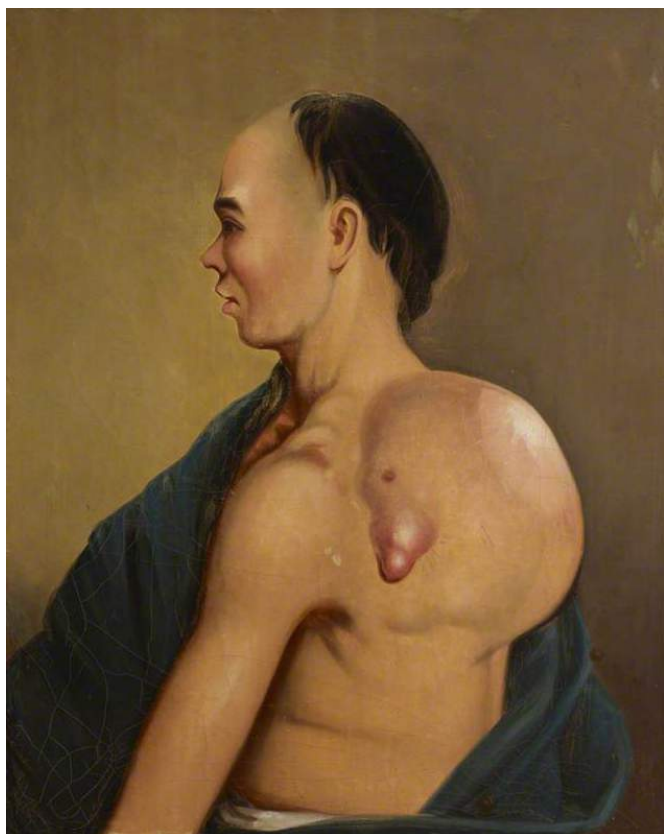
⁸⁷ Max Weintraub. Back to the Future: Xu Bing, “The Living Word,” and the Legacy of 1989. *Art 21*, Aug 4, 2011. <http://blog.art21.org/2011/08/04/on-view-now-back-to-the-future-xu-bing-the-living-word-and-the-legacy-of-1989/#.VpMExfGhxVo>

művészek szerint az eljárás illetően való feltételezett lezárása szintén az előre kitervelt performansz része volt. A kiállítást bezárták két napra majd újra kinyitották, majd egy ugyancsak performanszként kitervelt hamis bombariadó miatt ismét bezárták, majd ismét kinyitották, és a kiállítás a tervezett időben, február 19-én véget ért. A kiállítás bezárása után mind a hét szervező és kurátor külföldre távozott.

A következő pár hónap 1989 tavaszán folyamatos diáktüntetésekkel telt, amely a második „Pekingi Tavasz” néven került be a kínai történetírásba. A tüntetéseknek Deng Xiaoping a hadsereg bevetésével vetett véget, ami végül a Tiananmen téri vérengzésbe torkolt. 1989 után egy új korszak kezdődött, mely gyökeres változást hozott a kínai társadalom alakulásában, és ugyancsak gyökeresen megváltoztatta a kínai kortárs művészeti életet is.



1. Li Chao, *I don't Want to Play Card with Cézanne*, 1988, gouache, papír.



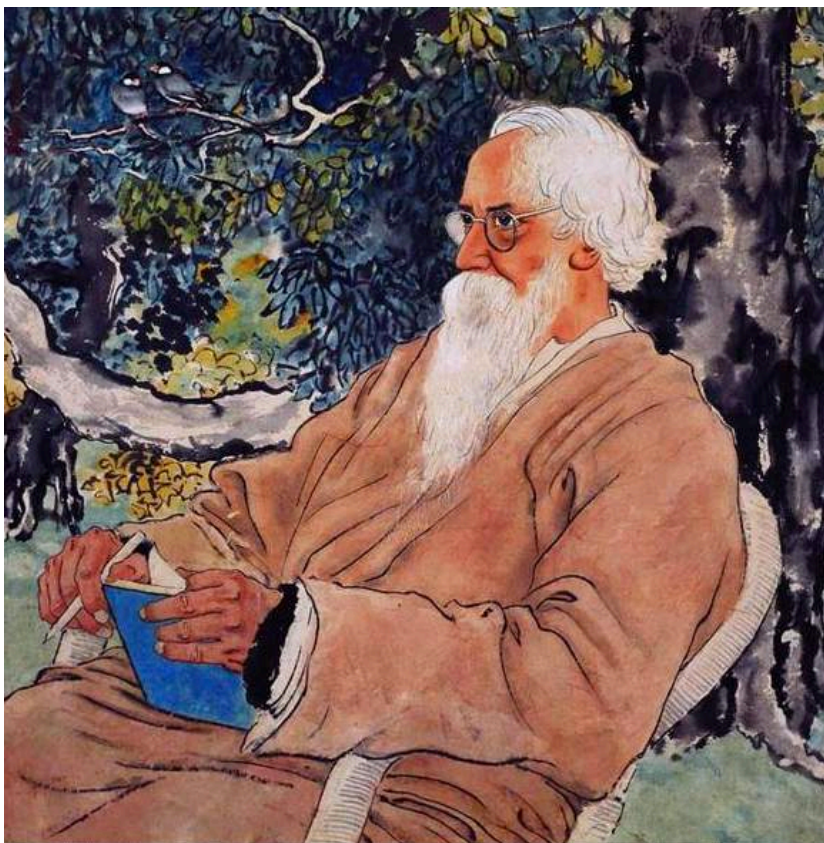
2. Guan Qiaochang Lamqua,
Case No. 3438, 1837.



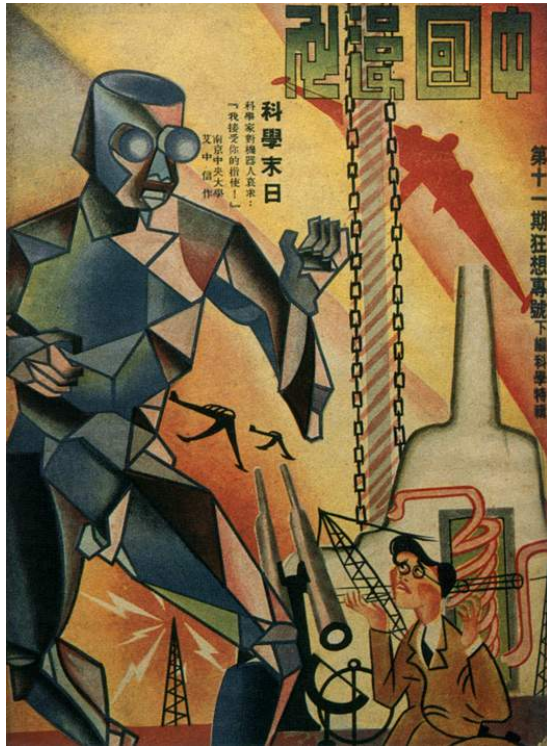
3. Liu Zheng, *A Patient, Peking,*
2007.



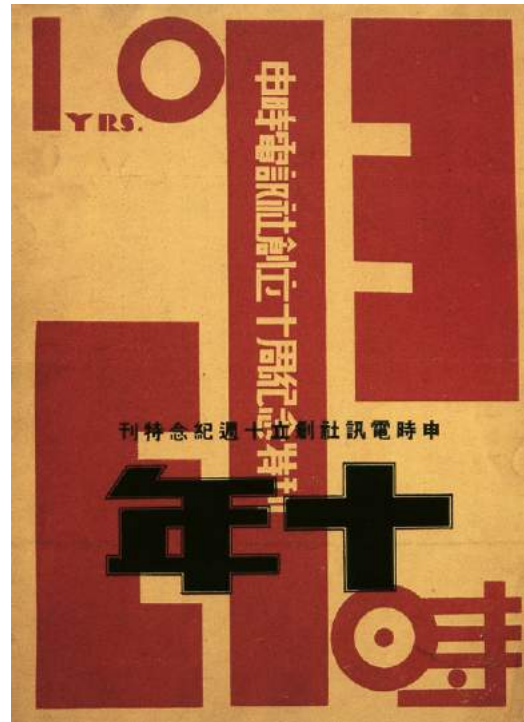
4. Guan
Qiaochang
Lamqua,
Hauzhu Fort,
1840.
olaj, vászon,
43x59.5 cm.



5. Xu Beihong,
*Rabindranath
Tagore*, 1940,
színes tus
papíron.



6. *China Sketch*, December 1936
 "The End of Science" (hátsó borító)
 Illusztrátor: Zhong-xin



7. *Ten Years of the Shenshi Telegraphic Dispatch Agency*,
 c. 1930
 Tervező: Qian Jun-tao



8. *The Short Story Magazine*, 1927.
 augusztus.
 Tervező: Chen Zhi-fo



9. Cheng Conglin, *A Snowy Day in 1968*, 1979, oil, 202x300 cm.



10. Ma Desheng, *Untitled 1*, 1979, woodblock print, 22,8x22,4 cm.



11. Wang Keping, *The Idol*, 1979, fa, 67 cm.



12. Wang Keping a műveket magyarázza az első *Stars* kiállításon, Pekingben, 1979-ben.



13. A Stars csoportos kiállítása a múzeum kerítésén, 1979.



14. A Stars csoport demonstrációja 1979. október 1-én, Ma Dashenggel az élen. A *Newsweek* október 15-i számában.



15. Chen Danqing, *Mothers and Children, Series of Tibet*, 1982, olaj vásznon



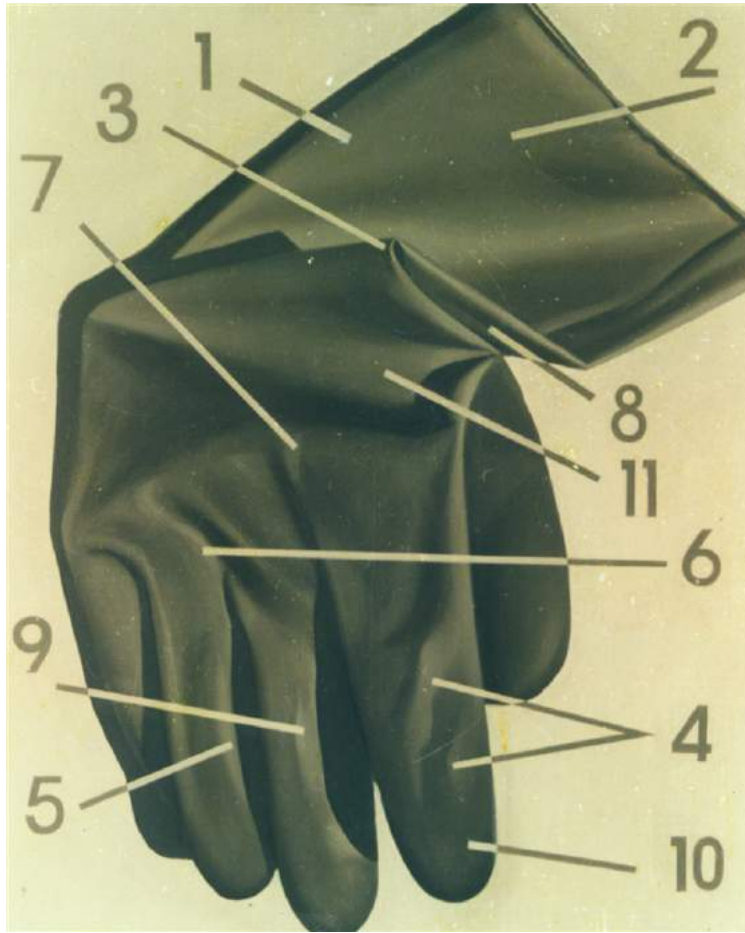
16. Zhang Xiaogang, *A Woman with Sheep*, 1985, 91x73 cm, olaj vásznon



17. Mao Xuhui, *Self-Portrait in a Red Brick House*, 1985, olaj farostlemezen, 44×50 cm



18. Zhang Peili, *Midsummer Swimmers*, 1985, olaj vásznon, 185x185 cm



19. Zhang Peili, X?,
1986,
olaj vásznon,
110x135cm.



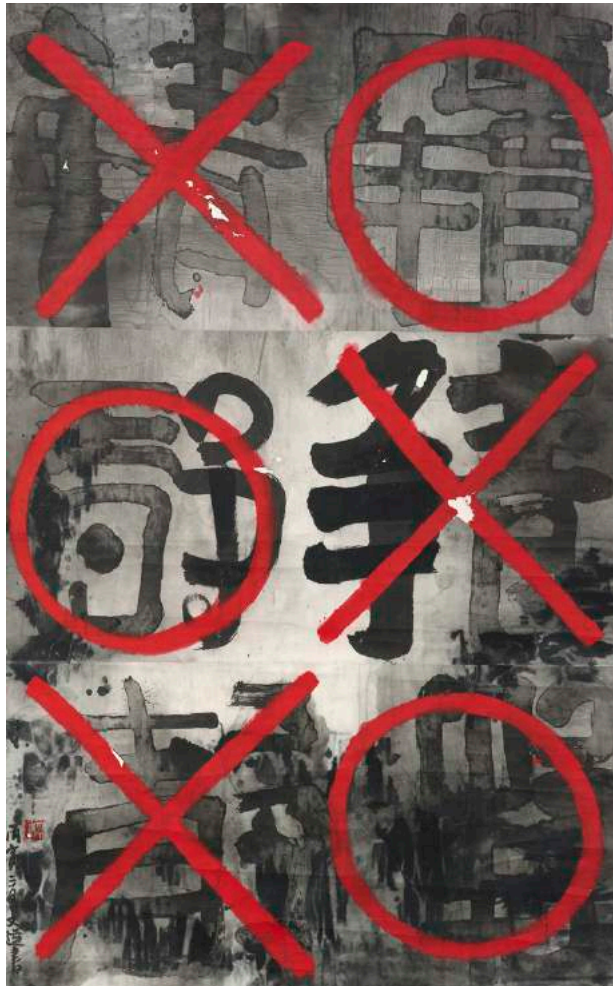
20. Wang Guangyi, *Frozen North Pole No. 29*, 1985. 160x200cm



21. Geng Jianyi, *Two People Under a Light*, 1985, 46x60 cm



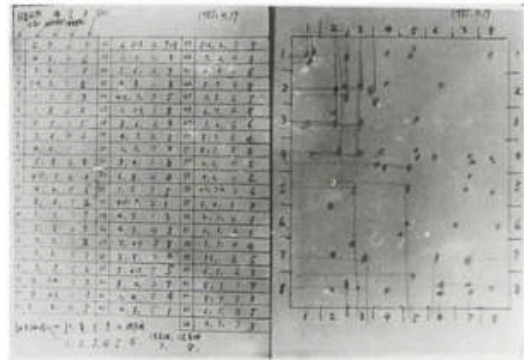
22. Geng Jianyi, *The Second Situation*, 1987.



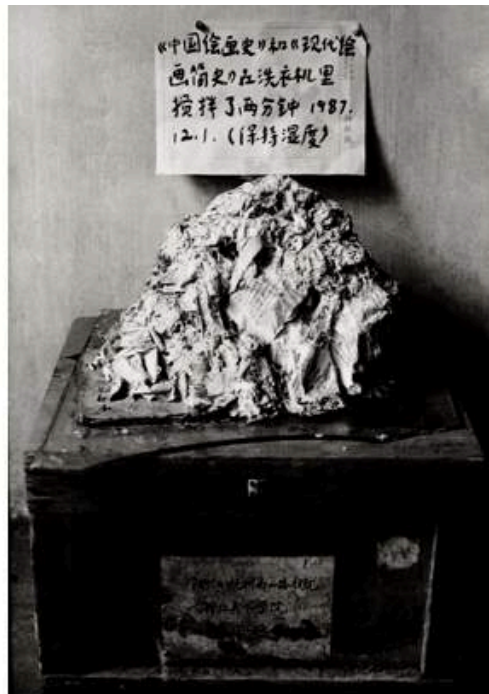
23. Gu Wenda,
*Mythos of Lost Dynasties Series –
 I Evaluate Characters Written by
 Three Men and Three Women,*
 1985, tus papíron,
 285x178 cm



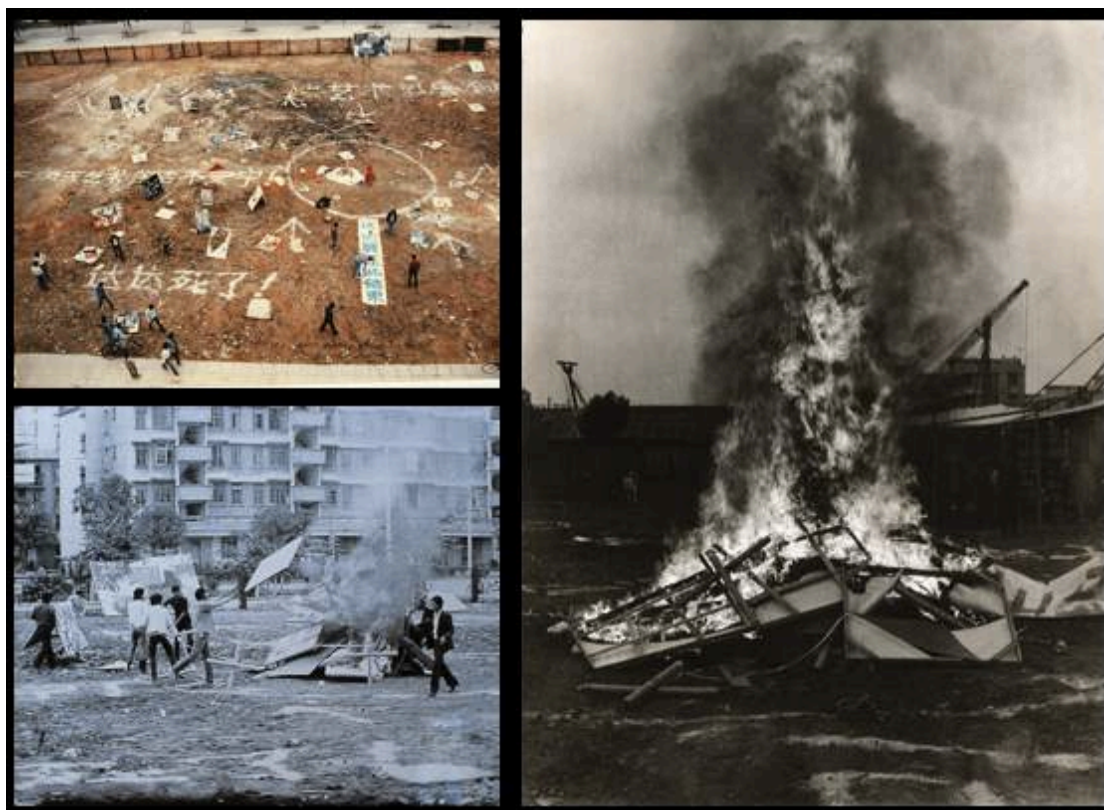
24. Wu Shanzuan, Hang Jian, Lu Haizou, Luo Xianyue, Ni Haifeng, Song Chenghua
 and Zhang Haizhou. *70% Red, 25% Black and 5 % White.* 1985, Zhoushan
 Temple.



25. Huang Yongping, *Four Paintings creating according to the random instructions by Huang Yongping*, 1985.



26. Huang Yongping, *The History of Chinese Painting and the History of Modern (Western) Painting washed in the Washing Machine for Two Minutes* by Huang, 1987.



27. Xiamen Dada csoport megsemmisíti a műveit a Xiamen Art Museum előtt, 1986.



28. A National Art Gallery Pekingben, a China/Avant-Garde kiállítás megnyitója napján, 1989. február 5-én.



29. A National Art Gallery Pekingben, China/Avant-Garde. 1989



30. Gao Brothers,
Midnight Mass, 1989,
installáció,
China/Avant-Garde
1989.



31. Xu Bing, *Book from the Sky*, installáció, 1989. China/Avant-Garde 1989.



32. Xu Bing, *Book from the Sky*, 1989. Részlet



33. Wu Shanzuan fölállítja a *Big Business* standot a Kínai Nemzeti Galériában, 1989.



34. Wu Shanzuan, *Big Business*, 1989. (Rákárusítás)



35. Xiao Lu, amint kétszer belelő a *Dialogue* című installációba a China/Avant-Garde kiállításon, 1989.



36. Zhang Peili munkái a China/Avant-Garde kiállításon, National Art Gallery, Peking, 1989.

Zhang Peili munkássága. A kínai videó művészet kezdetei

A kínai videó művészet története minden idevágó forrás szerint Zhang Peili *30x30* című videó munkájával kezdődött, amelynek ihletője minden bizonnyal Andy Warhol *Empire*-je volt. Azonban Zhang korai műveinek szellemiségét sokkal inkább Bruce Nauman 1968–69-es performanszaival, vagy az 1968-as *Wall Floor Positions*-szal, vagy David Hall 70-es évekbeli *TV Interruptions* installációival állíthatjuk párhuzamba. Ezt a fajta konceptuális alkotói magatartást folyamatosan tetten érhetjük munkáiban, még a 2010-ben készült kinetikus hanginstallációiban, a *Necessary Cube*-ban és *Collision of Harmony*-ban is. Zhang konceptuális munkássága azonban abban a tekintetben eltért a 60-as évek amerikai konceptuálisainak alapállásától, hogy Zhang számára a művek materiális megformálása, esztétikuma egyáltalán nem volt lényegtelen. A sok monitorból felépített installációk például Nam Jun Paik látványos videó szobraival rokoníthatók. E hatások létét felemlíteni informatív lehet, azonban Zhang Peili, csakúgy, mint az említett nyugati kollégái, az évek során létrehozta a saját egyedi stílusát, amelyben az emberi viszonyokat absztraháló szikár kinetikus hang és fényinstallációk összeérnek a galéria film műfajjal rokonítható látványos videó installációkkal, hiszen azokban is az általánosítható struktúra érdekelte Zhangot.

Zhang Peili 1957-ben született Hangzhou-ban, értelmiségi családban, orvos szülők gyerekeként. Gyerekkorában sok időt töltött szülei mellett a kórházban, és ezek a tapasztalatok saját bevallása szerint nagymértékben meghatározták a gondolkodását az ember testi és szellemi korlátaival, és valószínűleg az eköré építhető manipulációval kapcsolatban, mint az később a munkáiban látható. Gyenge fizikuma és egy baleset következtében nem tudott elmenni az egyetemi felvételhez még mindig szükséges egy éves vidéki fizikai munkára, így csak később kezdhetette el a tanulmányait a hangzhou-i művészeti akadémia olaj festés szakán. Az akadémiával kapcsolatos lelkes várakozást nagy csalódás követte, mivel az oktatás még mindig a szocialista realizmusra kifejlesztett curriculum szerint folyt, azonban közvetve rengetek információhoz

és kapcsolathoz lehetett jutni. Az iskolában antik szobrok gipszmásolatit rajzolták és festették, a festményeken kötelező volt az egyszerű munkásemberek mindennapjait feldolgozni, úgyhogy Zhang nem adhatta be például a később híressé vált, evezősökről készült képét. 1984-ben végzett, és néhány diáktársával együtt már nem foglalta el a vidéki tanítói állást, amelyre egyetem után kijelölték. 1985-ben többekkel együtt létrehozta a *Pond Society* nevű, egyik legfontosabb, magukat avant-garde-nak nevező új művészeti csoportot, amely nevét az elhelyezkedéséről kapta, ugyanis a művészeti akadémia a Hangzhou közepén található Nyugati tó partján terül el. Festményei ebben az időszakban a hiperrealizmus és szürrealizmus hatását mutatják. A témaválasztása azonban nagyon újszerűnek hatott abban a közegben. Az allegorikus, a vidéki élet, vagy a kulturális forradalom idején átélt szenvedések bemutatása helyett (amint az a *Current of Life* vagy a *Scars* csoport programja volt) a városi lét sokszor banális mindennapi jeleneihez nyúlt, mint pl. a *Nyári fürdőzők*, *Úszók a medence partján*, *Muzsikusz profilból* stb.

1985 és 89 között festette az *X?* című már egyértelműen konceptuális sorozat képeit, amelyek egyben egy konceptuális kísérletezési folyamat első lépései voltak. A festmények nem tartalmaznak semmiféle narratív réteget, orvosi gumikesztyűket⁸⁸, orvosi széket,⁸⁹ és gépeket⁹⁰ ábrázolnak. A narratíva hiányát, a behelyettesíthető jelentések sokaságát, amely nagyon tudatos alapelvűvé vált a későbbiekben, a sorozat *X?* címével is hangsúlyozza. Későbbi visszaemlékezései szerint gyerekkorában a családban átélt élményei, saját betegségei, és a 86–88-as kínai hepatitisz járvány elleni állami kampány hangneme inspirálta a műveket, azonban olyan módon festette meg az érzelmek által feldobott tárgyakat, hogy azokat megfosztotta érzelmi tartalmuktól és narratív kapcsolataiktól. Ma azt mondanák, egyfajta biopolitikai gondolkodás inspirálta a műveket, azonban ennek a gondolkodásnak nyoma sem volt akkor még a kínai értelmiség körében, a test fölötti állami kontrol élményét a kórházi közegben töltött gyerekkori évek során szerezte Zhang. A festményekhez egy akció sorozat is kapcsolódott. Az orvosi gumikesztyűket felvagdosta darabokra,

⁸⁸ Peili ZHANG, *X?*, 1987, olaj vásznon, 100cm x 100cm.

⁸⁹ Peili ZHANG, *X?*, 1987, olaj vásznon, 100cm x 100cm.

⁹⁰ Peili ZHANG, (Mimeograph), 1987, olaj vásznon, 100cm x 100cm.

némelyiküket befestette vörös és barna festékekkel, és a hepatitisz járvány elleni állami kampány idején névtelenül elküldözgette őket az ismerőseinek.

Ebben az időben Zhang egy szöveges konceptuális mű több verzióján is dolgozott. A szövegek a kulturális forradalom hivatalos propaganda nyelvezetét használva dialógus formában instrukciókat adnak egy mű létrehozásához – amelynek tényleges megvalósítására ilyen formán nincs is szükség – és a megtekintésének körülményeihez. Például, aki piros színt visel a ruházatán, az kizáratik a mű megtekintéséből, amely egyben utalás is a kulturális forradalom megtorló, megbélyegző eljárásaira. A szöveg a karikatúrája azoknak a kulturális forradalom alatt a kommunista párt által kiadott utasításoknak, amelyek a tömegek mindennapjait szabályozták. Az 1989-es *China/Avant-Garde* kiállításon *About X? Art Project No. 2* változatot állította ki, az installációban a sokszorosított gépelt lapokat a falra erősítve olvashatta a közönség.

Az 1989-es *China/Avant-Garde* kiállítás a záróakkordja volt a tíz éves – Gao Minglu szavaival élve – idealista avant-garde művészeti mozgalmaknak. Ennek egyik oka kétségkívül a néhány hónappal később bekövetkezett Tiananmen téri vérengzés volt, amellyel a hónapok óta tartó Demokrácia Mozgalmat, a városi lakosság által is támogatott diáktüntetések fojtotta vérbe a hatalom; valamint az ezt követő konzervatív fordulat a kínai kommunista párt politikájában. A művészeti csoportok munkáját korlátozták, a haladó szellemiségű lapokat megszüntették, vagy a szerkesztőséget leváltották, mint ahogy Gao Minglut, a kínai *Art Monthly* szerkesztőjét. Sok művész külföldre ment a megtorlások elől, vagy börtönbe került, vagy éppen a börtöntől való félelmében vidéken bujkált, mint Zhang Peili. Andrew Solomon, aki közeli személyes kapcsolatban állt Zhang Peilivel, egy 1993-as látogatása után egyenesen úgy fogalmaz, hogy „Zhang és Geng (Geng Jianyi, festő) identitása megváltozott június 4 után. 'A vérengzés előtti időkben minden zajos volt', mondta Zhang, a tüntetések zajával volt tele minden. Azután jöttek a tankok és mindenki elhallgatott. Számomra ez a csend sokkal félelmetesebb volt, mint a tankok.' Zhang és Geng csináltak egy hatalmas festményt a vérfürdő áldozatáról, véresen, megcsonkítva, és éjszaka kiakasztották egy gyaloghídra. 'Olyan volt ez, mint amikor látod, hogy valakit meggyilkolnak az út másik oldalán, és te odarohansz gondolkodás nélkül, és megállítod a gyilkosokat', magyarázta Zhang.

Ezután borzasztóan féltek, és vidéken rejtőztek el, folyamatosan azt várva, mikor börtönzik be őket".⁹¹

A változás másik oka az volt, hogy az avant-garde mozgalmak 10 éves tevékenysége ekkorra már hatalmas érdeklődést váltott ki a nyugati világban, és ezt az érdeklődést, bizarr, de nagyon is érthető módon fokozta a Tiananmen téri vérfürdő híre. Már a nyolcvanas évek közepe óta egyre több kritikus, gyűjtő, galerista érkezett Kínába, a sokáig nélkülöző művészek egy csapásra híresek lettek, külföldi kiállítás meghívásokat kaptak, műveik óriási összegekért keltek el a nyugat-európai és amerikai művészeti piacon. A Tiananmen téri vérfürdő után az is nyilvánvalóvá vált a kínai művészek számára, hogy azzal az idealista hittel, miszerint a kínai társadalom töretlenül egy szabadabb világ felé tart, és ebben nekik, művészeknek is lehet szerepe, jó időre le kell számolni. Viszont a kínai kormány a gazdasági nyitás politikáján nem változtatott, és ilyen módon, ha otthon nem is lehetett kiállításuk ezeknek a művészeknek, a külföldi sikereik, és néhányuk esetében az ebből a származó hihetetlen vagyonok megszerzése elé nem gördített akadályt. A 90-es évek elejére lett uralkodó, és tegyük hozzá rendkívül jövedelmező stílus, a *cinikus realizmus*⁹², amely ennek a kiábrándultságnak az exportra szánt terméke volt, valamint a *politikai pop*, amely a nyugati művészeti világ egzotikum iránti igényét lovagolta meg.

A 90-es évek elején a kínai művészet iránti nagy nemzetközi érdeklődés számos külföldi kiállítást hozott Zhang Peilinek is, 1993-ban Párizsban, 96-ban Bazelban, 98-ban New Yorkban volt kiállítása.⁹³ Zhang Peili munkásságán azonban valójában nem fedezhető fel irányváltás. Ugyanazon konceptuális érdeklődés mentén folytatta munkáját, mint amelyből a 80-as évek második felében az *30x30* és *X?* létrejöttek. Egyre inkább videóval dolgozott, egy olyan médiummal, amellyel a 90-es évek elején még a nyugati művészeti piacon sem

⁹¹ Andrew Solomon. Their Irony, Humor (and Art) Can Save China. *New York Times*, December 19, 1993.
<http://www.nytimes.com/1993/12/19/magazine/their-irony-humor-and-art-can-save-china.html?pagewanted=all>

⁹² Legismertebb képviselője Yue Minjun (1962–), Kínában, a Peking melletti Songzhuangban él.

⁹³ 1993: Maison des Cultures du Monde, Galerie du Rond Point, Paris. Galerie Crousel–Robelin, Paris. 1996: *Video Forum / Art27'96*, (Art & Public) Basel, Switzerland. 1998: *Zhang Peili: Eating*, The Museum of Modern Art, New York.

lehetett anyagi sikereket elérni. A pályáját látva, el is hisszük neki, amit egy interjúban mondott: „Az öröm számomra az, ha azt csinálhatom, amit akarok, és akkor, amikor akarom. A pénz sohasem motivált.”⁹⁴ Azon kevesek egyike a kínai művészeti szcénán, akik pályájuk során mindvégig megtartották a 80-as évekre jellemző avant-garde mentalitást. Életformája is ehhez igazodott, még 1989 után sem lett soha főállású művész. 1986-tól kezdve folyamatosan tanított, és emellett folytatta a művészi tevékenységét.

Jó egyetemi állásokat csak kapcsolatok révén lehetett szerezni, és ehhez nagyon jó háttér volt a China National Academy of Fine Arts-on diákként töltött időszak. Zhang előbb a hangzhou-i School of Art and Design-on tanított, majd 2000-ben felkérést kapott, hogy régi egyetemén, a China National Academy of Fine Arts-on hozzon létre egy új médiával foglalkozó intézetet. Zhang lett a megalapítója és vezetője a hangzhou-i *New Media Centre*-nek, amely ma is az egyik legnevesebb új médiával foglalkozó egyetemi intézet. Egy avant-garde aktivista művész felkérése erre a pozícióra jelezte a kínai politika módszereinek változását. Addigra világos lett ugyanis a kommunista párt számára, hogy a kínai kortárs művészet nagyon jó reklám a politikai konszolidációját bizonyítani akaró kommunista Kínának. Sok művész, aki 1989 után elhagyta az országot, a 90-es évek végén hazatért, mert otthon kényelmesebben, jobb feltételek mellett, és lényegesen olcsóbban tudta műveit létrehozni, mint az USA-ban, vagy Európában, és otthonról, Kínából is folytathatta nemzetközi karrierjét. A játékszabályok nagyon egyértelműek voltak: aki az alapvető politikai tabukat nem sérti, az viszonylagos szabadságot élvez, azonban ez komoly kompromisszumot jelentett. Alapvető politikai tabu volt a szólásszabadság és az emberi jogok firtatása, és a kommunista párt hatalmának megkérdőjelezése. Zhang számára az egyetemi intézetvezetői pozíció elfogadása azt jelentette, hogy az új elit része lett. Az egyetemnek határozott szándéka volt, hogy egy nemzetközileg elismert intézményt hozzon létre, Zhang mellett meghívott számos külföldön is elismert, a kínai avant-garde mozgalom fontos alakjának számító művészt, mint Zhang régi barátját Geng Jianyit, vagy Qiu Zhijiet és partnerét, Wu Meichunt, akik 1996-ban az *Image and Phenomenon* első kínai

⁹⁴ Karen Smith. *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in China*. Hong Kong: Timezone 8. 2005. p. 403.

videó művészeti kiállítás kurátorai voltak⁹⁵. Zhang egy nyitott, korszerű és a diákok individuális adottságait figyelembe vevő intézményt alakított ki, egy valódi műhelyt, ahonnét az új generáció számtalan később ismertté vált művésze került ki, mint például Yang Fudong vagy Cheng Ran, (bár mindkettejük főszakja az olajfestés volt), akikről a következő fejezetekben fogok írni. Zhang kiváló és elhivatott tanár hírében áll a mai napig, és ez a munka valóban lehetővé tette számára, hogy jó néhány művészgenerációra hatással lehessen, és ezáltal valóban nyomot hagyjon a kortárs kínai kultúrán.

A korai konceptuális munkák

Andy Warhol nyomában – 30x30

Zhang Peili *30x30* című műve, amelyet az első kínai videó művészeti alkotásként tartanak számon, nemcsak az alkalmazott médium miatt jelentett újdonságot a kínai művészeti szcénán, de a létrehozás módja, és az első bemutatása körülményei okán is újszerű volt. Ez volt az első alkalom, amikor egy konferencián, ahol a meghívott művészeket legújabb munkáik bemutatására kérték, valaki videó munkát mutatott be képzőművészeti alkotásként.⁹⁶ A Huangshan konferenciára, hivatalos nevén Chinese Modern Art Production Forumra, amelyen Zhang Peili munkáját először levetítette, 1988 legvégén került sor, és ennek egyik szervezője Gao Minglu volt. Gao Minglu kurátor, kritikus és művészettörténész a 80-as évek legeleje óta az új művészeti törekvések egyik legfőbb motorja, és kiterjedt kuratori és írói tevékenysége elsősorban arra a kérdéskörre irányult, ami azóta is a leginkább lázba hozza a területtel foglalkozókat, vagyis a kínai kortárs művészet hazai tradicionális gyökereire, és a nyugati művészettel való egyidejű intenzív kapcsolatára.

⁹⁵ Chris Meigh-Andrews. *A History of Video Art*. London: Berg Publishers. 2006. p. 52.

⁹⁶ Ebben az írásomban csak Kína videó művészetét követem nyomon, és nem térek ki részletesen az olyannyira eltérő történelmi, politikai és technikai fejlődésű Tajvan videó művészetének alakulására. Az időalapú művészetek kezdetét a tajvani kortárs művészetben Xi Murong (Hsi Muren) kínai-mongol származású Belgiumban tanult tajvani költő és képzőművész 1979-es lézer festmény kiállítására teszik.

Maga a mű egy 3 órás repetitív performansz rögzítése, amely azonban nem dokumentálása a performansznak, hanem végső, egyetlen formája. A művész még az akkori kínai új művészeti közegben uralkodó normák szerint is meglehetősen provokatív módon kívánta bemutatni munkáját, ami azonban nem sikerült neki. A képernyőn két kesztyűbe bújtatott kezét, a művész kezét látjuk, amint egy 30x30 cm-es tükörlapot a padló kövére ejtve összetör, majd pillanatragasztóval összeilleszti a darabokat, majd ismét összetöri, és ismét összeragasztja, majd ismét összetöri és összeragasztja, és ez ismétlődik három órán keresztül, nagyjából ugyanabból a szűk kameraállásból felvéve. Zhang terve az volt, hogy a vetítés kezdete után kioson a helységből, és a kor új művészetének véleményformáló művészeiből és kritikusáiból álló közönségre rázárja az ajtót, majd három óra elteltével visszatér. A tervből azonban nem lett semmi, mert nem hagyták őt elmenni, és már néhány perc után idegesen kérdezték, mi fog történni később, hiszen mindig csak ugyanaz ismétlődik, majd újra és újra előretekertették a videót, és így a vetítés mindössze 15 percig tartott.

Zhang Peili egy interjúban⁹⁷ részletesen beszél arról e mű keletkezése kapcsán, hogy a 85-ben alakult új hullámos *Pond Society* művészcsoport összejövetelén zajlott beszélgetések hogyan vezettek a művészet értelmezés konceptuális változásához. Mint mondja, érvénytelennek érezték az akkori, még az avant-garde körökben is fennmaradt elképzelést, miszerint a művészet releváns kérdése a művészet és a társadalom, a tömegek viszonya. Egyre inkább egy olyan művészi magatartás valósult meg a munkáikban, amelyben a létrehozás folyamata, és nem maga a mű, mint végeredmény volt a legfontosabb. Ez a magatartás azonban a társadalommal való, továbbra is fontosnak tartott kapcsolatot sem csupán a vásznon megjelenő festészeti megoldásokban kereste, hanem közvetlen akciókban, és a gondolkodási folyamatok bemutatásában.

E mű kapcsán, és Zhang Peili kommentárját olvasva rögtön szembe is találjuk magunkat azokkal a problémákkal, amelyek jó néhány, legfőképp a kínai kortárs művészet e korai szakaszában keletkezett műnél felmerülnek. Hogyan

⁹⁷ Interview with Zhang Peili. *Asia Art Archive*, 23 November 2008, Hangzhou. <http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionItem/12249>

tekintsünk ezekre a művekre, amelyeknek a saját közegükben óriási jelentőségük volt és van, azonban egy olyan, éppen az újdonság erején alapuló, sokkolni kívánó nyelvet beszél, amit egy másik kultúrából (a mi nyugati kultúránkból) kölcsönzött, ahol viszont ez már történelem. Továbbá, hogy ellentétben pl. a pop jelenségek kelet-európai kölcsönzésével, amelyek többnyire csupán a keletkezési helyükön, Kelet-Európában válhattak fontossá, e kínai alkotások komoly ismertséget és elismerést hoztak világszerte alkotóiknak. E kérdésekről a bevezetőben bővebben írtam.

Első pillantásra is kínálja magát a párhuzam Andy Warhol filmjeivel, mint az *Eat*, vagy a *Kiss*, és a *Sleep*, de legelsősorban az 1964-ben készült *Empire*-rel, amelyben Warhol 8 órán keresztül filmezi ugyanabból kameraállásból az Empire State Building tetejét. A nyolcvanas évek elejétől, ha szűk körben is, és sokszor rossz minőségű másolatokban, de már hozzáférhetőek voltak a 60-as, 70-es évek nyugati művészetének művei. Az újjáéledő művészeti akadémiák, mint például a China Academy of Arts Hangzhou-ban, vagy a Central Academy of Fine Arts Pekingben, rendelhettek a könyvtáraik számára külföldi művészeti folyóiratokat, így 79–80-ban az egyetemekre belépő diákok egyre nagyobb tájékozottságra tettek szert, Andy Warhol munkái és megnyilvánulásai, már ami eljutott Kínába, komoly megtermékenyítő hatással volt a fiatal művésznemzedék gondolkodására.

Zhang Peili egy interjúban nagyon hasonlóan írja le a több mint húsz évvel Warhol filmjének keletkezése után készült mű, a *30x30* indítékait, mint Warhol az *Empire*-ét. Eszerint Zhang egy hosszú, unalmas és jelentés nélküli, valójában nézhetetlen filmmel teszi nyilvánvalóvá, hogy az üresség és az unalom nem a filmjében van, hanem az emberekben, akik képesek órákat tölteni a 80-as évekre már a kínai nagyvárosokban is általánossá vált TV készülékek előtt. A filmje arra utal, hogy a nagyon eltérő politikai környezetben, nagyon más eszközökkel gyakorolt állami és gazdasági kontrol hogyan tartja passzivitásban az embereket. Érdeemes egymás mellé tenni Warhol és Zhang Peili szavait. Warhol a következőket mondja:

„Sokszor idézik tőlem, hogy azt mondtam 'Szeretem az unalmas dolgokat'. Valóban mondtam, és így is gondolom. De ez nem jelenti azt, hogy én nem unom őket. Természetesen, amit én unalmasnak tartok, az nem ugyanaz,

amit mások annak tartanak. Soha nem voltam képes nézni a legnépszerűbb TV játékokat, ugyanazok a sztorik, ugyanazokkal a beállításokkal, ugyanúgy vágva, újra és újra. Úgy tűnik, az emberek szeretik nézni ugyanazt, ha a részletek különböznek. Nálam ez pont fordítva van: ha leülök megnézni valamit, amit tegnap láttam, én nem azt akarom, hogy az lényegében ugyanaz legyen – azt akarom, hogy pontosan ugyanaz legyen. Mert minél többet nézed ugyanazt, annál inkább eltűnik az értelme, és annál üresebbnek érzed magad."⁹⁸

Zhang Peili szerint

„abban az időben (80-as évek vége) a városokban divatba jött a TV; egyfajta státusszimbólum volt, amivel a család életszínvonalát demonstrálták... Sok ember életének fontos részévé vált a TV, és akinek volt otthon TV-je, az képes volt órákat tölteni előtte... Arra gondoltam, csinálok egy videó munkát, amihez TV-t használok, gondoltam, megviccelem az embereket, míg nézik a videót a konferencián. Az volt az elképzelésem, hogy csinálok egy filmet, amiben nincs cselekmény, nincs történet, nincs akció, nincs értelme, jelentése, és egyáltalán semmi élvezhető nincs benne. Az emberek azért nézik a TV-t, hogy elússák az időt, lefoglalja őket és elterelje a figyelmüket, és ebből a szempontból, amit látnak, lehet bármilyen földhözragadt és értelmetlen".⁹⁹

E mű azonban sokkal inkább szólt annak a szűk, magát avant-garde-nak nevező közegnek, amely akkor ott a vetítésen ült, mint a nagyközönségnek. A többek között Zhang Peili által létrehozott *Pond Society* hosszas és lelkes vitákat folytatott arról, hogy a nyugati, 20. század eleji avant-garde és a közelmúlt pl. pop art művészet módszerei hogyan szolgálhatnák az új kínai művész generáció önkifejezését, és e művészet mint kommunikáció lehetőségeit. A videó bemutatásának eltervezett módja mintegy ezt a vitát akarta vicces, játékos provokatív módon dramatizálni, továbbfűzni, hiszen a közönsége nem a kortárs művészetben járatlan közönség volt, hanem egy szűk progresszív szakmai elit.

⁹⁸ Andy Warhol, Pat Hacket. *POPism. The Warhol Sixties*, Orlando: Harcourt, 1980. p. 64.

⁹⁹ Interview with Zhang Peili, 23 November 2008, Hangzhou. *Asia Art Archive*. <http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionItem/122>
49

Zhang Peili keserűen jegyzi meg, hogy még Gao Minglu is azt kérte a vetítés alatt, hogy tekerje előre a videót, és többen azt javasolták neki, vágja meg és rövidítse le.¹⁰⁰ A mű azonban bizonyos tekintetben pontosan úgy hatott ott is, mint Andy Warholé 64-ben. Ugyanis Warhol műve sem azáltal hat, amit a 8 óra alatt az ember a képen lát, hanem szándékoltan az unalom és a frusztráció által, amit a végtelenségig vitt monotonia elszívásának perspektívája kifejt (és ez független a néző művészetben való jártasságától), az az érzés, hogy 'hogyan fogom én ezt kibírni végignézni', annak érdekében, hogy eljuttasson egyfajta belátáshoz. Az azonban kétséges, hogy a new yorki nagyközönség vajon levonta-e a mű előli megfutamodásából azt a következtetést saját életére nézve, amely alapján Warhol létrehozta a művet.

Zhang Peili azonban függetlenül az akció sikerétől, megtalálta azt a médiumot, amellyel az adott keretek között ki tudta alakítani a maga viszonylagos szabadságát mind az életében, mind pedig a munkájában. Zhang értelmiségi generációjára általában jellemző filantróp szocialista idealista¹⁰¹ életszemléletnek, és családi háttérének megfelelően mélyen hitt abban, hogy az új politikai körülmények között a munkájával a kínai társadalom fejlődését lendítheti előre. Nyilvánvaló módon ez az akkori kínai társadalomban, és azóta is rengeteg morálisan kérdéses kompromisszummal járt számára.

Test és hatalom

Zhang Peili következő nagy fel tünést kiváltó videója, az 1991-es *Higiénia No. 3* volt, amely a '*Csirke mosdatásának helyes eljárása*' címen is ismertté vált. A videó Zhang Peili régi gondolatát, az embernek – és minden lénynek – az uralkodó szisztémába való testi beágyazódását feszegeti. Ebben a tekintetben párhuzamba állítható Bruce Nauman korai munkáival, mint az 1968–69-es

¹⁰⁰ *Certain Pleasures: A Zhang Peili Retrospective*, Exhibition catalogue. Ed. Robin Peckham. Shanghai: Minsheng Art Museum. 2011.

<http://www.digicult.it/digimag/issue-066/certain-pleasure-zhang-peili-and-electronic-media/>

¹⁰¹ Karen Smith. *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in China*. Hong Kong: Timemegzone 8. 2005. p. 374.

performanszaival, vagy az 1968-as *Wall Floor Positions*-szal, azonban Zhang személyesen sohasem jelent meg a videóin azonosítható módon.

A *Higiéniában* a szűk képkivágásban egy kezet látunk, amint egy lavórban egy csirkét beszappanoz, majd leöblít, majd újból beszappanoz, és újból leöblít, 150 percen keresztül, amíg a videószalag ki nem fut. Zhang később megvágta a videót 25 percre, és eltávolította a hangot. A frusztráció ebben az esetben is a mű hatásának alapeleme, de egészen másként működik, mint a *30x30* esetében. A fürdetés mozdulatsora, amely alapvetően a gondoskodást, ápolást idézi fel, kereszteződik azzal a tudásunkkal, hogy ez bizony szörnyű szenvedés lehet a csirkének. Nem véletlenül távolította el Zhang a hangot a videóról, mert a csirke fájdalmas kárálása már rögtön az elején könnyen az egyik irányba billenthetné az így ingadozó, kellemetlen hatást. A videó hosszúsága most nem az unalom és üresség miatti frusztrációnkat hivatott előidézni – és ez indokolja, miért nem tartotta meg Zhang mind a 150 percet –, mint a *30x30* esetében, hanem a csirkével való együttérzésünket, valamint az ápolás, gondoskodás látszata versus kontrol és kínzás helyzetének átélését, amely olyan elementárisan működik, hogy kulturális háttértől függetlenül megélhető mindenki számára. Az ismétlődő képsorok ellenére egyfajta feszült várakozás is kialakul, hiszen mindenki arra kíváncsi, mi lesz a csirkével. Mint Andrew Solomon egy 1993-as cikkében megjegyzi, nagy megkönnyebbülés, amikor a csirke a végén megszabadul, de a nézőben felmerül a gondolat, hogy az élmény után ez a csirke már nem lesz soha ugyanaz.¹⁰²

Ezen az általánosan olvasható rétegen túl, aki akar, persze találhat a műben közvetlen utalást jellegzetesen hazai, kínai társadalmi kérdésekre is, mint pl. az állam újból és újból meghirdetett hipokrita egészségügyi kampányaira (konkrétan az 1991-es Higiéniái Kampányra). A videót az *Announcement (Higiénia) No. 3* című installációban is bemutatta Zhang, amelyben a posztamensen elhelyezett 4 db TV készülékkel szemben 99 kis ülőkéket helyezett el a művész szigorú rendben a felhívás hallgatóságának. Továbbá még akár politikai jelentésrétegek is felfedezhetők a műben. Ugyanis

¹⁰² Andrew Solomon. Their Irony, Humor (and Art) Can Save China. *New York Times*. December 19, 1993.
<http://www.nytimes.com/1993/12/19/magazine/their-irony-humor-and-art-can-save-china.html?pagewanted=all>

Kína térképen elhelyezkedő, legújabb kori alakját hagyományosan csirkéhez szokták hasonlítani, és ez szintén többféle értelmezésnek nyitott utat a Zhang Peilivel foglalkozó irodalomban, kezdve onnan, hogy a mosdatás aktusa a Mao-féle kegyetlen agyomosás metaforája, egészen addig, hogy ez valójában Kína áhított megtisztulását jelenti. Qiu Zhijie¹⁰³ szerint, aki bár jóval fiatalabb volt Zhangnál, később ugyanazokban az alternatív művészeti körökben mozgott, és számos kiállításon együtt szerepeltek, a videó egy verziójában Zhang egy jól ismert, közkedvelt régi kínai dallamot, a *Spring Blossom on the Moonlit River*-t tette a csirkefürdetés alá, mely ily módon valóban kinyitja az értelmezés lehetőségeit politikai és történelmi interpretációk felé¹⁰⁴. Zhang Peili egy interjúban, a rá jellemző módon, minden politikai kommentárt kerülve annyit mond, hogy az emberek különböző érzékenységgel élik meg a dolgokat, így például aki a tisztaság megszállottja, az fizikai fájdalmat érez a piszok láttán, és ő ezt akarta kifejezni a videóval. A jelentések sokrétűségében megint csak Zhang Peili jellegzetes munkamódszere nyilvánul meg, ahogyan egy banális, konkrétan értelmezhető képből számos jelentésréteg bontakozik ki.

Guan Yuda, a *Shock of the New Art* szerkesztője egy hosszú írást szentel kötetében annak, hogy a test és a fizikalitás politikája miként változott a Mao-érától a 90-es évekig, és ez hogyan érhető tetten a művészetben. „A Mao-féle (szocialista realista) művészetben az ember testi mivolta kontrolált és elfojtott volt, és ez volt az a kulturális mögöttes erő, mintegy negatív inspiráció, amely a 90-es évek kínai experimentális művészetében az úgynevezett „Testi Fordulathoz” (Turn of Body) vezetett. ...Mao világában mindenfajta fizikalitást a nemzeti ideológia szabályzott. ... minden érzés, készítés és szenvedély veszélyes volt a tudatosságra, az eszmére és az értelemre.” Guan Yuda elemzi az írásában, hogy a kínai rock zene, a kínai szabad (nyugati) stílusú irodalom, és a piacgazdaság kínai meghonosítása hogyan járultak hozzá a kínai társadalomban

¹⁰³ Qiu Zhijie (1969, Fujian province, Kína –) képzőművész, új művészeti kiállítások kurátora, művészeti író, elsősorban videóval és fotóval foglalkozik.

¹⁰⁴ Wu Meichun – Qiu Zhijie. The Rise and Development of Video Art and the Maturity of New Media Art. In: *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art* (1990–2000). Ed. Wu Hung. Transl. by Karen Smith. Guangzhou: Guangdong Museum of Art; Chicago: Art Media Resources. 2002. pp. 52–60.

a fizikalitáshoz való viszony változásához, és a művészetben a „Testi Fordulathoz”.¹⁰⁵ Számptalan akció és performance született ekkoriban, amelyben a művész teste a médium, és amelyben sokszor a végletes ön-fájdalom okozásban nyilvánul meg az individuum és a külvilág, a társadalom, vagy a másik ember viszonya. Az azóta már ikonikussá vált fotó, az *Add 1 Meter to an Anonymos Mountain*, amelyen a hegytetőn egymásra fekvő meztelen testek 1 méterrel megemelik a hegy magasságát, a pekingi east village-i művész kolónia¹⁰⁶ néhány művészenek közös 1995-ös performanszáról készült. A fotó a hivatalos politika kollektivizáló szemléletével szembehelyezkedve, az individuumok, privát testek együtteseként utal a közösségre.

Zhang Peili érdeklődése a téma iránt már a 80-as évek festményein is megjelenik, de még a 90-es években is hosszan foglalkoztatta a kérdés, jó néhány további munkájában visszatér a téma különböző aspektusaihoz. Ezeknek az új munkáknak azonban a további sajátossága az, hogy a mű egésze nem a képernyő síkjában jön létre, hanem a térben megkomponált installációkban, amelyeknek részesévé válunk. Az 1992-es *Assignment No. 1*-nek egy szuper közeli kameraállásból rögzített videó az alapegysége, melyen azt látjuk, hogy valakinek az ujjbegyéből egy tűvel vérmintát vesznek. Az egysorban a falra szerelt 12 monitor a mindenkinél azonosan lezajló rutin vérminta vételről készült szekvenciát 6 verzióban, különböző videó effektekkel, átszínezéssel, képzajokkal, lassítással manipulálva játssza. Zhang Peili ebben a munkában ismét a szabályzó rendszerek test feletti kontrolját feszegeti. A szuper közeli nézet elindítja a konnotációk láncolatát: nem látjuk a teljes embert, és nem tudjuk, milyen arc és karakter tartozik az ujjbegyhez; a mintavétel személytelen eljárása testi szinten történik, és sem a számokkal kifejezhető 'diagnózis', sem a további 'kezelés' nem vesz tudomást az egész emberről, a személyiségről.

Az 1996-ban készült *Uncertain Pleasure* című videó installáció is a test-hatalom-szabadság gondolatkörben fogant. A terembe belépve az első

¹⁰⁵ Guan Yuda. *Body and Sensuality: An Undercurrent of Chinese Experimental Art since the 1990s*. In: *The Shock of the New Art*. Eds. Guan Yuda, Lin Haiyong. Kunming. 2009. p. 30.

¹⁰⁶ *Add 1 Meter to an Anonymos Mountain*, 'Behavioral Art'. 8 férfi és két nő vett benne részt, többek között Ma Liuming, Zhang, Huan, Wang Jing, CangXin, Gu Kaijun, Zhuang Hui, XuSan, Zhu Ming és Zuoxiao Zuzhou. *Miao Feng Mountain*, Beijing, 1995.

legerősebb hatást, mielőtt még bármit észlelnénk a monitorokon látható képből, a sötét teremben a földön elhelyezett 12 világító monitor által kirajzolt térbeli objektum nyújtja (a munkát később kiállította 6, 10, 16 monitorral is), amely vagy kígyóként tekereg, vagy félkörbe hajlítva zárja körül a nézőt, vagy csoportba verődött nyájként várakozik. A monitorok ilyenfajta használata Nam Jun Paik monitor szobrainak hatását idézik fel, azonban a képernyőkből megépített szobor sohasem olyan konkrét, mint például Nam Jun Paik monitor teknős szobra, sokkal inkább a nézőnek a mű terébe való bevonását szolgálja. A 4 csatornás mű minden csatornája 3 képernyőre küldi a képet, az alakzatok 12 monitorból állnak össze.

A képernyőkön szuper közeliben meztelen testrészeket látunk, amint egy kéz a viszketés elementáris késztetésétől hajtva vadul és szenvedélyesen vakarja. Ha az előző munkákban, mint a *Hygiene No. 3*, vagy az *Assignment No. 1* a testiségükben kiszolgáltatott lények feletti rendszer szintű kontrol állt a középpontban, akkor ebben a munkában a fájdalomig vitt vakarás élvezetéről, a kontrol alól felszabadulni vágyó test (lélek) lázadása látható. Nem egy másik ember keze teszi azt, ami a testtel történik, hanem ő maga, ha még fájdalom is a vége. Itt ugyancsak idézhetnénk Zhang előbbi mondatát, „Az öröm számomra az, ha azt csinálhatom, amit akarok, és akkor, amikor akarom.”¹⁰⁷

Kinek a teste?

Fontos megemlíteni azt is, hogy Zhang Peili férfi testrészeket videózott (az intim testrészek nélkül). Mivel a férfi test a közgondolkodásban nincs szexualizálva (nem beszélek a nyugati művészet gay ábrázolásairól), a testiséget egy olyan általános szinten kívánja ezzel megjeleníteni, amely ugyan nem zárja ki, sőt játszik a szexuális konnotációkkal, azonban egy általános, mondhatni „nemek feletti” szinten. Sokan persze kétkednek abban, hogy létezik-e egyáltalán ilyen. Azonban Zhang Peili munkáiban az emberi minőségeket mindig nagyon elvontan, és általánosan jeleníti meg. Ennek a fajta hozzáállásnak, vagyis a gender szempontok figyelmen kívül hagyásának a létét próbálja magyarázni Gao

¹⁰⁷ Karen Smith. *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in China*. Hong Kong: Timezone 8. 2005. p. 403.

Minglu a kínai modernizmus sajátosságáról írott elemzésében, amely emiatt komoly kritikákat kapott, többek között Paul Gladstontól¹⁰⁸. Gao Minglu azt írja Chen Qiulin *I Exist, I Consume and I Am Happy* (2003) című performansa kapcsán, hogy a kínai női művészek tevékenysége nem sorolható a nemzetközi női művészet körébe, mivel a kínai nőművészek művészete nem különböztethető meg a férfi művészek művészetétől elméleti kategóriák szerint. Ennek szerinte két oka van: az egyik az, hogy sem a kínai nők sem a kínai férfiak nem létezhetnek a jelenlegi kínai társadalomban független és autonóm szubjektumokként; a másik ebből következően az, hogy a kínai társadalom átalakulása a deng xiaopingi reformok következtében folyamatos változásban van, ami az embereknek a hatalmi hierarchiában az osztály és pozíció szerinti elfoglalt helyüket illeti. Ebben a változásban tehát a család és nem az individuum helyezkedik el a hatalmi hierarchiában, tehát a hatalmi és pozícióbeli különbségek nem a férfiak és nők között jönnek létre. Úgy tűnik, hogy Gao Minglu nem is annyira a helyzet elemzését tartja itt fontosnak, hanem valamiféle programot kíván adni: „a nemek egyetértése, és nem a szétválása az, ami ebben a történelmi pillanatban a legfontosabb”, nem csupán Kínában, de a harmadik világbeli országokban is, „a nemek harmóniája, sokkal inkább, mint a nemek konfliktusa”¹⁰⁹. Gao Minglu nézeteit nem tarthatjuk egyedülállónak a kínai értelmiség körében, amely a történelmi és társadalmi tényekkel szemben valamiféle teoretikus magyarázatot kíván adni a nemi szerepek kérdéskörére. Mint Gladston írja, Gao véleményében a tradicionális kínai gondolkodás iránti – hozzáteszem, nosztalgikus – vonzódást látja megnyilvánulni, mely szerint a *yin* és *yang* elemek, bár természetük szerint ellentétesek, harmonikusan működnek együtt. E vélemények szerint a tradicionális kínai gondolkodás alapján Kína mindig is fenntartotta a nemek közötti egyenlőséget, amely a mai Kínában is fennáll a neo-konfuciánus gondolkodás talaján. Azonban, mint Gladston írja, „a

¹⁰⁸ Paul Gladston. *Deconstructing Contemporary Chinese Art: Selected Writings and Critical Conversations, 2007–2014*. Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag. pp. 49, 51.

¹⁰⁹ Gao Minglu. "Particular Time, Specific Space, My Truth": Total Modernity in Chinese Contemporary Art. In: *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*. Eds. Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee, Durham: Duke University Press. pp. 158–159.

történelmi tények szerint az Új Kína 1949-es megalapítása előtt, a domináns konfuciánus rend értelmében a nők alapvető társadalmi előítéleteknek voltak kitéve, és sokszor a férfiakhoz képest még emberszámba se vették őket." Zhang Peili soha nem fejtette ki a nőművészettel vagy gender tematikájú művészettel kapcsolatos véleményét, azonban egy későbbi munkájában, a *Collision of Harmonies*-ban a női- és férfihang szerepeltetésének módjában e tradicionális gondolkodás nyomait vélhetjük felfedezni. A női- és férfihang, a yin és yang egyenlő felekként vesznek részt a diszharmónia létrehozásában.

Az *Uncertain Pleasure*-rel sok tekintetben rokonítható az egy évvel később keletkezett *Eating* című videó installáció, vagy sokkal inkább videó szobor. A három csatorna 3 egymásfelé helyezett képernyőn fut, amelyek egy közös keretbe vannak foglalva, egy toronyszerű tárgyat hozva létre. A videókon egy ember étkezését látjuk 3 különböző kameraállásból, ismét superközeliben. Az egyik kamera az étkező ember állát veszi egész közelről, rögzített kameraállásból, ez a színes szekvencia látható a legfelső monitoron. A középső monitorra érkező fekete-fehér képet egy az ember kezére erősített kamera veszi, amely így a kézzel együtt mozog az étel és a száj között. A harmadik, legalsó videón, a tányéron levő ételre fókuszáló rögzített kamera színes szekvenciáját látjuk. A 3 különböző szögből rögzített super közeli szekvencia szinte megszünteti a külső szemlélő nézőpontját: a legalsó videón azt látjuk, amit ő lát, miközben eszik; a középső monitorral átéljük azt a mozgást, amit a keze leír evés közben; a legfelső képernyő lenne a mi pozíciónk, azonban annyira közel vagyunk hozzá, hogy szinte hozzáérünk. Az evő (szubjektum) nézőpontja a fontos, számára irreleváns a jelenlétünk, ez az ő szabadsága. A nézőpontok összjátéka kialakításában fontos szerepe van a rögzített és mozgó kamerák, valamint a színes és fekete-fehér képek együttes használatának. Zhang itt egy másik apró trükkel is játszik, amely valójában elsősorban a kínai közönség számára szembeötlő, és egy nyugati szemlélőnek, aki nem jártas a kínai szokásokban, fel sem tűnik. Az evő ugyanis nyugati módon étkezik. Az étel tipikusan nyugati típusú tányéron van, olyan ételek, és úgy vannak elrendezve a tányéron, amit és ahogy Kínában hagyományosan nem esznek. Az evő nem

pálcikát használ, hanem például villával kanyarítja a tortát. Ez egyrészt értelmezhető egyfajta paródiának is „Így esztek ti”, hiszen mikor a villa az ételt a kinyíló szájhoz közelíti, az olyan, mint amikor egy óriási állat vagy egy szörny akarna mindent elnyelni. Továbbá utal egy nagyon ősi, és a világ szinte minden kultúrájában jelenlévő rituáléra: amit megeszem, annak az ereje belém költözik. Zhang ezzel az apró körülménnyel egy hatalmas kérdéskörre utal, amely a 80-as évek óta foglalkoztatja mind a nyugati, mind a kínai elemzőket, vagyis a kínai kortárs művészet alakulása mennyire tekinthető önálló fejlődésnek, vagy inkább a nyugati hatások bekebelezésének, és megemésztésének.

Az elveszett jelentés – nyelv és kommunikáció

Zhang Peili munkásságában azonban egy másik gondolkodási irány is folyamatosan jelen volt már a kezdetektől. Az észlelés, az interpretáció és a jelentés összefüggései láthatóan egy sor konceptuális videó munkában foglalkoztatták Zhangot. Az 1991-es *Water* című munkában egy nagyon ismert TV bemondónő, Xing Zhibin egy standard TV hírműsor külsőségeit imitáló videóban a „víz” szóval kezdődő kifejezéseket olvassa fel a szótárból, mintha csak egy átlagos hírösszefoglalót olvasna, a mű 9 perces hosszúsága is ehhez igazodik. A videó egy mindenki számára érthető alapjelentéssel is bír arról, hogy az érdektelen és irreleváns közléseket a kontextus értelmezi, továbbá – mivel a TV hírolvasás adja a mű imitált kontextusát –, hogy a média annyira közöl értékelhető tényeket a valóságról, mint a felolvasott szótár. Azonban a kínai közönség számára ez a mű ennél sokkal több tartalommal telt meg. Az 1947-es születésű Xing Zhibin a leghosszabban működő hírműsorvezető volt, ő közvetített több látványos Nemzeti Napi hivatalos megemlékezést a Tiananmen térről. 1989. április 26-án, a reformista menesztett ex-párt főtitkár, Hu Yaobang halálát követően új erőre kapó diáktüntetések kezelésében fordulópontot jelentő hivatalos keményvonalas párt közleményt is az ő hangján hallotta Kína lakossága a TV-ben.¹¹⁰ Személye, hangja egyet jelentett a hivatalos kínai politika álláspontjával. Két évvel a Tiananmen téri vérfürdő után ez a munka óhatatlanul

¹¹⁰ *Beijing Spring, 1989: Confrontation and Conflict: The Basic Documents*. Eds. Michel Oksenberg, Lawrence R. Sullivan, Marc Lambert. An East Gate Book. Armonk, New York – London, England: M.E. Sharpe. 1990. p. 29.

is azt sugallta, hogy amit a TV-ben hírként hallhatnak az emberek, az annyi relevanciával bír a politikai valóságra, mint ez az összefüggéstelen szófolyam.

Zhang Peili *Water* című installációja kapcsán adja magát a párhuzam David Hall¹¹¹ műveivel, akit a 70-es évek elejétől szintén nagyon foglalkoztatott, hogy a TV, mint médium és kontextus, hogyan alakítja, értelmezi át az általa sugárzott tartalmat. Hall 1971-ben készítette a *TV Interruptions*¹¹² 7 részét, és meggyőzte a skót televíziót, hogy előzetes bejelentés és magyarázat nélkül a rendes műsorukat megszakítva adják le a részeket az Edinborough-i Fesztivál idején, és így a TV-néző azt hihette, hogy a látottak a TV adás részei. Hall videóin azt látjuk, hogy például békés tájkép előtt lángol egy TV készülék, vagy éppen csapból megtöltik a készüléket vízzel. Hall 1976-os *This is a Television Receiver*¹¹³ című munkája, amelyet a BBC sugárzott hasonló módon, talán még közelebb áll a *Water* alapállásához, vagyis hogy hogyan torzulnak az információk, vagy éppen a teljesen értelmetlen üzenetek hogyan tűnhetnek értelmesnek a televízió hatalmi pozíciót reprezentáló kontextusában. Hall Richard Baker-t, a talán legismertebb brit hírolvasót kérte meg a közreműködésre. A hírolvasó arcát szuper közeliben látjuk, betölti az egész képernyőt, és a hírek helyett Hall üzenetét olvassa, amely azt sugallja, hogy az üzenet maga a médium, amely kontrolálja a nézők idejét és mozgását: „Ez egy TV készülék, műanyagból, fémből, vagy fából készült doboz. Egyik oldalán...formákat látnak, ebben az esetben egy férfi képét. De ez nem egy férfi.” Hall felvette az első szekvencia videó képét, majd a felvétel felvételét is, és így tovább addig, amíg a végén egy teljesen elmosódott, felismerhetetlen képi-hangi jelet látunk-hallunk. A legnagyobb különbség Zhang és Hall műve között nyilvánvalóan a művek publicitásában rejlik, ami nagyon fontos tényező a nyugati experimentális művészet szemléletében. Hallnak lehetősége volt arra, hogy olyan módon helyezze el a művét, ami az értelmezés megzavarásával szándéka szerint előidézheti a rácsodálkozás, ráeszmélés élményét egészen érzéki módon, ugyanis az eredeti megidézett tartalom, vagyis a TV műsor, és az általa készített szekvenciák ugyanazon a helyen, ugyanabban a kontextusban jelennek meg, és a néző pozíciója is ugyanaz. Ellenben Zhang Peilinek

¹¹¹ David Hall (1937–2014), brit videó művész.

¹¹² David Hall, *TV Interruptions (7 TV Pieces)*, 1971.

¹¹³ David Hall, *This Is a Television Receiver*, videó, 1976, 8:00.

természetesen nem volt alkalma a hivatalos TV adásba beilleszteni a videóját. A kiállítótermi környezetben a munkája sokkal elvontabb módon utal az információ torzulására. Zhang Peili 1996-os *Focal Distance*¹¹⁴ című munkája ugyancsak rímel Hall *Television Receiver*-jére, amelyben Zhangot ugyancsak az információ sérülékeny, manipulálható természete izgatta. Zhang egy 15 perces felvételt készített egy útkereszteződésről, majd a videónak az egyik sarkáról egy újabb felvételt, majd ennek is a sarkáról egy újabbat, 7-szer ismételve az újrafelvételt, ugyanazzal a fókusztávolsággal, amivel az első újrafelvételt készítette. Az eredetit a 7 újra felvett szekvenciával egy 8 TV-készülékből álló installációban mutatta be, amelyeken láthatjuk, ahogyan a kép egyre torzul, majd felismerhetetlenné válik. Jelentősége lehetett Zhang számára annak is, hogy az újrarögzítést csak az előző állapot egy részéről készítette, mintegy azt demonstrálva, hogy mégha egyre jobban közelít is a részletekhez, mélyebbre és az igazság felderítésében, a kapott kép még így is torzabb, értelmezhetetlenebb lesz, többek között éppen a részletekre való figyelem következtében. Óhatatlanul felidéződik bennem Antonioni *Nagyítása*, amikor a fotós az első nagyításon látott pisztolyt tartó kéz részletét egyre nagyobb és nagyobb méretben nagyítja ki, hogy jobban megbizonyosodjon az igazságról, azonban a kép, és az igazság, egyre kevésbé lesz kivehető a vizsgálat során.

Zhang 1995-ös *Opposite Space* videó installációja újdonságot jelent magának a videó installáció használatának a szempontjából munkásságában. A néző nem passzív szemlélője a műnek, amely előtt esetleg megáll, megnézi, hanem általa jön létre a mű. Zhang először épít olyan installációt, amely teljesen bekebelezi a látogatót, mint majd a *Gust of Wind*, a *Necessary Cube* és a *Collision of Harmonies* esetében látjuk. A kiállítóterben két teljesen egyforma, egymásnak tükörképeként megépített teremben egy-egy monitor van elhelyezve. Mindkét teremben egy térfigyelő kamera valós időben küldi a képet a másik terem monitorára. Miután valaki belépett egy terembe, az ajtó automatikusan bezáródik 1 percre, (hacsak nem akar valaki más is belépni kívülről), és a térfigyelő kamera 1 percen keresztül tudja „figyelni” és közvetíteni a látogató mozgását a másik terembe, amint azt figyeli, hogy egy ugyanilyen helyzetben, ugyanilyen térben mások miként viselkednek. Az *Opposite Space* a valóság

¹¹⁴ *Focal Distance*, 1996, 8 csatornás videó installáció.

észlelésének és megragadásának szubjektív voltára irányítja a figyelmet. Az általánosabb filozófiai megközelítésen túl, az emberek egy nagyon gyakorlati és mindennapos élményüket is átélhetik váratlan és sokkoló módon, ahogy egy felsőbb autoritás minden lépésüket követi és számon tartja. A térfigyelő kamera, mint a társadalom feletti kontrol jelképe Ai Weiwei munkásságában is többször megjelenik, akár márványba faragva is¹¹⁵, de e tekintetben nincs különösebb eltérés a kínai és a nyugati emberek ellenérzése között, a különbség inkább abban áll, hogy mi lehet a következménye az ilyen módon szerzett információknak.

Just for You a 48. Velencei Biennálén. Mit ünneplünk? – a történet rétegei

1990-es évek közepére Zhang Peili már ismert művésznek számított a nyugati művészeti világban, azonban nem tartozott a kínai hivatalos művészek körébe, csakúgy, mint a többi, a kínai avant-garde mozgalomból jövő művésztársa. 1993 volt az első év, amikor kínai művészek szerepeltek a Velencei Biennálén. Kínának nem volt saját pavilonja, tehát a válogatás a biennále kurátorainak kezében volt, így nem véletlen, hogy az avant-garde mozgalom művészei mutatkozhattak be az Itáliai Pavilonban. 1999-ben a 48-ik Velencei Biennále kurátora Harald Szeemann volt, és a Biennále szlogenje és fókusza az *d'APERTutto*, vagyis 'Nyitva mindenki számára' volt. Ennek megfelelően Szeemann is olyan kínai művészeket hívott meg, akik hazájukban nem voltak hivatalosan elismerve. Jó néhány mű Uli Sigg gyűjtő, volt svájci nagykövet gyűjteményéből származott.¹¹⁶ Zhang Peili erre az alkalomra készítette el a *Just for You* című videó installációját. Az 1999-es év fontos évforduló volt, azonban más-más okokból a kínai kommunista párt számára, a kínai emberek számára és Zhang Peili számára. A kínai kommunista párt a Kínai Népköztársaság

¹¹⁵ Ai Weiwei, *Surveillance Camera*, 2010, márvány

¹¹⁶ Thomas J. Berghuis. *Performance Art in China*. Hong Kong: Timezone 8. 2006. p. 154.

fennállásának 50-dik évfordulóját ünnepelte (a Tiananmen téri látványos megemlékezést ugyanaz a Xing Zhibin hírolvasó közvetítette, aki Zhang *Water* című videójában közreműködött ugyanilyen minőségében); továbbá '99-ben volt a 10 éves évfordulója a második „Pekingi Tavasz” Tiananmen téri vérbefojtásának; és ugyancsak 10 éve indult el Zhang Peili videó művészeti tevékenysége. A *Just for You* 10 csatornás videó installációban a *Happy Birthday* mandarin változatát éneklük különböző korú, kultúrájú és háttérű kínai emberek. A monitorok félkörben vannak elrendezve, minden monitoron az aktuális énekes arcát látjuk közletről. Az énekesek a saját ritmusukban éneklük a dalt, nem tudván arról, hogy az installációban másokkal együtt hallatszik majd a hangjuk. A kínaiak nagyon jó énekesek, minden privát ünneplés, még a kiállítás megnyitók is a végén menetrendszerűen karaokéba torkollanak, ahogy ezt volt alkalmam megtapasztalni. Ennek ellenére talán a Zhang kamerája előtti szereplés, vagy a steril környezet valódi éneklési alkalom nélkül a legtöbb szereplő esetében (az ősz hajú idős hölgy az egyik kivétel, aki vidám előadását még testmozgással is alátámasztja) valami visszafogottságot, bátortalanságot és a dal ünnepi tartalmával merőben ellentétes arckifejezést idézett elő, és így az énekesek gesztusai nagyon finoman, de mégis csak a kicsikart ünneplés látszatát keltették. A monitorokon az arcok változása fogva tartja a nézőt, és már alig várja, hogy a következő milyen hangulatban, esetlenül, tisztán vagy hamisan fogja-e énekelni a jól ismert dallamot. Ez a mű nagyon jó példája Zhang Peili munkamódszerének: ismét egy nagyon egyszerű helyzetet látunk, emberek születésnapj köszöntőt énekelnek, de a megvalósítás, mindenfajta kommentár nélkül, számtalan más olvasatot tesz lehetővé.

A mű egyaránt kapott politikai szempontú elismerést és bírálatot. Bírálatot, mondván, ha kikacsintgatva is, de mégiscsak a kommunista párt elvárásának akart megfelelni a köszöntéssel. De kapott elismerést is, mivel az ünneplés helyzetét keserű emlékezéssé fordította át annak számára, aki az 1989-es vérengzés megemlékezéseként nézte a videót. Zhang művének politikai kétértelmősége és a mű vegyes fogadtatása rávilágít a kínai kultúrpolitika természetére, és a kínai művészek kompromisszumokkal terhelt stratégiáira. Zhang Peili a már előbb emlegetett filantróp szocialista idealista meggyőződése talaján kialakított egy életformát, amelyben a megélhetése alapja nem a művészi

munkája volt, hanem a tanári, és egy év múlva az őt már az establishmenthez kapcsoló hangzhou-i New Media Centre (Új Média Központ) vezetői pozíciója. Az elhivatott egyetemi tanári tevékenysége mellett, amelyet a következő generációk iránt érzett felelősség jellemzett, az egyetemi infrastruktúrával és háttérrel folyamatosan dolgozott a művein, és ebben a pénznek, ellentétben a kora nagyon sok kínai sztárművészeivel, nem volt motiváló szerepe. Zhang az *At War with the West* című írásában azt mondja: „Az avant-garde művészet Kínában valaha a kínai művészet szabadság felé menetelésének kezdetét jelentette. Majd a harcmező áttevődött a kínai helyzetről a nyugati kultúra terepére. A nyugati művészet igazi alapvető hatása a kínai művészekre az volt, hogy piacképes, eladható műveket kezdtek el csinálni. Sok művész jóval fontosabbnak tartja, hogy nevet szerezzen magának, minthogy a művészetét kifejezze. Kínában úgy tekintenek Andy Warholra, mint egy olyan művész példájára, aki elérte mind a sikert, mind a pénzt. Az emberek szeretik idézni a 'tizenöt perc hírnév' mondását, mint egy kürtszót, amely a siker felé való menetelésre hív.”¹¹⁷

Az az életszemlélet és életforma, amelyet Zhang Peili felépített, és annak vitathatatlan eredményei, mint a hangzhou-i új média intézet szabad szellemű alkotóműhelyének kialakítása, amely számtalan fiatal művész számára jelentette a szabadság szigetét, azonban nemcsak forrása, hanem bírálói szerint igazolása is volt megalkuvásoknak, és kompromisszumoknak. Ez az életszemlélet egész generációjában kialakította a kelet-európai olvasó számára igen ismerős mentalitást, amelyet többek között az 'éppen a még vállalhatónak tűnő kompromisszumok' jellemeztek.

Utópia újratöltve

Zhang Peili munkásságára jellemző volt a kezdetektől, hogy a közvetlen jelen hétköznapi tárgyaira, vagy a jelen történéseire építette fel a munkáit, és az azokból elvonható absztrakt jelentések érdekelték. A múlt persze ott lappangott olyan viszonyítási pontként, amelytől, ha lehet, minél messzebbre el kell távolodni. A 2000-es években nagyon látványos fordulat következett be e

¹¹⁷ Zhang Peili. *In War with the West?* In: China: Aktuelles Aus 15 Ateliers. Munich: Hahn Produktion. 1996. p. 133.

tekintetben, és az elmúlt 50 év képeinek vizsgálatába kezdett. Jó néhány olyan művet készített a 2000-es években, amelyekben a kulturális forradalom idején készült kínai propaganda filmek részleteit használta fel: *Actor's Lines* (2002), *Last Words* (2003), *Go Ahead, Go Ahead* (2004), *Happiness* (2006), *Phrase* (2006). Ennek oka nagyrészt az lehetett, hogy a kulturális forradalom vége kellő távolságba került, és az is nyilvánvaló lett, hogy az emberekbe mélyen beégett hatások nehezen halványodnak, bármilyen nagyot is változott Kína azóta. A másik tapasztalat az volt, hogy bár a gazdasági szempontokat előtérbe helyezve a kínai kommunista párt enyhített a lakosságra nehezedő kontrolon és nyomáson, belátható időn belül az a szabadság, amiről az avant-garde művész nemzedék álmodott a 80-as években, nem fog beköszönteni.

Könnyű lenne elintézni ezeket a műveket azzal, hogy azok a kulturális forradalom propaganda filmjeinek manipulatív és hazug mivoltát kívánják pellengérré állítani. Azonban akkor nem vennénk tudomást arról a 20-dik század elejétől indult történelmi vonulatról, amely Zhang generációjának gondolkodását meghatározta. Ennek a kezdőpontján, a *New Cultural Movement* idején keletkezett a kollektívizmusból baloldali utópiája, amely azután rémálomba fordult a Mao-éra idején. Gondoljunk itt vissza Sun Yu *The Highway* (Országút) 1934-es filmjére, amelyben ez a közösségi utópia még szörnyű megvalósulása előtt jelent meg, mint egy jobb társadalom, és megtartó közösség vágyképe. Zhang Peili számára, csakúgy, mint a generációja több tagja számára ez a közösségi utópia fontos viszonyítási pontot jelentett a kulturális forradalom után is. Erre is gondolhatott Gao Minglu, amikor a kínai "totális modernitás" jelenségének a nyugati modernitástól való különbözőségéről írt.

Zhang Peili egy a *Happiness*-el kapcsolatos interjújában rávilágít arra, hogy miért izgatta őt ezeknek a régi propaganda filmeknek a dekonstruálása:

„A két projektorral megkíséreltem bemutatni a retorikai szerkezet és a szimbólumok közötti kapcsolatot. Mihelyst a szimbólumokat kivonjuk a narratív időkeretből, a narratíva szabaddá válik az értelmezés számára. A 70-es évek filmjeinek témája sajátos jelentéssel bír számomra, egyfajta utópiát képvisel. A romantikája és lelkesedése túlmutat a személyes érzelmeken, és óhatatlanul

előhossa a mai életünk bizonyos aspektusaival való összehasonlítás."118 Vagyis talán a mű azt kérdezi, hogy a kulturális forradalom kontextusából kiszakítva ez a kollektív utópia még mindig érvényes lehet?

2002-3-ban készült el az *Actor's Line* és a *Last Words* című videó munka, amelyek ugyancsak kizárólag a régi filmrészletek felhasználásával, manipulálásával jöttek létre. Az *Actor's Line* a *The New Guard Under Neon Lights*¹¹⁹ című propaganda film egy jelenetét dolgozza fel, amelyben egy fiatal katona megtörtén látja be, hogy hibát követett el, és idősebb feljebbvalója atyaián helyre teszi, és vigasztalja. A két katona, egy fiatalabb és idősebb, egy hídon állnak, mögöttük az esti Sanghaj fényei. Az idősebb megkérdezi a fiatalabbat, miért olyan szótlan, a fiatalabb hosszú hallgatás után, fejét lehajtva mondja, hogy zűrzavar van a szívében. Az idősebb a vállát átölelve vigasztalja, majd kart karba öltve elsétálnak a hídon. A jelenet a hősi szocialista realista stílusban készült, és azt a viszonyt volt hivatva bemutatni, amely a Mao-érában a gyermeki szerepbe kényszerített nép és a jó szándékú, bölcs, ám szigorú vezető között fenn kellett hogy álljon. A párbeszéd kiszakítva az eredeti kontextusból még irreálisabbnak tűnik. Zhang néhol felgyorsította, néhol lelassította a jelenetet, és bizonyos mondatokra visszaugrott a videó, és megismételte. Az ismétlés kihangsúlyozta azt a módszert, ahogyan a kommunista párt szlogenjeit sulykolta az állampolgárokba, és amely szerint akkoriban az iskolai oktatás is folyt, de egyben az ismétlés, mint tudjuk, előbb-utóbb megöli jelentést. A munka hanghatása szándékoltan meglehetősen irritáló a néző számára, mintha azt kérdezné Zhang, hogy a lakosság ilyen gyermeki szerepben tartása vajon teljesen véget ért-e? Az irritáló felgyorsított hang szinte elszakad a látott képektől, és még inkább előtérbe kerül a két férfi testbeszéde, amely egy furcsa kétértelműséget kölcsönöz az érzelmekkel teli jelenetnek. Ugyanis az eredeti propagandafilmben az intenzív érzelmekre utaló testbeszéd szándékoltan hamis módon volt társítva a verbálisan kifejezett tartalommal, vagyis az ifjú kommunista ideológiai fejlődésének problémájával. A fiatal férfi érzelmi vergődése, zaklatottsága, és az idősebb odaadó vigasztalása sokkal

¹¹⁸ Zhang Peili – Phrase. Happiness. For Immediate Press Release, *Currents – Art and Music*. Peking. 2006. <http://www.currents.cc/files/zhangpeili-press-eng.pdf>

¹¹⁹ Más fordításban *Sentinel under the Neon Lights*. Rendezte: Wang Ping és Ge Xin, 1964.

természetesebben utal egy intim szerelmi jelenetre, mint ideológiai konfliktusra. A két férfi barátságán túlmutató intimitásának felmutatása, amely a legtávolabb állt az eredeti film alkotóinak szándékától, nem értelmezhető direkt utalásként a gender tematikára, csupán egy fals szituáció helyettesítése egy érzelmileg értelmezhetővel. Zhang arra jött rá, és azt használta ki a videó megszerkesztésében, hogy a politikai üzeneteket ezek a filmek csak úgy tudták meggyőző és felkavaró módon közvetíteni, ha vizuálisan valódi érzelmekre utaló testbeszéd-sztereotípiákat alakító színészek szájába adják a hamis verbális tartalmat.

A 2003-as *Last Words*-ben az 50–60-as évek propaganda filmjeiből azokat a jeleneteket vágta össze, amelyekben a hős meghal, többnyire társa karjában, és utolsó szavait hallhatjuk, melyek szerint boldogan hal meg a forradalomért. Minden jelenet 4-szer ismétlődik, ami a kínai emberek halállal kapcsolatos hiedelmeire utalás. A '4' Kínában szerencsétlen számnak számít, mert ugyanúgy hangzik, mint a 'halál'. Az installációban 2 monitort állított fel Zhang, az egyik az összevágott, ismételt jeleneteket játssza, a másik ugyanezt visszafelé, mintegy feltámasztva a hősokeket, utalva a kulturális forradalom alatt hangoztatott szlogenre, miszerint a hősokek halhatatlanok. Az ismétlés itt is úgy hat, hogy értelmét veszti hamis pátosz. Amint az ember nézi, az érzelmei és az értelmezés oszcillál aközött, hogy a film kulturális forradalom valódi halottait idézi fel, vagy azt a kollektív utópiát, amelyet Sun Yu 1943-es filmje. a *The Highway* végén a hat férfi és Moli halála.

A 2006-os 2 csatornás videó installáció, az előbb már említett *Happiness* a 74-ben készült *In the Shipyard*¹²⁰ című film jeleneteiből építkezik. A két csatorna L alakban találkozó falakra vetül, és így a sarokkal szemben álló néző egyszerre látja mindkét videót. Az egyik videón a főszereplőt látjuk, amint beszédet mond, a másikon a munkásokat, amint tapsolnak neki. Amikor a beszéd szünetel az egyik oldalon, akkor felhangzik a taps a másikon. A boldog taps, és az azt kiváltó beszéd különválasztása rámutat arra, hogy azok nem úgy függenek össze, ahogy azt a film jelenetei sugallják. Úgy sejtem, és Zhang Peili ezt meg is erősítette a fentebb idézett mondataival, hogy ezzel a módszerrel a kulturális forradalomra

¹²⁰ *In the Shipyard*. Rendezte Fu Chaowu, készítette a Shanghai Film Production 1974-ben.

utaló szimbólumokat igyekezett kivonni a filmből, és érzékelhetővé tenni azt az utópiát, amelyről az interjúban beszélt.

Artificial reality – „Van bármi különbség aközött a valóság között, amit a videó hoz létre (yingxiang de shishi), és amit a videó rögzít (shishi de yingxiang)?”

2008-ban a pekingi Boers-Li Galéria mutatta be Zhang Peili nagyszabású installációját, *A Gust of the Wind*-et, amely egy újabb elmozdulást mutatott a munkásságában. A felhasznált vizuális elemek ismét a közvetlen jelenből származtak, és egy hatalmas, látványos, teátrális installációt hoztak létre. A kiállítótérben 5 hatalmas kivetített videó ugyanazt a középosztályi nappalit mutatta 5 különböző kameraállásból. Látjuk, amint a szél feltámad és kikezdi az ablakokat, majd a falakat, és rommá dönti a polgári lakást. Ekkor vesszük észre, hogy a szoba egy hatalmas csarnokban volt felépítve. A kiállítótér közepén a díszletként használt, romba döntött életnagyságú szoba maradványai állnak. Zhang Peili a kiállítás katalógusában azt írja, hogy ebben a videóban a kamera által rögzíthető „artificial reality” és az indexálható valóság rögzítésének a viszonya érdekelte. Ez a gondolat mélyen gyökerezik a még első videója elkészítésekor elmondottakban, amikor arról beszélt, hogy amit az emberek a TV-ben látnak, azt valóságnak hiszik. „Ez egy mesterséges valóság, egy képzelt tény. Szerettem volna megérteni a feltételezett szakadékot a mesterséges és a külsődleges valóság között. Van bármi különbség aközött a valóság között, amit a videó hoz létre (yingxiang de shishi), és amit a videó rögzít (shishi de yingxiang)? El tudod magyarázni a különbséget, amikor látod, a videó által létrehozott és a videó által rögzített kép között?” Zhang Peili úgy véli, „a videót valaha arra használták, hogy a valóságot rögzítse. Azonban a videó olyan domináns nyelvvé vált, amely áthatja az emberek tudatát. Létrehoz egy valóságot, és ez a valóság szintén befolyásolja az emberek életét és

gondolkodását."¹²¹ Ezen a ponton számos régebbi munkája mögött meghúzódo gondolattal párhuzamba állítható az *A Gust of Wind*, mint például a *30x30*-cal. De ugyancsak ide idézhetnénk Victor Burginnek a gondolatait a *Possessive, Pensive and Possessed* című cikkéből, mely szerint a mozgókép elterjedése megváltoztatta az emberek gondolkodását, képzeletünk magába olvasztja mozgókép élményeinket, saját emlékeink képeivel szövi egybe, és a velünk a valóságban megtörtént események emlékeivé válnak¹²².

A bizonytalanság, úgysis, mint a lét bizonytalansága, és úgy is, mint a bizonytalan, elcsúszó értelmezések jelenléte, ebben a műben is alapélményünk. A polgári lakásbelső fel van szerelve a jólét és biztonság szimbolikus kellékeivel, akvárium aranyhalakkal, római szobormásolat, vörösbor és sakktábla az asztalon, kényelmes bézs szófa, és az ablakon át látjuk, hogy kint szépen süt a nap. A lakásbelső akárhol lehetne, akár Kínában is, hiszen az 1980 óta tartó gazdasági fellendülés következtében a 2000-es évekre már nagyon széles jómódú középosztályi réteg alakult ki Kínában, nem beszélve az óriási vagyonok birtokosairól. A mű ennek, és bármiféle látszólagos stabilitásnak a törékeny voltára hívja fel a figyelmet. „Mindig is úgy gondoltam, hogy az emberek illúzióban élnek, és valamiféle rejtett erő 'superpower' leselkedik az illúzió mögött. Ezt a 'superpower'-t nem az emberek kontrolálják, és nem észlelhető.” Ez a furcsa megjegyzés talán más megvilágításba helyezi azt a sokak által megalkuvásnak bélyegzett mentalitását, hogy mindig vonakodott elfogadni a műveinek a konkrét politikai értelmezését, vagyis a művei kontextusában felbukkanó végső negatív erőket a kommunista Kína politikájával azonosítani. „Néhány kritikus azt gondolta, hogy néhány korai munkámnak, mint a *Hygiene No. 3*-nak, (1991) vagy a *30x30*-nak (1988) van valami köze a politikához. Nem igazán tudok egyetérteni ezekkel az interpretációkkal, és nem akarom ezt tovább magyarázni” – teszi hozzá Zhang.¹²³

¹²¹ Certain Pleasure. Zhang Peili and Electronic Media. Interview by Paul Gladston. *Digitcult*. <http://www.digicult.it/digimag/issue-066/certain-pleasure-zhang-peili-and-electronic-media/>

¹²² Victor Burgin. *Possessive, Pensive and Possessed*. 2006. In: *The Cinematic*. Ed. David Company. London, Whitechapel; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007. p. 200.

¹²³ Interview with Zhang Peili by Casey Hall. *Randian*. 2011.08.13. http://www.randian-online.com/np_feature/interview-with-zhang-peili/

Az *A Gust of Wind*, de talán nem is a megvalósult mű, hanem a kigondolásának és létrehozásának folyamata az eddigi pályájának egyfajta szellemi összegzését kívánta meg a művésztől. A mű észak-amerikai bemutatásakor készült interjúban arra is rávilágít, hogy miért maradt meg a videó mint művészeti eszköz mellett. Mint mondja, nincs még egy olyan médium, amellyel az időhöz való viszonyt ilyen módon ki lehetne fejezni. Az emberek kidolgozták az idő mérését, de mint mondja, őt nem ez érdekli. „Engem az érdekel, ami ezen a tapasztalaton túl van – valami örök”. Zhang ezt a kínai filozófia 'wu' fogalmával illusztrálja, amely a taoizmusban valamiféle ürességet, a semmit jelenti. Mint mondja, „nem gondolom, hogy az emberek meg tudják magyarázni az időnek ezt a fogalmát, az ürességet. Ez nagyon nehéz. De megtapasztalhatjuk”.¹²⁴

Időalapú munkák rögzített kép nélkül

Zhang Peili a 2010-es évektől létrehozott két olyan hang és mozgásinstallációt, amelyekben nem szerepelnek mozgóképek, azonban a hanggal, az installáció mozgásával, amely a nézőket is mozgásra készíti, megrendez jeleneteket, amelyeket így nem is kell videóra rögzíteni.

Az először 2011-ben kiállított *A Necessary Cube* gondolatisága szorosan kapcsolódik mindahhoz, amit Zhang az *A Gust of Wind* kapcsán az előbbieken mondott. Az *A Necessary Cube* című installációban szintén az idő, az üresség és a megfoghatatlan mögöttes erő működését igyekszik felvetni Zhang Peili. A terem méretével azonos nagyságú téglatest alakú ezüstszínű ballon, amely először a padlóra lapulva fekszik, fúvódik fel a teremben úgy, hogy hátrálásra készíti a nézőket, miközben a fény egyre erősebbé válik. Majd a ballon kezd leereszteni, és a fény is gyengül. A néző szeme előtt egy időben meghatározható mozgás megy végbe, amelyet Zhang videóin látunk, azonban ehhez már nem használ

¹²⁴ A taoista irodalomban 'wu wei'-ként használják a kifejezést, amire Zhang utal, azonban az interjúban 'wu'-ként szerepel. Zhang Peili: The Gust of Wind blows through the Belkin. *The Vancouver Sun* . May 1, 2012. <http://blogs.vancouver.sun.com/2012/05/01/zhang-peili-a-gust-of-wind-blows-through-the-belkin/>

kamerát, hanem közvetlenül a kiállítótérbe helyezi, belekalkulálva a nézők mozgását is.

A pekingi Boers-Li Galéria 2014-ben egy nagy önálló kiállítást rendezett Zhang Peilinek *Because...Therefore* címmel. A kiállítás több újdonságot is tartalmazott Zhang eddigi munkásságához képest. Zhang először mutatott be kinetikus hanginstallációt, és most fordult elő először, hogy ha áttételesen is, de a női-férfi kommunikációra utaló elemek merültek fel a munkájában. Túlzás lenne azt állítani, hogy a *Collision of Harmonies* egy gender megközelítésű mű, azonban Zhang eddigi munkáiban az emberi princípiumok soha nem hasadtak férfira és nőre. Az *Uncertain Pleasure*-ben is egy olyan megoldást választott, amely szándéka szerint egy általános emberi szinten igyekszik a testre utalni. A *Because...Therefore* kiállítás talán legizgalmasabb műve a *Collision of Harmonies* című installáció. A félhomályos terem két végén egy a terem mennyezetét átszelő sínen egy-egy hangosbeszélő mozog, olyan, mint amilyeneket a hirdetések felolvasására a vidéki Kínában használtak, vagy a tüntetéseken a szónokok. A két megafon elindul egymás felé a sínen, az egyikén egy férfi, a másikon egy női hangot hallunk, amint beénekelő gyakorlatokat énekelnek, a hang egyre erősödik, amint közelebb kerülnek egymáshoz, és a hangsorok ismétlődnek. A sín alatt a padlón végig fénycsövek vannak felhalmozva, egymásra dobálva, és amikor a speaker elhalad felettük, néha felvillannak. Az értelmetlen szövegek, a hangokat a személyességtől megfosztó megafonok, és a hangok véletlenszerű összhangzata vagy kakofóniája, és hatása az alatt fekvő fénycsövekre mind-mind a kommunikáció és megértés kiszámíthatatlan és korlátozott voltára, és az ebből származó feszültségre utalnak. Zhang legnagyobb erőssége, a minimalitásra törekvés, és ezzel együtt a jelentések sokrétűsége nyilvánul meg ebben a műben is. A látogató számára ugyanolyan totális és felkavaró élmény ez a hang és mozgás installáció, mint az *A Necessary Cube* mozgás és fény installációja.

A művész a *Because...Therefore* címet adta a kiállításnak, és talán nem járok messze az igazságtól, ha úgy gondolom, a cím az értelmezés szabadságára utal, és összegzi azt az utat, amit Zhang bejárt a 80-as évektől idáig, amelynek során egyre inkább szeretett volna elszakadni a munkáiban a művészeten kívül már eleve tematizált tartalmaktól, így a direkt politikai tartalmaktól is, amelyek

a 80-as években még sokkal erősebben jelen voltak a műveiben. A 90-es és 2000-es években ezt az utat választva, az adott kínai politikai és művészetpolitikai viszonyok között, a művésznek egy nagyon keskeny ösvényen kellett egyensúlyoznia, hogy őszinteségét és hitelességét fenntartsa. Zhang Peili számára nem volt járható út a kínaiságot hangsúlyozó, rizikóval ugyan nem járó, de felszínes politikai tartalmakat beépítő *cinikus realizmus* vagy *politikai pop*, amely hatalmas anyagi sikereket, és hírnevet hozott a művészeknek az egzotikumra vágyó nyugati művészeti világban. Ugyanakkor Zhang személyiségétől az a fajta politikai művészet is távol állt, amelynek Ai Weiwei az egyik jól ismert képviselője. Amely ugyan hitelesnek mondható, és Ai Weiwei valódi kockázatot vállal a tevékenységével, de Zhang szerint a művészi kifejezést leszűkíti az élet egy szűk aspektusára, amelyből így kiszorul a létezés rendkívül árnyalt finom szerkezetének megélése mind a művek létrehozása, mind pedig azoknak élményszerű befogadása során. Ugyanakkor Zhangnak szembe kellett néznie azzal is, hogy egy olyan diktatórikus világban, mint a jelenkori Kína, folyamatos és valódi morális kérdés egy alkotó számára, hogy a politikára való közvetlen reakció elutasítása vajon nem megalkuvás-e, a felelősség elutasítása, amellyel csupán a kialakított, a lehetőségekhez mérten kényelmes életét védi.

Ai Weiwei egy nagy londoni kiállítás, az *Art of Change: New Direction from China* apropójából a Guardian felkérésére írt cikkében egyenesen azt állítja, hogy nem létezik kínai kortárs művészeti élet, mert a művészek anyagi érdekeiktől vezérelve, vagy a kialakított kényelmes életformájukat féltve, nem hajlandók szembenézni a kínai valóság valódi problémáival.¹²⁵ Zhang Peilit a *Randian* című sanghaji székhelyű online művészeti lap szembesítette Ai Weiwei nem személyesen neki címzett kritikájával, utalván arra, hogy Zhang Peili a művészetét az utóbbi években nem állította politikai célok szolgálatába.

A Casey Hall által készített interjúban Zhang így válaszol a kérdésre: „Nem akarom a műveimet politikai vagy filozófiai eszközként használni a politikai vagy filozófiai nézeteim kifejezésére. Sokkal jobban érdekelnek azok az érzelmi hatások, amelyeket a műveim az emberekben felkelthetnek, azonban az érzelmeket sokkal nehezebb megragadni...Nagyon tisztetem Ai Weiweit, de az

¹²⁵ Ai Weiwei: 'China's art world does not exist'. *The Guardian*, 10 September, 2012.

olyan emberek, mint ő, nagyon sok figyelmet kapnak a nyugati országokban. Értem ezt a figyelmet, de ha ez azt jelenti, hogy a nyugati kritikusok azt várják, hogy Kína összes művésze olyan, vagy olyannak kellene lennie, mint ő, akkor azt gondolom, hogy ez szörnyű. Ő nem etalon, egyetlen ember sem reprezentálhat egy egész társadalmat. ...Minden művésznek magának kell döntenie (a politikai felelősségvállalásáról). Ami számomra fontos, az az, hogy vajon maga a kifejezés jelentéssel teli-e. Azt remélem, hogy Ai Weiwei kritikai szemlélete egyre inkább arra irányulhat, hogy az ő művészi nyelve és művészi elképzelései mennyire jelentéssel teliek.¹²⁶

¹²⁶Interview with Zhang Peili by Casey Hall. *Randian*, 2011.08.13 Sat.
http://www.randian-online.com/np_feature/interview-with-zhang-peili/



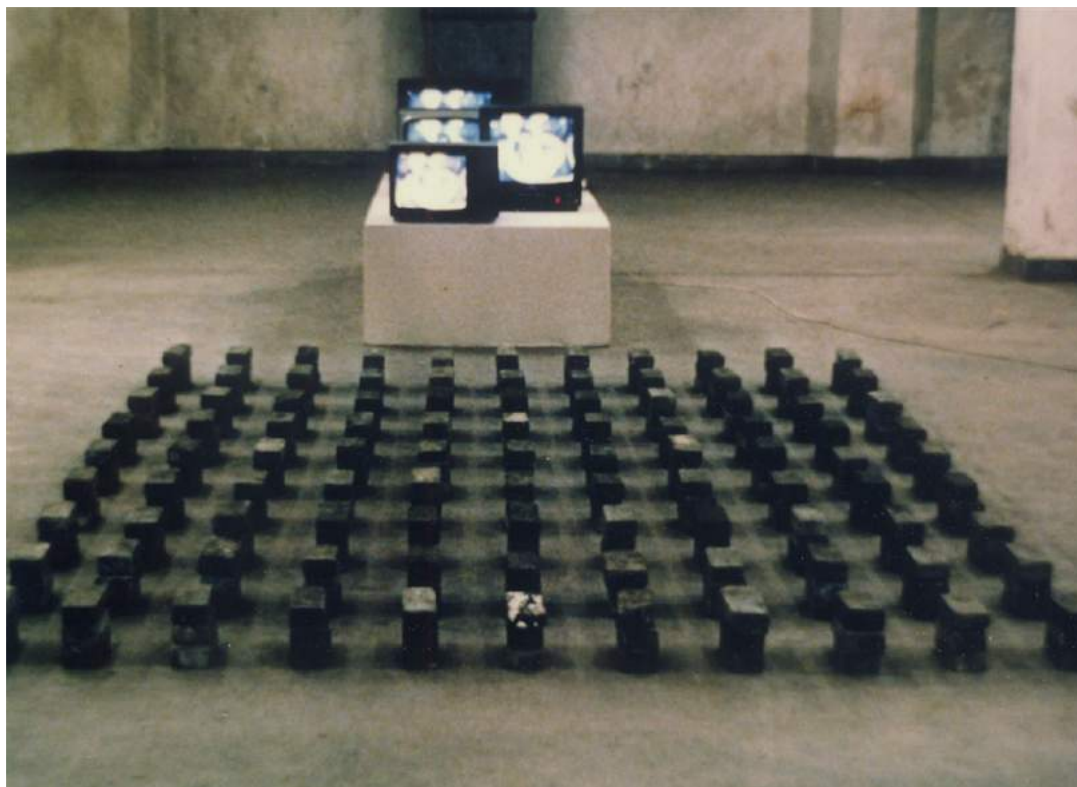
37. Peili ZHANG, *X?*, 1987, olaj vásznon, 100x100cm.



38. Peili ZHANG, (*Mimeograph*), 1987, olaj vásznon, 100x100cm.



39. Zhang Peili, *30x30*, 1988, egy csatornás videó hanggal, eredetileg 180 perc, amit Zhang megvágott 32 perc 9 másodpercre.



40. Zhang Peili, *Announcement (Hygiene No. 3)*, 1991, videó installáció. Kiállítási enteriőr.



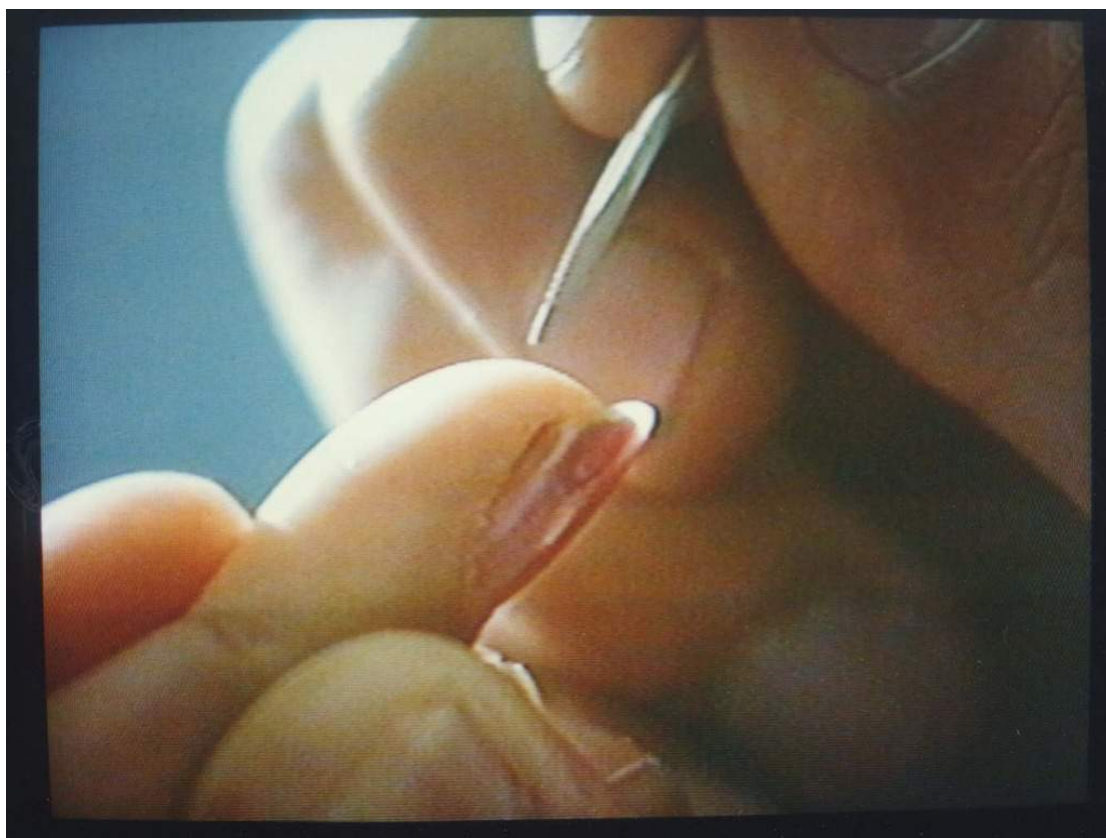
41. Zhang Peili, *Hygiene No. 3*, 1991, egy csatornás videó, a végső verzió néma, 24:45.



42. A csirke alakú Kína.



43. Zuoxiao Zuzhou, *To Add 1 Meter to an Anonymos Mountain*, 1995, Peking.



44. Zhang Peili, *Assignment No. 1*, 1992, 6 csatornás, 12 vetítős videó installáció, 13-14 perc.



45.–46. Zhang Peili, *Uncertain Pleasure (I)*, 1996, videó installáció 4 csatorna, 12 monitor, néma, 30:00. Kiállítási enteriőr.





47. Zhang Peili, *Uncertain Pleasure (II)*, 1996.



48. Zhang Peili, *Uncertain Pleasure (II)*, 1996.



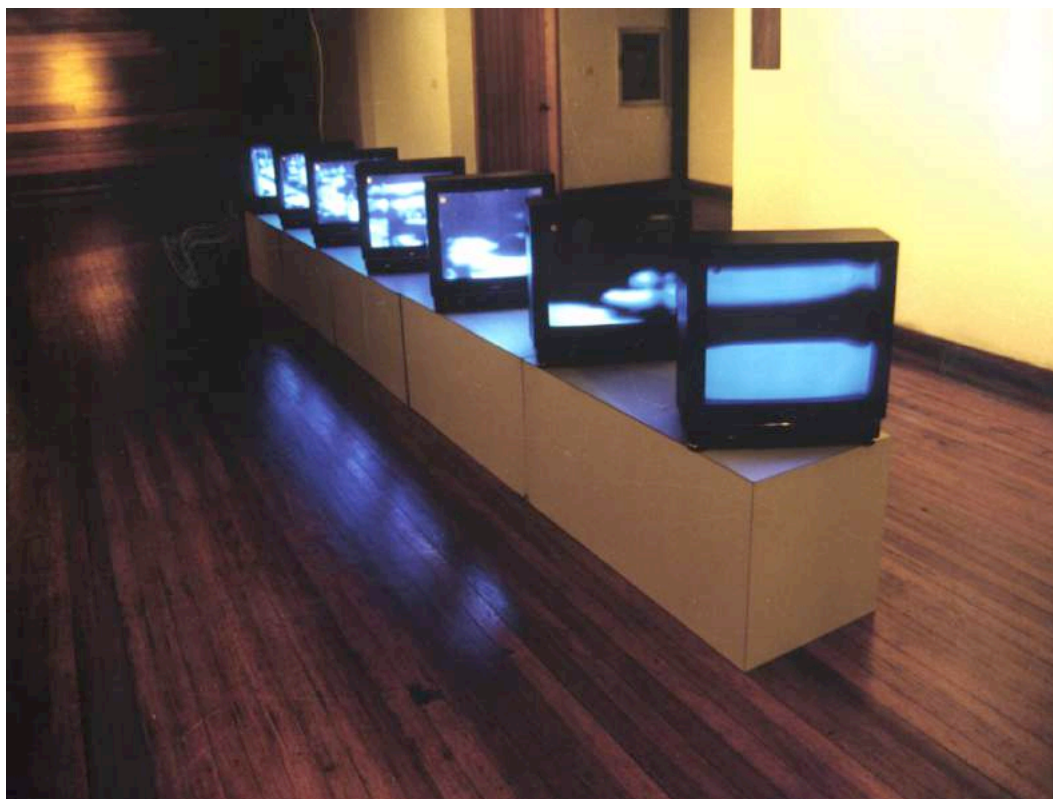
49. Zhang Peili, *Eating*, 1997, videó installáció, 3 csatorna, 3 monitor, 28:00.



50. Zhang Peili, *WATER – Standard Version from the Dictionary Ci Hai*, 1993, egy csatornás videó TV-n, hangos, 9:35.



51. David Hall, *This is a Television receiver*, 1976, videó installáció, hangos, 8:00.



52. Zhang Peili, *Focal Distance*, 1996, videó installáció, hangos, 8 csatorna, 8 monitor, 15:00. Kiállítási enteriőr.



53.-54. Zhang Peili, *Opposite Space*, 1995, videó installáció, térfigyelő kamerák, TV-k, 10x2,8x3,5 m. Kiállítási enteriőr.





55.-56. Zhang Peili, *Just for You*, 1999, 10 csatornás videó installáció, hangos, 5:38.





57.-58. Zhang Peili, *Actor's Lines*, 2002, egy csatornás videó installáció, hangos, 6:21.





59.–60. Zhang Peili, *Happiness* 2006, 2 csatornás videó installáció, hangos, 6:39.





61.–62. Zhang Peili, *Last Words*, 2003, 2 csatornás videó installáció, hangos, 20:27.





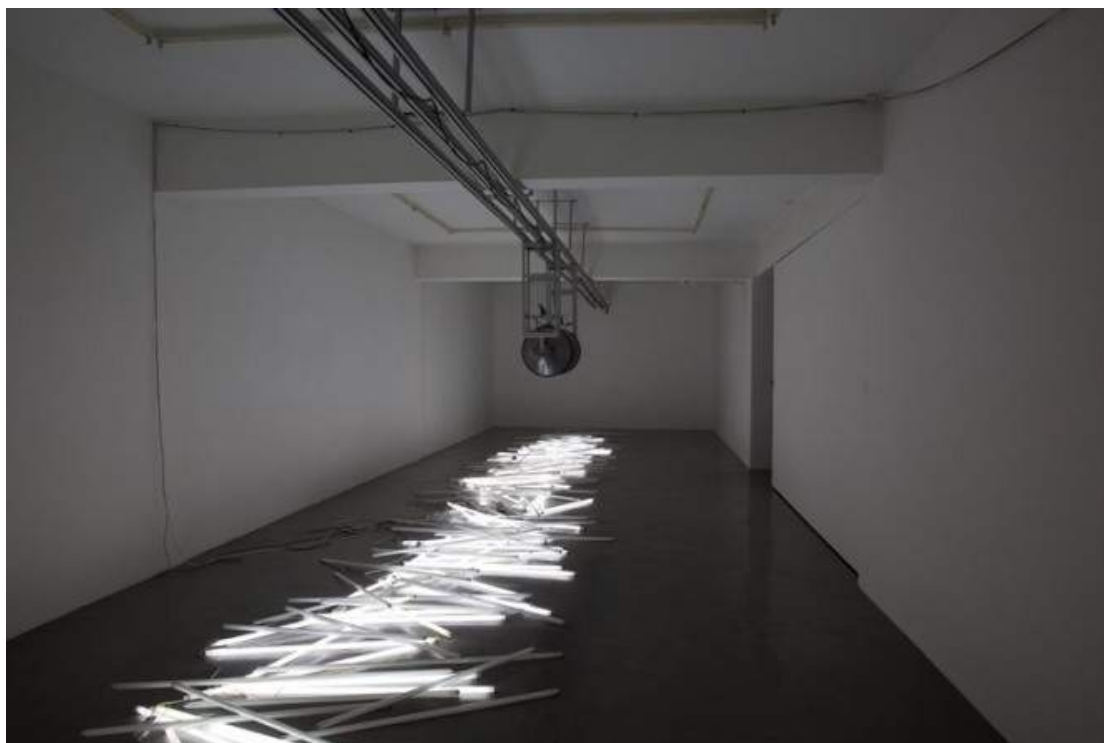
63.–64. Zhang Peili, *A Gust of Wind*, 2008, 5 csatornás videó installáció, 13:40.





65.–66. Zhang Peili, *A Necessary Cube*, 2011, installáció, felfújható ezüstszínű zsák, elektromos ventilátor és egy automatikus vezérlő rendszer, 410x800x1400 cm (maximális méret).





67.–68. Zhang Peili, *Collision of Harmonies*, hang és fény installáció, 2014, sín, hangosbeszélők, komputer, fluoreszkáló fénycsövek.



Yang Fudong művészete. Hagyomány és identitás

A 90-es évek művészeti közege

A 89-es Tiananmen téri vérengzés, és az azt követő politikai fordulat új helyzetet idézett elő a kortárs művészetben is. A 90-es években az idealista forradalmi lendület alább hagyott, azonban a kortárs művészet kiterjedtségében, mind Kínában, mind nemzetközileg, valamint pozicionálásában óriási változás történt. A 80-as évek legvégétől érkeztek a nyugati gyűjtők, dealerek, és létrejött néhány olyan nemzetközi kiállítás, amely egy csapásra ismertté tette a kínai avant-garde művészetet, ami egy másfajta pozíciót és életformát kínált a művészeknek. A demokratikus eszmék érvényre juttatásának kudarcra miatti kiábrándultság, a piaci nyitás következtében létrejött kereskedelmi környezettel találkozáskor kitermelte azokat az elsősorban festészeti művészeti stílusokat, amelyek hosszú időre meghatározták a nyugati világban a kortárs kínai művészetről kialakult képet. A *cynical realism* és a *political pop* festészet óriási sikert, nemzetközi kiállításokat és pénzt hozott a művészeknek. A titkuk az volt, hogy kielégítették a nyugat elvárásait egy olyan egzotikus festészet iránt, amely a kommunista politikai szimbólumokat jelenítette meg, és a nyugati stílusok leszármazottaiként lehetett őket látni. Ezeknek a műveknek a nagy része már egyértelműen nyugati exportra készült. (Lásd A *kínai kortárs művészet* nyugati koncepciója című részt) A 90-es évek elejének nemzetközi kiállításai hirtelen a figyelem központjába helyezték a kínai művészeket. Ironikus módon ebben nagy szerepe volt a Tiananmen téri vérengzésnek is, amely nagy média figyelmet kapott a nemzetközi sajtóban.

A politikai klíma enyhülését jelezte 1992-ben a Guangzhou Biennále (Guangzhou First Oil Painting Biennial), amely hivatalos keretek között, de teljességgel magán támogatással, független kurátorok szervezésével jött létre, és az első avant-garde műveket bemutató kiállítás volt 89 óta.

1993-ban került sor *China's New Art, Post-1989* kiállításra Hong Kongban, majd Ausztráliában, amely nagy nemzetközi figyelmet kapott. Mindkét kiállítást a *political pop* és *cynical realism* művek dominanciája jellemezte, és e két

irányzat elsősorban innét, a nagy nemzetközi publicitást kapó *China's New Art, Post-1989* kiállításról indult világhódító útjára.

Bár Kínának nem volt a Velencei Biennálén pavilonja, a kurátor, Achille Bonito Oliva, a *Passage to the Orient* kiállítás keretében 13 kínai művészt hívott meg az 1993-as 45-dik Velencei Biennáléra.

Ugyanakkor más változások is történtek, amelyek nagyon átformálták a kínai társadalmat, és ezzel együtt a művészeti életet. A 90-es években óriási méretűvé duzzadt a pop kultúra, ami Guan Yuda szerint nagy lökést adott a kortárs művészet és irodalom fejlődésének (Lásd a Cheng Ranról szóló fejezetet). A pop kultúra, az ifjúsági szubkultúra, és a városi tömegkultúra már egy egészen más közeget nyújtott a művészeknek, városi professzionálisoknak és értelmiségieknek, mint akár 5 évvel azelőtt is. Yang Fudong és Cheng Ran már ebben, a Zhang Peiliéhez képest merőben új közegben szocializálódtak.

A 90-es évek közepére felnőtt egy olyan generáció, amely nem a hagyományos festészeti műfajokat preferálta, hanem videóval, installációval és fotóval dolgozott. Azonban még a 90-es évek végén sem létezett Kínában az az intézményrendszer, amely az új kortárs művészetet befogadta volna, és a kereskedelmi galériás szcéna is nagyon kezdetleges volt még. Valójában már az 1992-es Guangzhou Biennále szervezőit¹²⁷ is az motiválta, hogy létrehozzák az experimentális művészetet befogadó intézményeket és piacát. Amint Wu Hung írja könyvében, a független kurátorok hamar rájöttek, hogy az experimentális művészetet „akkor lehet csak legalizálni, ha a piaci lehetőségeit realizálják”.¹²⁸ 1996-ban és 97-ben még két kiállítás jött létre hasonló céllal Pekingben, a *Reality: Present and Future*, valamint a *Chinese Dream*, amelyek az experimentális művészet hazai aukcióit voltak hivatottak beindítani.

Azonban egyelőre az új művészetet alkalmi helyszíneken, pincékben, garázsokban, építési területeken, magánlakásokban rendezett eseményeken, kiállításokon lehetett látni, és a kurátori, szervezési feladatok is a művészekre, független írókra, kurátorokra maradt.

¹²⁷ Lu Peng (1956, Chongqing –), művészeti író, kurátor, művészettörténész, az 1992-es Guangzhou Biennále művészeti vezetője.

¹²⁸ Wu Hung. *Making History: Wu Hung on Contemporary Art*. Hong Kong: Timezone 8. 2008. p. 40.

A korszak nagy jelentőségű független eseménye volt az 1999-es *Post-Sense Sensibility: Distorted Bodies and Delusion* című kiállítás, amelyet Wu Meichun¹²⁹ művészeti író, valamint Qiu Zhijie képzőművészek hoztak létre egy pekingi épület alagsorában. Yang Fudong is szerepelt a kiállításon egy fotó sorozattal és egyik legkorábbi videó munkájával. Wu Meichun először olajfestést tanult a hangzhou-i művészeti akadémián, akárcsak Yang Fudong, valamint 10 évvel korábban Zhang Peli. Azonban 1996-tól, amikor partnerével, Qiu Zhijie-vel létrehozták az első komolyabb kínai videó művészeti kiállítást, a már az előző fejezetben említett *Image and Phenomena-t* a hangzhou-i akadémián, már inkább csak média művészeti kurátorként dolgozott. A *Post-Sense Sensibility* művészei, az 1970 körül született fiatal művészgeneráció, amint azt Philip Tinari¹³⁰ írja, egy harmadik utat szeretett volna választani, és meg akarta magát különböztetni mind a náluk pár évvel idősebb generáció „botfűlű” konceptuális művészetétől, mind pedig attól a tarka (*gaudy art*)¹³¹ kommersz festészetétől is, amely akkoriban uralta a művészeti piacot. A Qiu Zhijie által fogalmazott programjuk szerint egy olyanfajta művészetet akartak művelni, amely nem eszköze teoretikus meggondolásoknak, nem reprodukálható, mert a művészet élményét csak ott helyben lehet átélni, nem is annyira a kiállításon magán, mint a létrehozás stádiumában. Éppen ezért, a hátrányból erényt kovácsolva, szándékoltan nem kiállítótermekben képzelték el a munkáikat. Wu Meichun a kiállítás kiindulási koncepciójaként arról ír a katalógusban, hogy a kiállítás rá szeretné irányítani a figyelmet a testtel kapcsolatos anomáliákra; a testre, amely

¹²⁹ Wu Meichun (1969, Xiamen, Fujian –) művészeti kritikus, kurátor.

¹³⁰ Philip Tinari kurátor, a pekingi Ullens Center igazgatója. Philip Tinari. *Qiu Zhijie, Liu Wei, Yang Fudong and more. Aftermath: Post-Sense Sensibility, Fifteen Years On*. Exhibition in the Ullens Center for Contemporary Art, Beijing, 12 May – 01 Sep 2014. Press Release.

<https://ocula.com/institutions/duddells/exhibitions/aftermath-post-sense-sensibility-fifteen-years-o/>

¹³¹ A *gaudy art* egy 90-es évek közepén divatba jött kínai festészeti irányzat, amely egyrészt a népi művészet, másrészt a kommersz kultúra színes, giccyszerű ízlését sajátítja ki. Az 1989-es mozgalmak, és azok vereségére adott válasz, amely azt sugallja, hogy a kínai társadalom elvesztette az ideáljait, és a művészet erőtlen a fogyasztói kultúra térhódításával szemben. Művelőik a *political pop* és a *cynical realism* irányzatokhoz hasonlóan könnyen azonosítható kínai motívumokkal dolgoztak, ami nagyon népszerűvé tette ezeket a műveket az egzotikumra vágyó nyugati közönség körében.

az individuum és a társadalom közötti érintkezési felület, a fájdalomnak, betegségnek, gyönyörnek kitett testre, amelyen keresztül a társadalmi kontrol is megvalósul. Ez utóbbi gondolat a 90-es évek közepén benne volt a levegőben az alternatív kínai művészeti világban, láthattuk ennek nyomait Zhang Peili munkáiban is. Guan Yuda, más teoretikusokkal egyetemben, „Testi Fordulatként”¹³² (Turn of Body) utal erre a jelségre, amint arról az előző fejezetben szóltam. A *Post-Sense Sensibility* kiállításon a fotók, videók, rajzok mellet a közönséget sokkoló objektok, felfújtt állatbelek, állati és emberi (!) testrészek maradványok is szerepeltek. A kiállító művészek többsége a legjobb kínai művészeti egyetemeken tanult, s napközben többnyire alkalmazott grafikus munkát végzett, és elég jól tájékozott volt a nemzetközi művészeti életben is. A kiállítás címválasztását Philip Tinari szerint, kimondatlanul, a 1997-es londoni Charles Saatchi által rendezett *Sensation* inspirálta, amelyen például Hirst a cápát¹³³ állította ki, és amely Londonban is nagy felháborodást váltott ki a szélesebb közönségből.

Ugyancsak 1999-ben szervezték művész kurátorok, Xu Zhen¹³⁴, Yang Zhenzhong¹³⁵ and Fei Pingguo¹³⁶ a *Supermarket* (vagy másként *Art for Sale*) kiállítást egy sanghaji áruházban, ahol a művek az árukkal elegyítve voltak kiállítva, utalva ezáltal a művészet kommercializálására. Ez a gondolat már az 1989-es *China/ Avant-Garde* kiállításon is megjelent Wu Shanzhuan *Big Business* performanszában, aki rákot árult a Pekinger Nemzeti Galériában, és az eredetileg a kiállításra érkező látogatók megrohmozták a standját.

2000-ben került sor a 3. Sanghaj Biennáléra. A biennále főkurátora az akkor már 10 éve Párizsban élő Hou Hanru¹³⁷, kritikus és kurátor volt. A Sanghaj Biennále történetében ez volt az első alkalom, amikor külföldi művészeket is meghívtak. A kínai experimentális művészek számára a 2000-es biennále nagy

¹³² Guan Yuda. *Body and Sensuality: An Undercurrent of Chinese Experimental Art since the 1990s*. In: *The Shock of the New Art*. Eds. Guan Yuda, Lin Haiyong. Kunming. 2009. p. 30.

¹³³ Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991.

¹³⁴ Xu Zhen (MadeIn), (1977 –), művész, Sanghajban él.

¹³⁵ Yang Zhenzhong, (1968, Hangzhou –) új média művész, Sanghajban él.

¹³⁶ Fei Pingguo (szül. Alexander Brandt, 1971 –), német születésű Sanghajban élő képzőművész

¹³⁷ Hou Hanru, (1963, Guangzhou –), művészeti kurátor, kritikus, Amerikában él.

jelentősége abban állt, hogy ugyancsak először állítottak ki videókat, installációkat és új média munkákat egy állam által szervezett és támogatott hivatalos eseményen, és ez reményeik szerint utat nyitott volna majd az ő experimentális kiállításai számára is.

Azonban a korszak legnagyobb hatású, és legtágabb nyilvánosságot kapott kiállítása a Sanghaj Biennáléval egy időben megrendezett *Fuck Off* volt amelyet Feng Boyi és Ai Weiwei kurált. A kiállítás helyszínéül a sanghaji West Suzhou Creek Road egyik raktárépülete, valamint az Eastlink galéria szolgált, amelyet előző évben nyitott kínai tulajdonosa. A kiállítás szimbólumává vált Ai Weiwei híres fotója, amelyen az ujját, az egyezményes fuck-off jelet mutatja a Tiananmen téren, a Tiltott város Kínát szimbolizáló híres épületének. A kiállításon 46 avant-garde művész vett részt, provokatív, a művészet határait feszegető, sokszor veszélyes, öndestruktív művekkel. A kiállítás előtörténetéhez tartozik, hogy Ai Weiwei 1994-től dolgozott azon, hogy létrehozza az experimentális művészet szöveg és példatárát. Három kötetben, a *Fekete könyvben* (1994), a *Szürke könyvben* (1995) és a *Fehér könyvben* (1997) jelentette meg a 90-es évek kínai experimentális művészetének dokumentumait. A *Fuck Off* kiállításon szerepelt az öncsonkító performanszairól elhíresült He Yunchang¹³⁸ fotója, amint a Huangpo folyó felett a bokájánál felakasztva lóg egy penge fölött. De a legnagyobb döbbenetet a Zhu Yu¹³⁹ performanszát dokumentáló *Eating People* című fotósorozat váltotta ki, amely során egy a hullaházból ellopott magzatot megfőzött és megevett. A kiállításon persze szerepeltek kevésbé sokkoló művek is, Yang Fudong például a *First Intellectual* című fotó sorozatát állította ki, amelyről majd a következő fejezetben bővebben szólok.

Ai Weiwei és Feng Boyi kurátori koncepciója az volt, amint azt a katalógusból megtudhatjuk, hogy fel akarták rázni a művészeket, hogy ne fogadják el a hivatalos művészetpolitika által szabott kereteket, hanem kövessék az egyéni elképzeléseiket. Amint azt az előbbieken már említettem, a kiállítás

¹³⁸ He Yunchang (1967 –), performansz művész. Leghíresebb performansza során (*One Meter Democracy*) egy 1 méter hosszú vágást ejtett a saját testén, és érzéstelenítés nélkül kivágatta az egyik bordáját. Előtte szavazásra hívta az embereket, hogy megcsinálja-e a performanszot, erre utal a mű címe.

¹³⁹ Zhu Yu (1970 –), performansz művész, Pekingben él.

üzenet is volt a kommunista kulturpolitikusainak, hogy „Fuck Off”, vagyis nem fogadjuk el a szabályaitokat. A katalógusban a kurátorok kikelnek a kultúra vulgarizálása ellen, valamint mindenféle hatalmi rendszer ellen. Azt írják, hogy a kritikai alapállás elengedhetetlen feltétele a művészet létének, és függetlenségének, valamint a szabadságnak és a pluralitásnak. A katalógusban egymás mellett szerepel Mao és Duchamp képe. Ai Weiwei két fiktív szöveget írt a katalógusba Mao és Duchamp nevében és stílusában. Ai Wewei szerint a művészetnek el kell kerülnie mind a Duchamp által szimbolizált végletes szubjektívizmust, mind pedig a Mao által szimbolizált radikális kollektívizmust.

A korszak ugyancsak nagy jelentőségű kiállítása volt a szintén a 2000-ben, Yang Fudong és két művészbarátja, Xu Zhen¹⁴⁰ és Yang Zenzhong¹⁴¹ által szervezett *Useful Life* című kiállítás, amelyen mindössze hármuk munkája szerepelt. Ez a kiállítás határozott ellenpontot képviselt a *Fuck Off*-fal szemben, mivel nem a művészet agitatív szerepére helyezte a hangsúlyt, hanem a kimunkált, meditatívabb vizuális nyelvre, és az abban megnyilvánuló gondolatokra. Mindhárman fotókat és videókat állítottak ki, és a három művész hangja valamiféle izlésbeli és szemléletbeli harmóniában csengett össze. A *Useful Life* éppen ezért volt különleges, mert az akkori experimentális kiállítások többségén általában sok művész vett részt, és a különböző típusú, és színvonalú munkák együttese nem mutatott semmiféle egységes szemléletet vagy ízlést. Yang Zenzhong a *Useful Life*-on mutatta be először a híressé vált *I Will Die* című videóját, amelyben 14 különböző korú és nemű ember, különböző hétköznapi szituációkban mondja a kamerában, hogy „meg fogok halni”. A videójának egészen drámai a hatása azáltal, ahogyan a mondat tartalma elválik a szituációtól, és az alanyok érzelmi hangulatától. Xu Zhen nagyméretű fotóin egy szép fiatal meztelen férfit látunk hátulról, állva és fekvé, klasszikus pózokban, lába között piros festékkal, mintha menstruálna. A fotók azért is nagyon érdekesek, mert a szépség, és a nemi szerepek problematikáját nagyon minimalista, ugyanakkor nagyon sok történelmi utalást felidézve érintik. Yang Fudong beállított fotóit állította ki, a *Shenjia Alley – Fairy* sorozatot, amelyen egy elképzelt bordélyház szobájában unatkozó, meztelen prostituáltak várnak

¹⁴⁰ Xu Zhen (MadeIn), (1977 –), művész, Sanghajban él.

¹⁴¹ Yang Zenzhong (1968, Hangzhou –), művész, Sanghajban él.

kunceaftjaikra, és amelyek Yang gesztus fotóinak korai megnyilvánulásai. Yang a *Tonight Moon* című, egy zöldellő parkban felvett, egy idealizált életforma képeit felvillantó videóját is bemutatta egy bonyolult installációban, amely egy vetített képet, hat monitort és 24 LCD képernyőt foglalt magába. Erről a munkáról később majd bővebben szó lesz.

E két kiállítás, a *Fuck Off* és a *Useful Life*, eltérő koncepciója egyben a művészethez, a politikához, a civil társadalomhoz és a múlthoz való két különböző viszonyt és két különböző alkotói alapállást is megjelenített, amint arról a *Művészet és politika* című fejezetben írtam.

A 2002-es első Guangzhou Triennále, a *Reinterpretation: A Decade of Experimental Art (1990–2000)* című tematikus kiállítás kurátorai, Wu Hung, Wang Huangsheng¹⁴², Feng Boyi és Huang Zhuan a 90-es évek kínai experimentális művészetének tudományos megközelítésű elemzését kívánták adni. A kiállításhoz kapcsolódó angol nyelven is megjelent kötet¹⁴³ az első összegzése és az egyik legfontosabb forrása az 1990-es évek experimentális művészetének.

Estranged Paradise

Bár Yang Fudong művei képzőművészeti galériákban jelennek meg, munkássága a 20-ik századi filmes hagyományban gyökerezik. Yang életművét áttekintve azt mondhatnánk, hogy alapvetően két téma érdekelte. Az egyik a filmkészítés maga, pontosabban az, hogy miféle valóságot hoz létre a film, miféle valóságra utal, és ennek következtében miféle nézői magatartásra alapozza az installációit. A másik téma, amely szinte rögeszme szerűen fogva tartja a gondolkodását, az a korosztálya kínai értelmiségének a szerepe a mai kínai társadalomban. Yang filmjeiben a fiatal kínai értelmiség elveszettségét és identitáskeresését jeleníti meg, amely szerinte a Mao-éra után húsz évvel, a konzumerizmus, és a még mindig erős politikai kontrol kereteiben működő kapitalizmus, valamint a

¹⁴² Wang Huangsheng (1956, Guangdong –), művész, művészettörténész, kurátor.

¹⁴³ *Reinterpretation: A Decade of Experimental art (1990–2000)*. Ed. Wu Hung. Guangzhou: Guangdong Museum of Art; Chicago: Art media Resources. 2002.

viszonylagos anyagi jólét közepette nem tud mit kezdeni a relatíve nagyobb szabadságával.

Yang mindkét esetben azt is kutatja, hogy hol lehet felvenni az elvágott fonalat, miféle hagyomány működhethet számára a saját filmstílusa kialakításában, és miféle hagyomány a korosztálya értelmiségének, professzionálisainak társadalmi szerepük értelmezésében. Yang e hagyományt a 20-as évek kínai *May Fourth* mozgalmaiban, és tágabb értelemben a köztársaságkor baloldali *New Cultural Movement* szellemiségében szeretné fellelni. A saját filmnyelve kialakításában az a dilemma jelenik meg, hogy a 30–40-es évek kínai baloldali filmjeinek világa jelenthet-e számára kiindulópontot.

A hagyomány kontinuitása szempontjából, hogy vajon ez a fonal tényleg el lett-e vágva, és ha igen, akkor mikor, némileg eltérő szemlélet bontakozik ki Zhang Peili és Yang Fudong munkásságából. Zhang Peili számára a 70-es évek propaganda filmjei őrzik a 30-s évek baloldali filmjeinek a kollektív utópiáját, amelyre a kulturális forradalom rátelepítette a maga manipulatív szimbólumrendszerét, de Zhang számára ez a kollektív utópia úgy tűnik, a mai napig „érvényes utópia”, legalábbis viszonyítási pontot jelent. Yangnál nem találunk közvetlen utalást az 1949 és 1976 közötti időszakra, nem merül fel a köztársaság kor szellemisége és a maoui modernizáció kapcsolata, filmjeiben már csak a diszkontinuitás hatásai jelennek meg.

Mindkét téma kidolgozása valójában egyazon alapkérdésben gyökerezik Yangnál: a művész alkotói pozíciójának természetében. Erre utal Yang egy rövid mondata a *Que Village*-el és a *Seven Intellectuals in the Bamboo Forest*-tel kapcsolatban: „...a film lényegében arra kérdez rá, hogy az embernek van-e spirituális élete.” Vagyis egyrészt, ahogy Boris Groys mondja, „a művészet képes-e az igazság kifejezésének eszköze lenni”¹⁴⁴; másrészt, hogy az alkotói identitást ki kontrolálja, a művész maga, vagy a társadalom, a politikai hatalom.

Yang Fudong 1971-ben született Pekingben, és mivel apja katonatiszt volt, egy Pekinghez közel fekvő katonai telepen nőtt fel, kivételezett körülmények között, visszaemlékezései szerint harmonikus közösségben. A középiskolát a pekingi művészeti akadémia középiskolájában végezte. Majd

¹⁴⁴ Boris Groys. *The Truth of Art*. *e-flux journal*, 2016. <http://www.e-flux.com/journal/the-truth-of-art/>

először olajfestést tanult a hangzhou-i művészeti akadémián, majd fotográfiát ugyanazon az egyetemen, és 1996-ban a pekingi Film Akadémiára járt néhány film kurzusra. Több interjúban is beszélt a progresszív szellemiségű hangzhou-i akadémia inspiráló közegéről. Például, hogy egy Beuysról és a kortárs német művészetről szóló szemináriumon levetítettek egy videót az *I Like America America Likes Me* performanszról¹⁴⁵, vagy hogy Wittgenstein *Tractatus*át olvasták, vagy egy egyetemi diáktársa adta a kezébe Keroac *Útonját*¹⁴⁶. Mindezek, mint mondja, óriási fordulatot hoztak gondolkodásában. A 2007-es Velencei Biennále katalógusában például egy hosszú részt idéz az *Útonból*, amely szerinte hozzájárulhat a műve megértéséhez. Yang állítása szerint részben szintén Keroac műve inspirálta azt az 1993-as performanszát, melynek során nem szólalt meg 3 hónapig, és a tenyerére, valamint testére írt üzenetekkel kommunikált a külvilággal. Egyetemi társai dokumentálták a performanszot, és így született az *Otherwhere or Stranger's Plan* vagy más címen *Living in Another World*¹⁴⁷ fotósorozat, amelynek darabjait mint egy hosszú feltekerhető kínai (roll painting) festményt installált. Azonban az *Útonnál* sokkal kézenfekvőbb a párhuzam Tehching Hsieh¹⁴⁸, tajvani performansz művész 1978–79-es első egyéves performanszával, amelynek során Tehching Hsieh egy évig nem szólalt meg. Azonban a tajvani művész a kommunikáció elvágásának egy sokkal radikálisabb és hosszabb módját választotta, mint Yang. Egy évig egy apró fa ketrecben élt, amelyet soha nem hagyott el, és nemcsak hogy nem beszélt, de nem írt, nem olvasott, nem hallgatott rádiót és nem nézett TV-t. Egy segítőtje hozott neki ételt naponta, elvitte a szemetet, és minden nap készített róla egy fotót. Az egész folyamatot egy ügyvéd hitelesítette. Yang Fudong azonban soha többé nem csinált ezután performanszokat, ez az 1993-as is sokkal inkább az

¹⁴⁵ Zhang Yaxuan. Interview: The Power Behind. 2007. In: *Yang Fudong: Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*. Ed. Philip Tinari. Stockholm: Jarla Partilager. 2008. p. 170. <http://fliphtml5.com/efdx/ngll/basic/151-200>

¹⁴⁶ Molly Nesbit. Wild Shanghai Grass. In *Yang Fudong: Seven Intellectuals in Bamboo Forest*. Ed. Philip Tinari. Stockholm: Jarla Partilager. 2008. p. 36. <http://fliphtml5.com/efdx/ngll/basic/151-200>

¹⁴⁷ *Otherwhere or Stranger's Plan*, 1993, vegyes technika, fotó, 13x130 cm; 1999, színes inkjet fotó, 12x75,5 cm.

¹⁴⁸ Tehching (Sam) Hsien (1950, Tajvan –), performansz művész, Brooklynban (USA) él. Számos egyéves, és egy 13 éves performansza után, 1999-ben deklarálta, hogy többé nem művész.

útkeresés és a befelé tekintés időszaka lehetett. Yang egy interjúban elmondta, hogy a korlátozott kommunikáció vezette arra a felismerésre, hogy „kell hogy legyen valamiféle hit, valamiféle spirituális dimenziója az életnek”¹⁴⁹.

Pályáján végigtekintve azt is mondhatnánk, hogy Yang Fudong jókor jó helyen volt, de maga is alakítója volt a helynek és az időnek. A 90-es évek végén részt vett számos, az experimentális művészet szempontjából nagy jelentőségű kiállításon, néhánynak társkurátora is volt, és ezek egytől-egyik a hivatalos intézményrendszer keretein kívül jöttek létre, magán támogatással.

Experimentális rövidfilmek és videók, 1998–2000

Yang Fudong első filmes kísérlete rögvest egy egészestés mozi volt, az *An Estranged Paradise*, amelyet 4 hét alatt leforgatott 1997-ben, de nem tudta befejezni a filmet 2002-ig. Azonban ezekben az években csinált jó néhány rövidfilmet és videót, amelyek a fiatal, városi „kisértelmiségiek” életének pillanatait mutatják be, és amelyeket a 90-es évek végének független experimentális kiállításain vetített le, vagy állított ki bonyolult installációkban. A filmeket az experimentális technikák próbálgatása jellemzi: a francia új hullám, elsősorban Godard és Truffaut, az amerikai *New Cinema*, valamint Jim Jarmusch filmjei jelentettek viszonyítási pontot a filmek képi világának és szerkezetének megformálásakor: a színes és fekete-fehér szekvenciák váltogatása, puha fókuszok, rövid, szaggatott vágások, sokszor a hang vagy zene ritmusára; ha van is a filmekben felismerhető szituáció, nincs történet.

1999-ben egy hideg januári napon Pekingben a Yishequ Apartments épület alagsorában megnyílt egy kiállítás, *Post-Sense Sensibility: Distorted Bodies and Delusion* címmel, mely néhány órával később be is zárt. Itt állította ki Yang Fudong az egyik legelső experimentális videóját, az *After all, I didn't force you*-t¹⁵⁰. A fekete-fehér kép egy szűk folyosón haladó, céltalanul himbálódzó kamera felvételeit mutatja, gyors rövid vágásokkal egy pattogó ritmusú,

¹⁴⁹ Claire Roberts. *Tolerance: The World of Yang Fudong*. *Humanities Research ANU*, Vol XIX. No. 2. 2013.

¹⁵⁰ Yang Fudong, *After all I didn't force you*, 1998, egy csatornás színes videó installáció, hangos, 2:30.

kasztanyettapergésre emlékeztető zenére. Majd egy nőt látunk egy asztal mellett ülni, egy hatalmas üvegfal előtt, valószínűleg egy shopping mallban, háttérben kilátással a modern városra. A nővel szemben gyors vágásonként más és más férfi ül le, és mondja neki a bizonytalanságot sugalló mondatot, „After all, I didn't force you”, (Elvégre én nem kényszerítettem...) kínaiul, angol és kínai képaláírással is, mivel a hangsáv is ugyanabban a gyors ritmusban van megvágva, így nehezen érthető. Más húzza ki a széket, mint aki leül, de a következő meg is ismétli az előző mozdulat végét, és így létrejön egy szaggatott, kapkodó mozgás. Mind a folyosó, mind a helység, amelyben ülnek, a tipikus kínai nagyvárosi rideg modern üveg és fém új fejlesztésű épületek sajátosságait mutatja. Egy rövid néma rész következik, egy szimmetrikusan szerkesztett képpel. Egy zsúfolt utcai piacon egy üres madárkalitkát látunk a kép közepén egy sámlin, mögötte elsétáló emberekkel, akiket derékmagasságig lát a kamera. Majd egy piros hibiszkusz, más néven, kínai hibiszkusz festett színes állóképként jelenik meg pár másodperce. A vörös hibiszkusz a mulékony dicsőséget és szépséget szimbolizálja a kínai virágszimbolikában. Azután az utcán látjuk a párt, a nőt és a változó személyiségű férfi(aka)t, lassabb mozgásokban, hosszabb vágásokkal, egy bosa nova ritmusára, mintha céltalanul lődörögnének, vitatkoznának az utcán. Felülről veszi őket a kamera, mintha ott maradt volna ugyanabban a shopping mallban, ahol a szereplői előzőleg ültek. Yang Fudong szándéka szerint, amint ezt egy későbbi kiállításához készült katalógus sugallja¹⁵¹, a fogyasztói világ díszleteiben mozgó, a sok férfi felvételeiből összevágott férfi főszereplő elveszti karakterét és arcát, személyiségét. Yang Fudong egész munkásságán végighúzódik az a gondolat, hogy piacgazdaságra áttért, óriási anyagi gyarapodást megélt Kína kommersz világában a viszonylagos jómódban élő fiatal városi professzionális, vagy értelmiségi réteg nem találja a szerepét, és nem tud mit kezdeni a Mao-éra vége óta megkapott, az előzőekhez képest jóval nagyobb szabadságával. A film dinamikája azonban a kínai társadalomról szerzett, vagy a katalógusban olvasott bármiféle információ nélkül is kifejti a hatását. Figyelemre méltó, hogy csak a férfi szereplő változik, válik karakter

¹⁵¹ *Yang Fudong*. Exhibition catalogue: Yang Fudong: Estranged Paradise, Works, 1993–2013. Kunsthalle Zurich, UC Berkeley. Ed. Philippe Pirotte. JPR Ringier. 2013. p.15.

nélkülivé, bizonytalanná, a fiús hajú, nadrágot viselő nő ugyanaz marad egész végig a film során, bár mindvégig teljesen passzívan viselkedik. Erőltetett lenne arra következtetni, hogy Yang olyan világot lát maga körül, és tudatosan olyan világot akarna ábrázolni, amely a nőknek inkább lehetővé teszi, hogy erős karakterekként éljék az életüket, mint a férfiaknak. Sokkal inkább azt érezhetjük, hogy a férfi szereplőről van mondanivalója, és nőről nincs. De mindezzel együtt a film egy érdekes, összetett dominancia helyzetet képes felidézni az állandó, de passzív női szereplő és az arcát vesztett, bizonytalan férfi szereplő között.

A *Post-Sense Sensibility* kiállítás után a sanghaji *Supermarket* című kiállításnak is társkurátora volt Yang Fudong. A kiállítást egy kereskedelmi létesítményben rendezték meg, amelyen a műként beazonosítható tárgyak mellett magukat árunak álcázó munkák is szerepeltek, utalva ezzel a kínai művészeti szcéna kommercializálódására, valamint arra, hogy az emberek csak azt tartják becsben, aminek kereskedelmi értéke van. Yang ezen a kiállításon az ironikus hangvételű *I love my Motherland*¹⁵² öt csatornás videó installációját mutatta be. A double exposure hatású szekvenciákon a modern nagyváros vetül rá a különböző egymást váltó arcokra, és az arcok egymásra, akik nem hallhatóan az „I love my Motherland” mondatot mondják, amely a szájmozgásukról és a főcímből leolvasható csupán. Majd a sanghaji utcákon furcsa értelmezhetetlen mozgásokat és táncokat előadó alakokat látunk. Yang Fudong számára, amint majd későbbi munkáiból is látható, nagyon komoly belső feladatot jelentett, hogy kezdjen valamit a hatalmas kínai hagyománnyal, és értelmezze, mi is a film címében szereplő „haza”. Ide kívánczik Gao Minglu előbbieken már idézett megjegyzése a kínai modernizációs folyamatról, miszerint az nem egy új korszakot teremtett, hanem egy új országot hozott létre. A film szereplői láthatóan nem találják ezt az országot. A Mao-rendszer hősi nacionalizmusa már messze volt, de a 90-es évek kínai vezetése is igyekezett valamiféle nacionalizmust fenntartani, ellensúlyozandó a piacgazdaság, és határok megnyitása nyomán beáramló nyugati, legfőképp amerikai hatást. Ez azonban egy olyan üres nemzeti populizmusban nyilvánult meg, amely irritáló

¹⁵² Yang Fudong, *I Love My Motherland*, 1999. 5 csatornás videó installáció, f/f, néma, 12:00.

és nevetséges volt azon értelmiségiek számára, akik valóban mélyen szerettek volna valamiféle kulturális és identitásbeli folyamatosságra rátalálni.

2000-ben két művésztársával¹⁵³ Yang Fudong létrehozott még egy korszakosnak számító experimentális kiállítást *Useful Life* címmel, amelyről már volt szó az előbbieken. A „Useful Life” a későbbiekben majd egy videójának is a címe lesz, azonban ezen a kiállításon a *Tonight Moon*¹⁵⁴ című összetett videó installációját mutatta be Yang a hatalmas ideiglenes sanghaji kiállítóterben. A kiállításon csupán hármuk munkái láthatóak, és bár nem hangolták össze a munkáikat, a közös szellemi irányultságuk miatt egy koherensebb élményt nyújt a kiállítás, mint a hasonló akkoriban szervezett nagy experimentális csoportos kiállítások. A *Tonight Moon-t* Yang Fudong egy zöldellő parkban forgatta, amit az az élmény inspirált, hogy az emberek, amikor kiszakadnak életük kontrolált részéből, hogyan mulatják az időt, énekelnek, zenélnek, úsznak és játszanak a parkokban. Magam is megtapasztaltam Kunmingban és Sanghajban is, hogy milyen különös világa van ezen nagyvárosi parkoknak, ahol a kínai operától kezdve, az ősi hangszeres zenén keresztül, az ösztáncig sok mindennel töltik idejüket az emberek. Yang számára ez egy valaha volt tradicionális kínai életformát, a „literati” életformát idézte fel. Yang Fudong számára a császárkor tanult, művelt, művészetekkel foglalkozó, és sokszor a politikai zűrzavarok elől a természetbe menekülő tisztviselő elitjének idealizált életformája valamiféle viszonyítási pontként, de nem állíthatom, hogy példaként szolgál arra nézvést, hogy vajon hogyan is lehetne egy hagyományokon alapuló, de korszerű, a konsumerizmustól, és korrupciótól mentes kortárs kínai értelmiségi létet kialakítani. Ezt a kérdéskört legnyilvánvalóbban majd későbbi filmjében, a *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* című videó projektjében fogja körüljárni¹⁵⁵. A *Useful Life* kiállításon Yang elsötétített termében velünk szemben egy hatalmas vetítőpanelen egy zöldellő parkban felvett szekvenciákat látunk. A nagy vetítőpanelen ki van vágva 24 kicsi nyílás, amelyen keresztül 24 kis ledes

¹⁵³ Xu Zhen (MadeIn) (1977) és Yang Zhenzhong (1968)

¹⁵⁴ *Tonight Moon*, 2000. Több csatornás videó installáció (1 vetített kép, 24 LCD monitor, 6 monitor), színes, f/f, hangos, 10:00.

¹⁵⁵ Zhang Yaxuan. Interview: A Chill Spreading through the air. 2005 In: *Yang Fudong: Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*. Ed. Philip Tinari. Stockholm: Jarla Partilager. 2008. p. 118. <http://en.calameo.com/read/00450412762e522f1dd4f>

képernyőn látunk különböző jeleneteket. Emberek úsznak, fürdőruhában heverésznek, vagy éppen egy régi kínai film jeleneteit látjuk. A nagy vetítőpanel előtt kétoldalt 3-3 monitoron hasonló jellegű szabadban felvett szekvenciák futnak. A videó alatt régi kínai hangszeres zenét hallunk. Amit az emberek tesznek a videókon, az mind valahogyan a testi állapotukkal, jólétükkel kapcsolatos, olyan módon, hogy a jelenetek játékosága a régi bölcsességet idézi meg, akár a literati kultúrából, akár a nyugati értelmezés szerint az ókori görög kultúrából, miszerint a szellemi és morális jóléthez a testünk felszabadult vállalása és táplálása szükséges. A kilencvenes évek Kínájában éppen az alternatív művész és zenész körök hatására indult el – ahogy a korszakkal foglalkozó teoretikusok mondják – az úgynevezett „Testi Fordulat”, amint erről már szó volt. A Mao-éra a testiséget tabuként kezelő mentalitása csak nagyon lassan változott, és az emberek többsége számára az explicit testiséget ábrázoló képek, amelyek a *Useful Life* kiállításon mindhárom művész munkájában szerepeltek, még mindig megdöbbentő erejűek voltak. Yang Fudong a *Shenjia Alley – Fairy*¹⁵⁶ című fotósorozatot is kiállította a videó mellett, amely ellenpontozza a videó idillikus hangulatát. Egy bordély elképzelt, stilizált jeleneteit látjuk, ahol a kifejezéstelen arcú, meztelen vagy félmeztelen nők unatkoznak, öltözködnek, a kaktuszaikat nézegetik, valószínűleg a kuncsaftjaikra várnak. A *Tonight Moon* testet-lelket harmóniában látni vágyó atmoszférájával szemben ez egy elidegenedett világ, ahol a meztelen testek nem a felszabadultság, hanem az üzlet eszközei. Csakhogy a nők, a világítás a beállítások, minden nagyon szép és tiszta ezeken a fotókon, semmi nem utal egy prostituált lét olykor durva realitására. Ebből kifolyólag nem érezzük valódi karaktereknek a prostituáltakat, csupán a szerepük stilizált megtestesítőjének. Érthető Yang szándéka, hogy úgy akarja ábrázolni a mai kínai társadalomban megélhető életformákat és ezáltal az alakjait, mint akik felszínes, üres életet élnek. Azonban ez azt eredményezi, hogy nemcsak az alakjait, de valahogy magukat a fotókat is kicsit üresnek és felszínesnek érezzük. Ez a probléma Yang Fudong későbbi videóival és fotóival kapcsolatban is felmerül, mint például a *Seven Intellectuals*, vagy a *Ms Huang at M Last Night* fotósorozat esetében. Vajon

¹⁵⁶ *Shenjia Alley – Fairy*, 2000, 3 x (50x150 cm), 1 x (6x150 cm), fotó alumíniumon.

az intellektuális felismerés Yang szándékait illetően gazdagítja-e annyira a fotók és a videó szekvenciák szándékoltan szép, magazinszerű egysíkúságát, hogy izgalmasnak találjuk őket? Nagy szerencse, hogy az egész kiállítást újrjárhatja az ember, mivel egy nagyon jó minőségű, részletes videó dokumentáció készült a kiállításról. A sötétben, Yang Fudong videóját nézve ott látjuk Ai Weiwei-t, aki már akkor is fontos személyiségnek számított az alternatív művészeti életben.

Ai Weiwei, Feng Boyival, ugyancsak 2000-ben rendezte meg a *Fuck Off* experimentális csoportos kiállítást Sanghajban az Eastlink galériában. A *Fuck Off* kapta talán legnagyobb visszhangot a 2000-es évek fordulójának független kiállításai közül a nyugati világban, amelyen Yang Fudong szintén részt vett a *First Intellectual* című fotósorozattal. A *First Intellectual* képeken, megelőzve a *Seven Intellectuals* videót, először tűnik fel a fiatal fehér-galléros öltönyös professzionális munkaerő, az *értelmiségi*, aki nem találja a szerepét a kommercializált kínai társadalomban a hirtelen jött jómód közepette, és az előzőekhez képes jóval nagyobb szabadságával nem tud mit kezdeni. Ennek oka többek között az, hogy egy olyan világban él, amely az alapvető döntéseket kiveszi emberek kezéből, és az értelmiségnek nem szán szerepet a társadalmi élet alakításában, csupán a fogyasztásban. Yang Fudong szinte rögeszmésen tér vissza a kínai értelmiség identitásválságához műveiben, mely a kultúra és társadalom szellemi romlásához vezethet szerinte. Hozzá kell tennem, hogy az „értelmiség” fogalma Yang Fudongnál egészen mást takar, mint Európában, amit majd a *Seven Intellectuals* videó kapcsán részletesebben is kifejték. A komikus hangvételi felvétel Sanghaj új Pudong városrészében, a kínai üzleti világ központjában készült. A jól öltözött, aktatáskás értelmiségi megdöbbenve és dühösen áll a képeken, vérző homlokkal és véres ingben, kezében egy téglával, amely a sérülését okozta. Tanácstalanul tekintget körbe, nem érti, vajon honnan jött a támadás, hiszen nincs körülötte senki. A szemüveges férfi döbrent és megrémült arckifejezése mögé odaképzeltük Eizenstein *Patyomkin páncélosának*¹⁵⁷ talán leghíresebb filmkockáját, az éppen találatot kapott, vérző fejű, félrecsúszott szemüvegű idős asszony arcáról, aki valódi gyilkos támadás

¹⁵⁷ Szergej Eizenstein, *Patyomkin páncélos*, 1925, fekete-fehér némafilm, 75 perc. Az idézett képkocka sokakat meghihelett, például Francis Bacon egyik festményét is ez a kép inspirálta.

áldozata lett. Ez a párhuzam még jobban rávilágít a *First Intellectual* komikumának a forrására: a nem látható (vagy talán nem is létező?) támadásra adott eltúlzott, burleszkszerű reakcióra, az értelmiségi „szerepzavarára”, aki talán saját magát verte fejbe.

Yang következő filmjei, a 2000-ben és 2001-ben készült *City Light* és *Backyard- Hey! Sun is Rising* az *After All*-al és a *Motherlanddel* rokonítható, többnyire rövid vágásokat alkalmazó, kicsit groteszk experimentális mozgóképek. A *City Light*ban¹⁵⁸ egy modern nagyvárosban, Sanghajban élő hivatalnok mindennapjainak képei villannak fel, amelyekben a kötelességteljesítés valamint az életélvezet és fantáziavilág jelenetei váltakoznak. A film elején egy új épület lépcsőházában oldalról látunk egy kinyitott esernyőt tartó öltönyös férfit, majd a takarásából kilép a másolata és elindulnak egymás után lefelé. Ismét egy városi professzionális Yang filmjének főszereplője, és a két férfi szereplő által megszemélyesített kettős életét követjük. A megbízható hivatalnokot az üveges irodában, és az éjszakai élet és a fantázia világában élő másikat. A figurák sematikusak, Yang nem akart karaktereket megjeleníteni. A film esernyőt feje fölé tartó főszereplője és doppelgangere mintha Magritte festményéről léptek volna ki (annál is inkább, mivel Magritte-ot is izgatta a doppelganger motívum). Yang Fudong legtöbb videójáról és filmjéről elmondható, hogy a hétköznapi valósághoz köthető elemei is valamiféle szürreális, álomszerű képben jelennek meg. E kettős élet azonban nem valami titkolni való dolog Kínában. Én olyan intenzív, és olyan jellegű éjszakai életet sehol nem láttam, mint Dél-Koreában, Seoulban és Kínában, Pekingben vagy Sanghajban. Ahol nem csupán a „laza” fiatalok buliznak, hanem ez egy elfogadott formája a nappali munkahelyi stressz feloldásának. Az éjszakai élet tele van a konzervatíván, de nagyon jól öltözött, hivatalnokszerű fiatal nőkkel és férfiakkal is, akik másnap, vagy a hétvége után ismét visszaállnak az agyonszabályozott életükbe; és persze olyanokkal is, mint talán a *Ms Huang at M Last Night* gengszter kinézetű alakjai, akik a nagyon gyorsan megszerzett vagyonok birtokában már csak az elit élet szabályainak kell hogy engedelmesskedjenek.

¹⁵⁸ *City Light*, 2000, egy csatornás videó, f/f és színes, 6:00.

A *City Light* bevezető képsorai hirtelen feketére váltanak, és a fekete kép közepén egy kis lyukon keresztül ápoltság női ujjakat látunk nagyon közelről, és mögötte a rózsaszínen felsejlő testrészt, amint egy nő maszturbál, és halljuk a zihálását, a gyönyör hangjait. Majd a férfit és doppelgängerét a nappal és éjszaka különböző helyzeteiben követjük, táncol, flörtöl, alszik, képzeletbeli detektívfilm hőseként revolverrel akciózik, vagy az utcán, az irodában és az *office building* folyosóján megy, sokszor kezében a hivatalnokot szimbolizáló esernyővel. A mozgás velejáró hangjai, a szaggatott zaj és két teljesen különböző karakterű zene kísérik a mozgást a jelenetek, és a vágás ritmusában. Az élet nappal a kötelességteljesítés, éjjel a gyönyörök, álmodozás és kaland, és amely életben ezen felül nem is látunk más rendező elvet. Yang e két világot a zenével is megkülönbözteti egymástól. A hivatalnoki lét képei alatt többnyire egy hagyományos kínai húros hangszeren játszott, tradicionális alapú zene szól, míg a kötelezettségek alól felszabadult képzelet és a játékos életélvezet, és az éjszaka képei alatt *bosa nova* dallamait halljuk. Ugyanígy vált fekete-fehérről színesre a kép a zene változásával.

Bár a *City Light* szerkesztése és képi világa egyértelműen mutatja, hogy akkoriban Yang az amerikai experimentális és a francia újhullámos filmhagyomány alapján igyekszik megformálni a maga filmnyelvét, azonban témaválasztásával már ebben a korai filmjében kijelöl egy számára fontos viszonyítási pontot, a 30–40-es évek kínai baloldali filmhagyományát. Yuan Muzhi, rendező és színész, a kínai baloldali film nagy alakja 1935-ben rendezte meg a *City Life* (*Scenes of City Life* címen is emlegetik) című filmjét, amely a modern nagyvárosi élet anomáliáiról szól, és amely egyértelműen Chaplin 1931-es *City Lights*-ából merítette az inspirációját, és csakúgy, mint Chaplin, Yuan Muzhi maga is játszik a filmben. Yuan Muzhi lenyűgöző zenei és ritmus bravúrral, valamint képi és zenei-hangi humorral, és buster keatoni mozgás gagekkel megalkotott filmjének főszereplője, Mr. Lee, ugyancsak egy pénztelen fiatalember, itt író, aki egy tönkrement zálogfiók tulajdonos lányának, Yunnak a szerelmét igyekszik elnyerni. A lány végül a jómódú, de gátlástalan teakereskedőhöz megy férjhez. Yang három olyan filmet is csinált, amely közvetlen, már a címben is jelölt filmes előkép inspirációjára jött létre: *An Estranged Paradise* (*Stranger than Paradise*, 1984, Jim Jarmusch), *City Lights* (

City Life, 1935, Yuan Muzhi, *City Lights*, 1931, Charlie Chaplin), *New Women* (*New Women*, 1935, Cai Chusheng). Mindhárom filmes utalásra jellemző, hogy valószínűleg Yang nem az eredeti történetet, vagy annak társadalmi, szociális vonatkozásait tartotta inspirálónak. A Jarmusch, valamint a Yan Muzhi és a Chaplin filmekben is a főszereplők szorult, vagy kilátástalan helyzetének egyik fontos összetevője a szegénység, de legalább is a szerény anyagi lehetőségek. Míg Cai Chusheng *New Women*-jében a főszereplő nő, a művelt Wei Ming, aki zenetanárként tartja el magát, de közben regényt ír, a nőkkel szembeni társadalmi előítéletekkel harcol, amelyek lehetetlenné teszik, hogy írói karrierjét kibontakoztassa. A könyvének kiadása, és zenetanári állásának megtartása fejében a testét kellene felajánlania a döntési helyzetben lévő férfiakkal. Yang filmjei viszont egyáltalán nem utalnak ezeknek a problémáknak a saját korában megfeleltethető szociális problémákra. Yang *City Light*-ja és *Estranged Paradise*-a sokkal inkább az élet értelmére kérdez rá, inkább a 20. századi nyugati egzisztencialisták kérdésfelevésével rokoníthatnánk e filmek alapállását, azonban Yang értelmezésében ez az attitűd a poszt-kulturális forradalom idején az értelmiség erkölcsi és intellektuális irányadó szerepének elvesztéséből adódik. Jóllehet, a kulturális forradalom idején ez az 1920-as évek *May Fourth* mozgalmából örökölt szerep már csak üres és hazug frázis volt. Colin Chinnery egy esszéjében¹⁵⁹ arról ír Yang egy másik filmje, a *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* kapcsán, hogy a Mao-éra brutális modernizációja ellenére a kínai társadalomban a mai napig meghatározóak a konfuciózus értékek, és Yang filmjében a két versengő életszemlélet, a kötelességteljesítést mindenek fölé helyező konfuciózus eszmék, és a taoista életélvezet jelenik meg. A *City Light* meghasadt személyiségű protagonistájának karakterében is felsejlik ez a jelentésréteg.

Azonban Yang Fudong *City Light*-ja akkor is hat, ha nem tudunk semmit ezekről az előképekről és mögöttes gondolatokról. A képi, hangyi elemek, a mozgások fegyelmezettsége és szertelensége, a film strukturálása olyan gazdag filmi élményt hoz létre, amelyek a filmi utalások bekapcsolása nélkül is élénk

¹⁵⁹ Colin Chinnery. Identity and authenticity – Yang Fudong's work and Contemporary China. In: *Yang Fudong*. Exhibition catalogue. Yang Fudong: *Estranged Paradise, Works, 1993–2013*. Kunsthalle Zurich, UC Berkeley. Ed. Philippe Pirotte. JRP Ringier. 2013. p. 132.

vetítik a nagyváros heterogén közegében – Appadurai elkülönült tájaiból¹⁶⁰ összeálló világában – mozgó ember alakját, akiben a különböző élethelyzetek, viszonyok és helyszínek más-más identitást mozgósítanak.

A fekete-fehér *Backyard – Hey! Sun is Rising*¹⁶¹ 35 mm-es filmre készült, és ugyancsak az experimentális filmek és videók hangulatát idézi. A kulturális forradalom egyenruhájába öltözött férfiak ősi kínai karddal a kezükben a mai Sanghaj utcáin és elhagyatott sikátoraiban értelmetlen harci cselekményeket hajtanak végre, amikről az utca népe nem vesz tudomást. A film paródiája egyrészt a Yang által nagyra tartott 30–40-es évek sanghaji filmipara által gyártott harci filmeknek, mint például a Sanghajban készült *Mulan Joins the Army*¹⁶²; másrészt annak a viselkedési mintának, amelyet a kulturális forradalom nyilvános köztéri propagandája alkalmazott: a személyes érzelmek kinyilvánításának elfojtásának parancsa, míg a látványos köztéri megmozdulások csak hivatalosan szervezettek lehettek és csak propaganda célokat szolgálhattak. Mind a *City Light*, mind pedig a *Backyard* esetében nagyon fontos elem, hogy a főszereplők olyan módon használják a közteret, amelyet sem a hagyományos konfuciánus viselkedési norma, sem a Mao-éra szabályai, sem pedig a poszt-kulturális forradalom máig regnáló kommunista pártja nem nézett jó szemmel. A zene a koncepciónak megfelelően tradicionális dobot, gongot és a régi kínai fuvolatípusok egyikét alkalmazza, és ugyancsak stílusparódia. Bizonyos helyeken a fuvola a mozgást karikírozza – a híres fuvola művész, Zhou Qing játszik a kínai fuvolán –, például amikor az egyik szereplő drámai módon kivonja a kardot a hüvelyéből. Yuan Muzhi 1935-ös *City Lights*-ában az egész filmen végigvonul ez a fajta zenei-képi humor. A *Backyard* egy jókedvű film, amelyből önfeledt szabadságérzés árad, négy fiatalember ősi kínai karddal szaladgál és játszik Sanghaj utcáin, mert már megtehetik – ha sok mindent mást nem is.

¹⁶⁰ Arjun Appadurai. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture & Society*, 1990/7. p. 295.

¹⁶¹ *Backyard – Hey! Sun is Rising*, 2001, 35 mm-es fekete-fehér film, zene: Zhou Qing, 13 perc.

¹⁶² *Mulan Joins the Army*, 1939, rendezte Bu Wancang, Huacheng Film Company produkció. A *Hua Mulan* legendának, melynek főszereplője egy nő, aki férfiként harcol az ellenséggel, már 1927-ben és 28-ban volt két némafilm adaptációja.

An Estranged Paradise – egész estés mozi vagy galéria film?

Yang Fudong nemzetközi ismertségét a 2002-es 11. Dokumentán bemutatott *An Estranged Paradise*¹⁶³ című filmje hozta meg. A filmet 1997-ben kezdte el forgatni, amely mindössze négy hetet vett igénybe, azonban csak 2002-re tudta befejezni, miután meghívást kapott a Dokumenta 11-re, és támogatták filmje utómunkálatait.

Az *An Estranged Paradise* keletkezéséről Yang elmondta, hogy már 1995-ben, a hangzhou-i akadémia befejezésekor megfogalmazódott benne az érzés, hogy ő inkább filmeket akar forgatni, mintsem festeni. 1996-ban Pekingbe költözött, ahol néhány napos forgatási asszisztensi munkákat vállalt, beiratkozott néhány kurzusra a film akadémiára. Azonban úgy érezte, hogy ez sem viszi közelebb a filmezéshez, a legjobbnak az tűnt, ha egyszerűen elkezdi csinálni¹⁶⁴.

Az *An Estranged Paradise* forgatókönyve csupán 5 oldal volt, a filmet Hangzouban forgatta, a szerepeket az akadémia diákjai alakították, viszont egy professzionális operatőrrel dolgozott. A filmet hang nélkül forgatták, így minden hangot utólag kellett felvenni. A forgatáshoz Yang a barátoktól, ismerősöktől kért kölcsön pénzt, és Yang szerint a tapasztalatlansága miatt az is gyorsan elment, mivel a leforgatott anyagnak mindössze egyharmada volt felhasználható¹⁶⁵. Ennek is betudható, hogy a filmet csak 2002-ben fejezte be Yang. Mint mondta, a forgatás idején fogalma se volt a filmezésről, nem tudta, hogyan kell költségvetést csinálni, hogy mi az a script supervision, még azt se tudta, hogy a jeleneteknek számuk van. Minden hibát elkövetett, amit csak lehetett.

Az *An Estranged Paradise* főszereplője és narrátora Zhuzi, egy fiatalember, aki a Nyugati-tó partján fekvő, paradicsomi szépségű Hangzhou-ban él. Abban a városban, ahol Yang is tanult, és amely egy sokkal emberibb ritmusú városi közeg, mint Peking vagy Sanghaj. A történet Zhuziról, Yang Fudong

¹⁶³ *An Estranged Paradise*, 1997–2002, 35 mm fekete-fehér film, 76 perc.

¹⁶⁴ Zhang Yaxuan. Interview with Yang Fudong. *dsl collection*.

<http://www.g1expo.com/v3/dslcollection/project/an-estranged-paradise/>

¹⁶⁵ Zhang Yaxuan. Interview with Yang Fudong. *dsl collection*.

<http://www.g1expo.com/v3/dslcollection/project/an-estranged-paradise/>

szavaival „kis értelmiségiről” (minor intellection) szól, aki nem visz véghez nagy dolgokat, nem hoz létre semmi kiválót, de egyfajta kvalitást képvisel. És bár tulajdonképpen mindene megvan, és egy kellemes életet élhetne, nem érzi jól magát, nem találja a helyét és nem érti hogy miért. „Az egyetlen, ami lekötötte a figyelmét, az a saját szexualitása¹⁶⁶. Yang, amint a fentebb idézett interjúban mondja, a vesszőparipájává vált gondolatát, saját generációjának, a fiatal kínai professzionális értelmiség tehetetlen melankóliáját akarta megmutatni ebben a munkájában.

A film címe utalás Jim Jarmusch 1984-es *Stranger than Paradise*¹⁶⁷ című filmjére. Yang nyilvánvalóan párhuzamot látott a 80-as évek Amerikájának lecsúszott, kilátástalan helyzetű, de azért valahogy egészen tűrhetően eltengődő fiataljainak, valamint a kínai, saját generációjának életérzése között. A határozatlan gesztusok, az eldöntetlen érzések, bizonytalan vágyak megnyilatkozásában valóban van hasonlóság a két teljesen eltérő közegben játszódó interakciókban. Érdekes ez a párhuzam, mivel teljesen más társadalmi pozíciójú emberekről van szó Yangnál, és ennek az életérzésnek teljesen más társadalmi, politikai és szociális okai vannak. Yang nem lemásol egy életérzést, hanem a nagymértékben improvizatív dialógusokban egy nagyon is hiteles állapotot tár elénk a 90-es évek kínai „kis értelmiségéről”. A film látványvilága és szerkesztése sokat merít Jarmusch filmjéből: a beállítások szögei, a hosszú beállítások, a lassú jelenetek, akadozó párbeszéddek, a szürkék nagyon szép árnyalatai. A film operatőri munkájának jellemzője, hogy többnyire puha fókusz alkalmaz, amely nagyon jól alátámasztja az általa megjeleníteni kívánt életérzés, határozatlan, elmosódó jellegét, vagy a házimozi világát. Yang filmje egy elmélkedéssel kezdődik a kínai tájképfestészetről. Yang szerint ezzel az volt a célja, hogy valahogy a dokumentumfilmek objektív hangulatát csempéssze be a munkájába, mint amilyeneket a TV-ben lehet látni a madarokról és a virágokról. Továbbá a bevezető előadást, amely egyfajta megvalósult harmóniáról szól, állítja szembe a szereplők esetleges és bizonytalan cselekedeteivel.

¹⁶⁶ Rey Chow. What does it mean to Enjoy Life? Yang Fudong's An Estranged Paradise. In: *Yang Fudong*. Exhibition catalogue. Yang Fudong: Estranged Paradise, Works, 1993–2013. Kunsthalle Zurich, UC Berkeley. Ed. Philippe Pirotte. JRP Ringier. 2013. p. 129.

¹⁶⁷ Jim Jarmusch (1953, Ohio, USA –), *Stranger than Paradise*, 1984. 89 perc.

Az *An Estranged Paradise* leforgatott anyaga volt Yang első filmes próbálkozása, mint már szó volt róla, és teljességgel tapasztalatlanul, rögvest egy teljes estés „igazi” filmet akart csinálni. Csak ezt követően csinálta meg, a film forgatása valamint végleges vágása és utómunkálatai között, az előbb tárgyalt videókat, mint az *After All I didn't Force You*, az *I Love my Motherland*, a *City Light*, a *Tonight Moon*, és *Backyard – Hey! Sun is Rising*, amelyek viszont rövid videók, nagyon más szerkesztési elvvel, mint az *Estranged Paradise*. Egy interjúban Yang azt mondta, pályája kezdetén azt gondolta, hogy majd igazi filmeket fog csinálni, amelyeket majd filmfesztiválokra lehet küldeni, de azután gyökeresen megváltozott erről a véleménye. Mint mondja, sok kortárs kínai művésszel együtt inkább *yingxiang*-nak (image, screenage) nevezi a munkáit, mint *dianying*-nek (film). „A *yingxiang* ideája sokkal nagyobb szabadságot ad a művésznek, és sokkal több lehetőséget enged meg. Ez a kísérletezés kalandja, felfedezés, sokkal inkább, mint kész film.”¹⁶⁸ Amiről Yang Fudong beszél, az a *galéria film* műfaja, amely ugyan nem videóra rögzít, hanem filmszalagra, és a kompozíciók és beállítások is sok esetben a film hagyományokat követik, valamint a hossza is megegyezhet az egész estés filmekével, azonban nem akar megfelelni a filmipar elvárásainak, és nem a bevétel kényszerével működő mozikban vetítik, hanem galériákban. További fontos különbség, hogy a galériafilmeket nagyon sok esetben nem nézik végig a látogatók, csak néznek belőlük valamennyit, és ennek természetesen hatása van a filmek felépítésére is. Yang Fudong az elkövetkező években kialakította a saját galéria film műfaját, amelyben alapvető inspirációt jelentett számára a 30–40-es évek sanghaji filmgyártása, valamint a film noir műfaja, mint ahogy azt láthatjuk majd a *Seven Intellectuals in the Bamboo Forest*, a *No Snow on the Broken Bridge*, a *Fifth Night* vagy a *New Women* című munkáiban.

¹⁶⁸ Chen Shuxia. Interview with Yang Fudong. *Blogs*, University of Sidney. 13.04.2011.
http://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2011/04/interview_with_yang_fudong_by_1.html

Az üzleti világ, mint megrendelő

A jelek szerint Yangnak nem esik nehezére a felkérésre készített kommersz videók megvalósítása sem. Minden bizonnyal ebben az is közrejátszik, hogy minden alkalmat megragad, hogy e munkák során is tökéletesítse gyakorlatát a megrendelők támogatásával. 2003-ban Yang felkérést kapott, hogy a Siemens Arts Programme keretében készítsen el egy művet a Shanghai Siemens Business Communications Systems Ltd.-nél a dolgozók közreműködésével. A Siemens megbízásból egy nagyon vicces munka kerekedett, az *S10* néven emlegetett videó.¹⁶⁹ A munka azért említésre érdemes, mert nagyon szellemes módon csempészi bele az újfajta biznisz világgal és a multi cégekkel szembeni kritikáját a megrendelt filmbe. Yang egy sajátos egyenruhába öltözteti az alkalmazottakat és a színészeket. Az egyenruha számtalan cipzárral van ellátva, és a koreográfia során az alkalmazottak furcsa táncmozgás keretében összecipzárózzák magukat különböző ruhafelületeiknél, valamit vékony madzagokkal összekötve alakzatokba fejlődnek, amelyek igencsak korlátozzák a mozgásukat. A levegőben fontosnak tűnő iratok repkednek, mialatt elektronikusan torzított, úrzene szerű hangokat hallunk. A videó mulatságos és ironikus megjelenítése egy nagy multi cégen belüli kommunikációnak és az újfajta kollektivista viszonyoknak, amire Yang Fudong nyilván nagyon érzékeny volt.

Később, 2010-ben Yang a Prada tavaszi/nyári kollekciójának promóciójához készített filmet *First Spring* címmel. A munka jó alkalom volt arra, hogy az őt akkoriban foglalkoztató gesztus film vizuális világát és módszerét továbbfejlessze a Prada támogatásával. A 30-s évek Sanghaját idéző filmgyári díszletekben különböző történelmi korok kínai viseletébe öltözött emberek és a Prada új kollekcióját viselő fiatalok keverednek csupán csak gesztusok és tekintetek által jelzett interakciókba. A végeredmény azonban üres giccsbe fordul a művészt a formai kialakításon túl foglalkoztató gondolatok hiányában.

¹⁶⁹ *S10*, 2003, színes videó, 6 perc.

Kínai tusfestmény, mint videó térkép

A 2005-ös a *Half Hitching Post*¹⁷⁰ (a címet talán *Karámnak* fordíthatnánk) című munkája Yang Fudong talán egyik legszebb és legérdekesebb rövid filmje. Úgy érezzük, mintha az előző filmek során elsajátított, 50-es évek nyugati kísérleti filmnyelvén megszólaló szekvenciák mögé felfeszítettek volna egy kínai tusfestményt, mintegy térkép gyanánt.

Az átalakuló kínai társadalomban helyüket kereső emberek továbbra is műveinek központi témája. 35 mme-es filmre készített munkájában két fiatalember indul el vidékre egy teljesebb, nyugodtabb életet keresve, hegyen-völgyön át, és útjuk többször keresztezi egy helyi, vidéki pár útját. A szituáció nem egyértelmű: bizonyos képek azt sugallják, a két fiatal férfi menekül valaki, vagy valami elől – vagy csak saját maguk elől? Az útjuk során számtalanszor összetalálkoznak egy helyi, vidéki párral, akik megnézik őket, de nem vált ki belőlük különösen nagy érdeklődést a két városi. Nem tudjuk, ők hova tartanak, csupán hazafelé, vagy valamerre, ahol dolguk van, vagy éppen a fiatalokkal ellentétben éppen a vidéket akarják elhagyni, és a városi élet vonzza őket. A hegyoldalt utak labirintusa hálózza be, se fölfelé, se lefele nem vezet egyenes út. A két városi ember félelmekkel telve les be a hasadékokba, barlangokban töltik az éjszakát, félve figyelve minden neszre, kötelekkel összekötve ébrednek a napraforgó mezőn, romos épületekből másznak ki sziklákon – Yang Fudong szinte thriller hangulatot idéz elő, amelyet csak fokoz a horrorfilmek és thrillerek zenéjére emlékeztető hang aláfestés. A két páros útja számtalanszor keresztezi egymást ebben a labirintusban, akkor néha egy pillanatra egymásra néznek, miközben már az sem egyértelmű, ki merre tart, jön vagy megy éppen. Yang olyan módon filmezi a tájat, távoli nagytotálokat alkalmazva, hogy az nagyon látványosan a kínai tradicionális tájképek kompozícióját idézi. A szereplők nagyon is realiztikus mozgása szimbolikussá válik, egy olyan életszemléletre enged következtetni, mely szerint az életünk során csak bizonyos távlatból derül ki, hogy amikor valamerre mentünk, valójában merre tartottunk; és akikről azt hittük, hogy magunk mögött hagytunk, azok a

¹⁷⁰ *Half Hitching Post*, 2005, egy csatornás színes videó, hangos, 6:00.

jövőnkben ismét feltűnnek előttünk. 2014-ben a Berkeley egyetemi kiállításán egy külön kis kamara kiállítást szenteltek a videónak *Multiple Encounters* címmel, amely éppen a filmnek a hagyományos tájképfestmények kompozíciójával való az összefüggésére kívánt rávilágítani. A videót 10 klasszikus kínai tusfestménnyel együtt állították ki, amelyeket Yanggal együtt válogattak a szervezők. Köztük volt például Wen Zhengming 16. századi *Landscape with Figures*¹⁷¹ című festménye, amely ugyanezt kompozíciót mutatja, mint Yang nagytotáljai. A kép egy hegyoldalt ábrázol alakokkal, amelyet ösvények hálózata borít be, és amelyeken számtalan ponton találkozhatnak az alakok az útjuk során.

A *Half Hitching Post* is nagyon jól példázza azt, hogy Yang Fudong milyen módon igyekszik a 21. századi identitását alátámasztani a kínai kulturális örökség elemeivel. Ez számára nem egyfajta archaizálást jelent a munkáiban, nem hagyományok vagy szokások felelevenítését, hanem olyan viselkedési és értelmezési mintázatok megtalálását, amelyek összecsúsztathatók az 21. századi kínai emberek élményeivel.

Hagyomány és identitás

Yang Fudong 2003 és 2006 között készített filmjei egy új hangot ütnek meg. Szemben az előző évek filmjeivel, amelyek képi világának és szerkezetének kialakításában a nyugati experimentális filmek, a francia újhullám, Godard, az amerikai *New Cinema*, valamint Jim Jarmusch filmjei jelentettek viszonyítási pontot, a *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, a *No Snow on the Broken Bridge* vagy a *Revival of the Snake* esetében sokkal erőteljesebben érezzük, hogy ez a viszonyítási pont eltolódott a hazai, kínai filmhagyomány irányába. Elsősorban a köztársaság kor kínai baloldali filmjeinek a hatását érezzük, de például a *Revival of the Snake* esetében a Mao-éra hősiesség háborús filmjei is felidéződnek. A másik elmozdulás az, hogy a filmek alapötletét, például a *Bamboo Forest*, és a *Broken Bridge* esetében hozzáköti egy-egy ősi kínai legendához, vagy hagyományhoz. Valójában nem érzem azt, hogy a filmek alapötlete a tradicionális kínai

¹⁷¹ Wen Zhengming, *Landscape with Figures*, 1538, tus papíron, 166x35 cm

hagyományból származna, sokkal inkább a kínai hagyományra való utalással problematizálja Yang Fudong a saját kortárs, mai kultúrájának a kínai hagyományokhoz való viszonyát.

No Snow on the Broken Bridge

A *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* első része 2003-ban készült el, és ezzel szerepelt Yang Fudong a Velencei Biennálén. További négy részt készített még, amelyeket az első résszel együtt a 2007-es Velencei Biennálén mutatott be. Mindeközben 2006-ban megcsinálta a *No Snow on the Broken Bridge* című 8 csatornás film installációt. Ebben a két projektben Yang figyelmének középpontjába a hagyományos kínai kultúrához való lehetséges kapcsolódások problematikája kerül.

A *No Snow on the Broken Bridge*-et az általa annyira szeretett Hangzhou-ban, egyetemi éveinek helyszínén, a szépségéről híres Nyugati-tónál forgatta. A cím egy 10. századi költői hagyományra utal, amely a Nyugati-tó tíz leghíresebb kilátását nevezi meg (Ten Famous Views of the West Lake), és ezek egyike a fagyos és rideg szépséget megjelenítő, és a még zordabb hideget előrejelző „Megfagyott hó a beszakadt hídon”-nak elnevezett látvány (Lingering Snow on the Broken Bridge, amelyben a „broken” valójában egy család nevét ferdíti el 'beszakadt'-tá). Yang ezt a címet változtatja át „Nincs hó a beszakadt hídon”-ná (*No Snow on the Broken Bridge*), mondván, ez arra a reménytelen időszakra utal az eredeti megnevezés rideg reménytelenégével szemben, amikor szállingózik a hó, de nincs igazán hideg, és a levegő tele van a változás reményével. Hét férfi és nő sétál a gyönyörű tájban a híres látványt megtekinteni, és közben a kamera a kínai tusfestményekről ismert tájakat tár elénk. A vad sziklák, göcsörtös fatörzsek, teraszos domboldal, a szállingózó hópelyhek, virágzó faágak, a ruhák finom selyme és a szőrmék egy mesterkéltséggel és költői világot hivatottak felfesteni. Ennek megfelelően a szereplőknek sincs karakterük, tulajdonképpen sablonszerű alakok, akik *valamit* szimbolizálnak. A meghatározhatatlan korban játszódó filmben a szereplők Yang szándéka szerint kortárs figurák, akik

különböző korok ruháiba vannak bújtatva, így különböző korokra mutatnak. A férfiak 17-dik századi hosszú köpenyszerű ruhát viselnek, *cheongsams-t*, majd nyugati szabású öltönyöket, felöltőket, amely a 30-as évek sanghaji filmjeinek jellegzetes férfiöltözéke volt. Yang Fudong egy interjúban elmondta, hogy a felöltőket az európai filozófiai tárgyú könyveken a szerzők képei inspirálták, amelyeket ő kínai fordításban olvasott, például Sartre-é¹⁷². Ezek a szerzők általában felöltőt viselnek, és nagyon kulturáltan néznek ki. Ilyen szabású felöltőket keresett a szereplők számára. A nők *qipao*t, a 20-s évek sanghaji filmjeiből jól ismert szűk selyemruhát viselnek, amelynek ez a szűkebb és rövidebb változata, valamint a férfiak öltönye a köztársaságkor jellegzetes öltözéke volt, így ezek az öltözékek egyben felidéznek a *May Fourth* mozgalom értelmiségi atmoszféráját is. Egyes jelenetekben szép fiatal nőket látunk mesterkélten álba jusszal, 20-dik század eleji nyugati férfidivat szerint felöltözve. A drag motívumnak azonban láthatóan nincs más funkciója, hasonlóan a többi, különböző korra utaló öltözékhez, amelyet a kortárs gesztusokkal játszó szereplők viselnek, mint hogy a szereplők bizonytalan identitását, valamint a film álomszerű világát hangsúlyozza. Yang szerint a filmben mintha minden szereplő utazó lenne. Végigsétálják, és megtekintik a látványosságokat, de mintha nem tartoznának a helyhez. A gondolataik, és érzéseik egy másik világból származnak, és azt remélik, hogy itt majd valami történni fog velük. „...bármit is remélnek, hogy történni fog velük, annak semmi köze ehhez a helyhez. Az utazók szívükben/gondolataikban más dolgok nyomaival jönnek, és a várakozás érzésével. Amíg ebben a környezetben vannak, nincs idő. Nincs múlt, és nehéz megjósolni a jövőt. Ami szívükben és a fejükben történik, az a fontos...”¹⁷³ Óhatatlanul is eszébe jut az embernek, amint Gao Shiming az önazonosságát kereső kínai társadalmat a bolyongó, utazó Odüsszeuszhoz hasonlítja, amint azt

¹⁷² Chen Shuxia. Interview with Yang Fudong. *Blogs*, University of Sydney. 13.04. 2011.

http://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2011/04/interview_with_yang_fudong_by_1.html

¹⁷³ Claire Roberts. No Snow on the Broken Bridge. An Interview with Yang Fudong. *China Heritage Quarterly*, No. 28, December 2011. China Heritage Project, The Australian National University.

http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=028_snow.inc&issue=028

írásom elején idéztem. A film nagyon finom és áttételes leírását adja annak, hogy Yang szerint a kínai értelmiség hogyan téblábol elveszetten a saját kultúrájában. A *Broken Bridge* felvonultatja a kínai egzotikum számos összetevőjét a helyszínével, a tusfestménybe illő tájjal, a szereplők ruháival. Azonban mégis úgy érezhetjük, hogy Yang esetében ez a szelf-orientalizmus nem (vagy nem csak) a nyugati ízlés egzotikummal való kiszolgálását jelenti, hanem egy őszinte öndefiníciós kísérlet is, melyben sorban fölpróbálja az összes klisé, amelyek a kulturális forradalom szimbólumaival szemben a nyugati világban, de az ő szemében is a „kínaiságot” megjeleníthetik.

Orientalizmus és szelf-orientalizmus

Yang munkáiban a kompozíciós elvek hasonlóságán túl egyébként nem találunk konkrét képi idézetet a császárkori kínai művészetből, vagy csak áttételesen, filmi közvetítéssel. Ugyanis a legtöbb vizuális utalás a köztársaságkori Kína sanghaji filmművészetére mutat, amely már egy nyugati stílusú vizuális világot képvisel. Azt se felejtjük el, hogy Yang Fudong egy olyan kultúrában nőtt fel, amelyben már nem sokat tudtak a hagyományos kínai kultúráról, köszönhetően a Mao-érának, és a kulturális forradalomnak, mely a modernitás nevében meg akarta semmisíteni a császárkor tárgyi és szellemi örökségét. Yang Fudong egy interjúban azt nyilatkozta arra a kérdésre, hogy különleges módon érdekli-e a hagyományos kínai kultúra, hogy igen, érdekli, de az érdeklődése inkább felszínes mint komoly, mivel nem érti és nem ismeri. (Ai Weiwei ugyanezt nyilatkozta egyik interjújában¹⁷⁴) Azt magyarázza, hogy annak ellenére, hogy ezt a hagyományt ő nem örökölte meg, az a tudat, hogy van hozzá köze, előidézett benne valamiféle erős vonzalmat. Ez egyfajta „hamisság”, mint mondja, de ezt a „mesterkéeltséget” ő vállalja is¹⁷⁵. Tulajdonképpen úgy beszél a saját kultúrája hagyományairól, mint azok a második generációs emigránsok, akik újra felfedezik a szüleik kultúráját. Anélkül alakul bennük ki a kulturális identitásuk,

¹⁷⁴ Tim Marlow. interview with Ai Weiwei: "I would not separate my art from my so-called activism", *The Telegraph*, 5 september 2015.

<http://www.telegraph.co.uk/art/artists/inside-ai-weiweis-berlin-bunker/>

¹⁷⁵ Zhang Yaxuan. Interview with Yang Fudong. *dsl collection*.

<http://www.g1expo.com/v3/dslcollection/project/an-estranged-paradise/>

hogy valójában rendelkeznének annak a kultúrának a tartalmi elemeivel. Azért nagyon érdekes az, amit Yang Fudong ebben az interjúban mond, mert sokkal érthetőbbé teszi, hogyan alakította ki azt a stílust a filmjeiben, amely nagyon emlékeztet egy „kívülről jövő” alkotó orientalizmusára, azonban az ő esetében ezt egyfajta „szelf-orientalizmusnak” nevezhetnénk.

A *Broken Bridge* kapcsán nem lehet elsiklani afölött a kérdés fölött, hogy hogyan hat egy olyan mű az euro-amerikai közönségre (de akár afrikait is mondhatnánk), amely egy teljesen más kultúra vonatkozási rendszerével értelmezi a látottakat. A kínai művészeti világ működésének realitása azt mutatja, hogy Yang Fudong ugyanúgy, mint a többi kínai sztár is, a nyugati közönségnek is készíti a műveit, ha nem elsősorban nekik. Yang Fudongot egy interjúban meg is kérdezték, melyik közönségnek szánja a filmjét, a kínainak vagy a nyugatinak. Azt válaszolta, ezen nem gondolkodik előre, de szerinte ha a film vizuálisan érdekes, akkor bármelyik közönség élvezheti. Ez számomra azt sugallja, hogy Yang eleve számol azzal, hogy a kínai tradicionális kultúra elemeinek a saját maga szerint is „felszínes” és „mesterként” felvillantásai egyfajta egzotikumot hoznak létre, amely felkelti az izgalmat, de a „megértésük”, vagy helyes kódolásuk nem szükséges ahhoz, hogy a filmjeit élvezhesse a Kínán kívüli világ.

Amikor a *No Snow on the Broken Bridge-et* először láttam, az volt az érzésem, hogy ez olyan, mintha nem is egy odavalósi, kínai csinálta volna, hanem valaki, mondjuk a nyugati világból, aki egy tőle idegen, ősi kultúra „igazságaiból” szeretne választ kapni a saját világában történetekre. Isaac Julien¹⁷⁶ Londonban élő brit művész *Ten Thousand Waves* című galéria filmje jutott eszembe, amelyet 2010-ben Sanghajban láttam a Shangart galériában. A 9 csatornás film installáció a 2004-es Morecambe Bay-i tragédiának állít emléket, melynek során 20 kínai kagylószedő munkás vesztette életét Anglia észak-nyugati partjainál. Julien ezt a történetet szövi egybe ősi kínai történetekkel, mint például Mazu istennő mítoszával, amely szintén elterjedt volt Fujian tartományban, ahonnét a megfulladt munkások származtak; vagy a *Yishan sziget meséjével*, amelyben egy halász veszélybe kerül a tengerben, és a tenger istennő segítségével jut révbe. (Az egy külön fejezetet megérne, hogy milyen helyet foglal el ez a mű Julien

¹⁷⁶ Isaac Julien (1960 –) brit képzőművész, 2001-ben Turner-díjra jelölték.

munkásságában, azonban ez most nem tárgya az írásomnak.) Bár Julien filmje színes, nem fekete-fehér, nagyon hasonló kompozíciós elvekkkel dolgozik, mint Yang. Juliennél is nagyon fontos a képek „ősi rendje” szerinti szépsége, és a szépség az, ami vizuálisan megerősíti, hogy létezett valaha egy olyan harmóniában működő rend, amely alapján megérthető volt a világ. És bár a két alkotó ellentétes irányból érkezik a pozíciójába, mindkettőt jellemzi az orientalizmus együttérző, és vágyakozó kívülállása. Azonban a fentebb kifejtettek miatt, ellentétben Yang filmjével, Julien művének hitelességét számomra nem alapozza meg ez az alkotói pozíció.

A mű esemény vagy hely, a néző a második rendező

Yang Fudong egy interjúban elmondta a *Broken Bridge* kapcsán, hogy filmjeinek fizikai érzékelését, beleértve azok térbeli érzékelését is, nagyon tudatosan figyelembe veszi a filmjei készítésekor. Yang azt mondja, hogy a néző a második rendező, ilyenformán a mű maga egy hely vagy esemény, amelyben újból felépül a mű¹⁷⁷. „Amikor a *Broken Bridge*-et forgatni kezdtem, elgondolkoztam rajta, milyen térbeli elrendezésben lehetne a filmet legjobban bemutatni. Úgy döntöttem, hogy a történet nélküli jeleneteket egyszerre több vetítévásznon fogom vetíteni, és elképzeltem, ahogy a közönség elszédül a vetítévásznak előtt. Érdekes egy olyan filmet forgatni, amely ilyen állapotba hozza az embereket – elhomályosítja a figyelmüket, és álomszerű állapotba vonja őket. Gyakran tapasztalja meg az ember ezt az állapotot, amikor nézünk valamit, de az elménk máshol jár. Szeretem ezt az élményt. Ilyenkor a néző lesz a második rendező. A fantáziák vagy a képek, amelyeket a film kiváltott a nézők fejében, lesz az új film, amelyet maguk a nézők hoztak létre. Például, valaki látja a tavat az első vásznon, a papagájt a harmadikon, és közben azon kezd gondolkozni, hogy mit fog vacsorázni, vagy hova megy a kiállítás után, ebből egy teljesen új film születik egy pillanat alatt. Az 'érzékek individuális filmje', ami el is tűnik még abban a

¹⁷⁷ Chen Shuxia. Interview with Yang Fudong. *Blogs*, University of Sidney, 13.04.2011.
http://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2011/04/interview_with_yang_fudong_by_1.html

pillanatban, amikor létrejött. A folyamat túl spontán ahhoz, hogy emlékezzünk rá, de a révület ködös nyomai megmaradnak. A 'valódi' rendező nem fontos ebben az élményben. Sokat gondolkodom a perifériás nézés (peripheral vision) és a perifériás gondolkodás (peripheral thoughts) szerepéről a filmkészítésben – mi történik, amikor nézel valamit, de az eszed máshol jár."

Yang Fudong állítása, miszerint a műalkotás esemény vagy hely, rímél Simon O'Sullivan¹⁷⁸ gondolataira arról, hogyan is jön létre a művészet hatása, és ez milyen művészettörténet írást igényelne. Yang Fudong munkáinak befogadása kapcsán ez különösen érdekes kérdés. E témáról egyre intenzívebbé váló vita egyebek mellett éppen annak tudható be, hogy a művészeti köztéren olyan harmadik világbeli alkotóktól származó művek jelennek meg, és fejtik ki hatásukat, amelyek konceptuális értelmezése nem adja könnyen magát az eltérő kulturális, történeti, politikai, szociológiai vagy filozófiai háttérük miatt, azonban mindenki számára nyitva állnak az elsődleges hatásuk átélhetősége révén.

Seven Intellectuals in Bamboo Forest

Yang Fudong szinte kényszeresen vissza-visszatér munkáiban a kínai értelmiség helyzetére. A 2003 és 2007 között készült *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, egy öt filmből álló sorozat, amely ellentétben a *Broken Bridge* meghatározhatatlan idejével, a jelenben játszódik, és szereplői Yan Fudong generációjának képviselői. A mű címét egy 3. századi legendáról, a *Seven Sages of the Bamboo Grove*-tól kölcsönözte Yang. Ebben a történetben taoista gondolkodók, zenészek és költők egy csoportja a politikai viharok és a háborús idők elől egy bambusz ültetvényre menekülnek, ahol ivással, költői beszélgetésekkel és zenéléssel múlatják az időt. Úgy vélem, nincs szükség e legenda és e kapcsolat filológiai megvilágítására, számomra csupán az volt érdekes, hogy Yang hogyan tekintett e történetre. Ebből a szempontból nagyon

¹⁷⁸ Simon O'Sullivan. The Aesthetics of Affect. Thinking Art Beyond Representation. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* Volume 6, Issue 3, 2001.

megvilágosító erejű Colin Chinnery esszéje¹⁷⁹, amelyben a Yang által használt „intellectual” kifejezés jelentését vizsgálja. Mint írja, a történeti kulturális elitben két életelv vetekedett egymással, a taoizmus és konfucianizmus, sokszor paradox módon egyazon literátus személyében, vagyis a szabadság vágya, valamint az a vágy hogy egy politikai rendszer része legyen. Nem kétséges, hogy Yang művét taoista érzékenységgel készítette, azonban a film szereplői számára ez nem bizonyul biztos életvezetési elvnek.

Értelmiségiek a mai Kínában

Nem tekinthetünk el attól, hogy alaposabban megvizsgáljuk, mit jelent Yang Fudong számára a „értelmiségi” identitás a munkáiban. Mint Chinnery írja, az „intellectual” kifejezés nem a tradicionális kínai kultúrából ered, hanem a köztársaság kori kommunista párt terminológiájából, és azokra utal, akik a tudásukat a társadalom és a forradalmi gondolkodás szolgálatába kívánják állítani. Amint Chinnery állítja, minden mai kínai ember ezzel a kifejezéssel nőtt fel, és a fogalom jó adag hősies politikai idealizmust takar. Ezek a „tudás aktivisták” (knowledge activists) voltak azok, akik hatalomra segítették a kommunista pártot, és ironikus módon, ezek jelentették később a legnagyobb fenyegetést is a kommunista Kína számára, és Mao mindent meg is tett az elhallgattatásukért, mint például az 1958-as *Anti-Rightist Movement*, vagy a kulturális forradalom idején. Amikor Mao halála után az egyetemek újra nyíltak, és a tudás már nem volt tabu, ezeket a diplomával rendelkező fiatalokat nevezték „értelmiségieknek”, akik arra lettek volna hivatottak, hogy újraépítsék a kínai társadalmat. Mint láthattuk az előző fejezetekben, ez a politikai idealizmus jellemzi pl. Zhang Peili konceptuális művészt és generációját. A *Seven Intellectuals* szereplői is ilyen „értelmiségi” a fiatalok, de amint azt Chinnery kifejti, a 2000 utáni kínai társadalomnak már nem volt szüksége erre a szerepre. Mert, és ezt már én teszem hozzá, a gazdasági élet szereplői voltak azok, akik

¹⁷⁹ Colin Chinnery. Identity and authenticity – Yang Fudong's work and Contemporary China. In: *Yang Fudong*. Exhibition catalogue. Yang Fudong: Estranged Paradise, Works, 1993–2013. Kunsthalle Zurich, UC Berkeley. JRP Ringier. 2013. p. 132.

sokkal inkább formálták a társadalom gondolkodását. Ennek megértéséhez nem is kell olyan messzire menni, a kelet-európai országokban is látható volt a szocializmus megszűnte után az értelmiség egyfajta szerepvesztése. Yang munkái az értelmiség hasonló szerepvesztésére reagálnak, amely szerint a kínai értelmiség szerepe már nem az, hogy tanácsokat adjanak a döntéshozóknak, és morális irányadók legyenek, hanem az, hogy fogyasztásukkal reprezentálják Kína sikerességét. A *Don't Worry It Will Be Better* (2000), *International Hotel* (2010), vagy a híressé vált *Ms Huang at M Last Night* (2006) gesztusfotó sorozatok szereplői mind a fogyasztó professzionálisok megtestesítői. Amint Chinnery írja, a 2000-es évek Kínájában ezeket a fiatalokat inkább lehetne a maoi „tanult ifjak” (educated youth) helyett „kultúr ifjaknak” (culture youth) nevezni, akikkel semmiféle társadalomjobbító szerep nem társul, és olyan kép él róluk a társadalomban, hogy többnyire saját magukkal vannak elfoglalva, és a kultúrát arra használják, hogy a nehézségektől mentes életüket romantikusabban élhessék meg. Yang az *Estranged Paradise* kapcsán mint „kis értelmiségiek”-ről (minor intellectual) beszél róluk.

A *Seven Intellectuals* öt részében az értelmiségi nők és férfiak különböző helyekre utaznak el, és ezeken a különböző helyszíneken próbálnak értelmes célokat találni az életüknek, vagy csak harmóniában élni. A filmekben nagyon kevés dialógus van. A szövegálmondások nagy része filozofikus elmélkedéseket tartalmaz az életről, vagy olyan monológok, amelyek nincsenek közvetlen összefüggésben az éppen a képen látottakkal.

Az első részben a Sárga-hegységbe mennek, ahol a természet szépségeit csodálják. A második részben visszatérnek Sanghajba, és egy lakásban a testi élvezeteknek hódolnak, a harmadik részben a földeken dolgoznak. A negyedik részben egy szigetre költöznek, ahol minden zavaró körülménytől mentesen az olyan egyszerű tevékenységeknek, mint a halászat adják át magukat. Az értelmiségiek az ötödik részben ismét visszatérnek megszokott városi életükbe. A harmadik és negyedik rész egyben utalás is a kulturális forradalom alatti kampányra, amikor értelmiségiek tömegeit kényszerítették arra, hogy vidékre költözzenek, és földművesként vagy ipari munkásként dolgozzanak, a Mao által elrendelt „átképzés” (re-education) jegyében. Azonban a *Seven Intellectuals*-ban, csakúgy, mint Zhang Peili *Happiness*-ében, ez a kollektív utópia a diktatúra

kényszerétől megfosztva jelenik meg, kérdésként, hogy létezhet-e egy olyan megoldása, amely pozitív irányba tereli a társadalom fejlődését. Az a történelmi ív, amit Yang felvillant, a bambusz liget taoista bölcseitől, a maoui átképzésen, gyakorlatilag kitelepítéseken keresztül a 2000-es évek fiataljainak az identitáskereső „vissza a falura” lelkesedéséig, jól mutatja Yang történelemről való gondolkodását. Ez a fajta szemlélet nem a történelem linearitására helyezi a hangsúlyt, hanem az események mintázatainak újra és újra felbukkanására, és korokon keresztüli egymásra vetülésére, amelynek során egy-egy ilyen mintázat egészen más előjellel éled ujjá, és lehet ördögien pusztító, vagy gyümölcsöző és felszabadító.

2003-ban és 2007-ben a Velencei Biennále látogatóinak hatalmas tömege láthatta a *Seven Intellectuals-t*, akiknek nagy része valószínűleg semmit nem tudott e művek keletkezéséről, az ősi legendáról, és az értelmiségnek a kínai társadalomban elfoglalt szerepéről. A mű vizuális és hang totalitásával találták szembe magukat a nézők. Minden kétséget kizáróan a legerősebb hatást az teszi a nézőre, például az első részben, ahogyan a képek, a szekvenciák kompozíciója és a történések sorra érvénytelenítik a hangalámondás bölcsességeit, amelyeket több évezred tapasztalata kristályosított ki; vagy fordítva, kétségünk támad a hangalámondással elmesélt személyes érzések és történetek fényében afelől, hogy mennyire valóságosak az interakciók, amiket látunk a filmen. A kezdőképen meztelen fiatalok kínai tusfestményekről élénk társulótájban, csodálatos sziklákon légfürdőznek. Majd már felöltözve a Sárga-hegység lélegzetelállítóan gyönyörű és vad, felhők lepte tájain sétálnak, nézelődnek, csókolóznak, gyümölcsöt esznek, vagy sírnak. Látszik, hogy ők mind turisták, „utazók”, ahogy Yang mondja a *Broken Bridge* szereplőiről is, nincs közük a helyhez, ahol vannak, de várnak tőle valamit. Azonban a viselkedésük bájos hétköznapisága és fesztelen idegensége a tájban azt sugallja, hogy az ilyen mondatokkal, amelyeket a képek alatt hallunk, mint „Fate plays us as its own will. It is our mental obstacle, as they say in Buddhism”¹⁸⁰, bár fontosnak tűnnek számukra, már nem tudnak mit kezdeni. A film működési mechanizmusa talán az Yang szándéka szerint, hogy miközben a képek szépségével táplálja a szemet és

¹⁸⁰ „A végzet játszik velünk saját akarata szerint. Ez a mi mentális korlátunk, ahogy a budhizmusban mondják.”

fogva tartja a figyelmünket, folyamatosan meghiúsítja az értelmezés lehetőségeit. A szereplők személye, az életük és a szerepük értelmezhetetlen a töredékes szövegek által, és a gondolatok rendje által, amit a szövegek megidéznek. Tehát végül is úgy működik a film képi és hangji világa, hogy egy nagyon általános szinten mindenféle előzetes tudás nélkül is létrejöhet a filmnek az az interpretációja, mint amit Chinnery felvázol esszéjében.

Que Village – valóság és szürrealitás

A *Seven Intellectuals* befejezése után Yang Fudong olyan filmek forgatásába fogott, amelyek vizuális világa teljesen más, mint az addigi filmjei. Az *East of Que Village* és a *Blue Kylin* dokumentum elemeket vagy dokumentarista stílusú szekvenciákat felhasználó, realista stílusú filminstallációk.

A 2007-ben készült *East of Que Village*¹⁸¹ című film kegyetlen naturalizmussal festi meg egy nyomorúságos észak-kínai falu képét, amelyben szinte egész végig az egymással acsarkodó, elvadult kutyák hordáit látjuk, amint kietlen épületekben, vagy a lepusztult tájban kóborolnak élelem után kutatva, elhullott tetemeket marcangolva, és csak nagyon kevés emberek közötti interakciót. Mindezt mesterien megkomponált, hosszú jelenetekben, a minimalista tájképeket idéző nagytotállokkal, melyek a tetemeket marcangoló ebek premier plánjait váltják.

Yang nagyszülei laktak ebben a faluban, közel ahhoz a katonai telephez, ahol felnőtt. Gyerekkorában gyakran járt itt Yang, és mélyen bevésődött az agyába a kutyák vonyítása és a szél süvítése a hideg észak-kínai télben. Yang szerint ugyanaz inspirálta az elkészítését, mit a *Seven intellectuals*-ét, bár vizuálisan nagyon másfajta látásmódot képvisel a *Que Village*. A kamerának a valósághoz való viszonya is más, hiszen ezek dokumentum felvételek, a film ideje és helye megegyezik a valóságéval, amelyre utal. „Mindkettőnek vannak

¹⁸¹ *East of Que Villag, 2007, f/f film installáció, 20:50.*

társadalmi vonatkozásai és spirituális jelentése" – mondja Yang¹⁸² – „a film lényegében arra kérdez rá, hogy az embernek van-e spirituális élete." Yang szerint a képek eltérő tartalma egész más jelentést ad a fekete-fehér technikának, nem a nosztalgia felé tolja el, hanem a képek brutalitását erősíti. A film egy olyan disztópiát vetít elénk, amelyben a kutyák brutális horda szelleme uralta volna el az emberek közötti kommunikációt is, és kifejezetten félelemkeltő. Nagyon érdekes a film által előidézett hatás, mivel ezzel a dokumentarista stílussal, a realista, néhol naturalista felvételekkel szinte szürreális hatást ért el. Yang Fudong állítása szerint ez nem volt szándékában, azonban amikor ezeket a dokumentarista képsorokat egy galéria fehér falai között vetítik egy film installációban – magyarázza Yang –, akkor a létrejött produktum óhatatlanul elszakad a valóságtól¹⁸³.

Egy évvel a *Que Village* után elkészítette a szintén dokumentarista hatású *Blue Kylin* (2008) sorozatot egy kőfaragó gyárban dolgozó munkásokról. Mint Yang elmondta, a *Seven Intellectuals* után valamiféle üresség töltötte el, mintha az egész forgatás alatt a levegőben úszott volna, és szüksége volt arra, hogy visszatérjen a földre¹⁸⁴. Kétségtelen, hogy ez nagy fordulatot hozott a munkáiban, megteremtett a filmjeiben egy a valósághoz való egészen más viszonyt. Hozzá kell tenni, hogy az *Estranged Paradise*, az improvizatív technikájával, és civil szereplőivel ennek mindenképpen előfutára volt. A *Que Village*-ben és a *Blue Kylin*-ben alkalmazott dokumentarista stílusnak eddig nem lett folytatása Yang munkáiban. Azonban érezni lehet a gondolkodás folytonosságát, ugyanis a következő munkái a filmezés folyamatának kérdéseit feszegetik, és azt, hogy hogyan hoz létre a filmezés maga egy valóságot – a néző és a rendező számára mást és mást.

¹⁸² Chen Shuxia. Interview with Yang Fudong, *Blogs*, University of Sidney. 13.04.2011.

http://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2011/04/interview_with_yang_fudong_by_1.html

¹⁸³ Andrew Maerke. Yang Fudong on the beauty of living. *Japanese Times*. jan 8, 2010. <http://www.japantimes.co.jp/culture/2010/01/08/arts/yang-fudong-on-the-beauty-of-living/#.Vski-xihxVo>

¹⁸⁴ Oyama Hitomi. Interview with Yang Fudong. *ART iT*. 2010.02.05.

http://www.art-it.asia/u/admin_interviews/HnK0EtFGDpajzNbQWehv?lang=en

A film valósága és a filmezés valósága

Yang Fudong 2009-es *Dawn Mist, Separation Faith*-ben és a 2010-ben forgatott *Fifth Night*-ban azzal kísérletezett, hogy a forgatás során többszörösen felvett, általános gyakorlat szerint máskor kidobott, sikerületlen jeleneteket is megtartotta a filmben, vagyis a jelenetek kisebb eltérésekkel, ismétlődtek. Ez egy érdekes oszcilláló hatást eredményezett a fikció és a valóság között. Egyrészt kihangsúlyozta az eljátszott jelenetek fikciós voltát, a valóságtól való távolságát, de utalt a forgatás valóságos eseményére, valamint arra is utalt, hogy a valóságos eseményeknek sem tulajdoníthatunk egyetlen érvényes interpretációt. A több kameraállásból felvett *Fifth Night* esetében látjuk a másik kamerát munka közben, és ez a filmben eljátszott jelenetekétől eltérő realitásra irányítja a figyelmet, és ugyancsak távolságot teremt a néző, és az eljátszott jelenetek között. Yang Fudong mindkét filmet filmgyári díszletek között forgatta, ellentétben az összes előző filmjével, és ez még inkább előtérbe helyezi azt a gondolatot, amely Yangot foglalkoztatta: a forgatás valósága és a felvett jelenetek fikciós volta közötti viszonyt.

A *Dawn Mist, Separation Faith*¹⁸⁵ egy több csatornás fekete-fehér filminstalláció, melyben a filmek szereplői közötti viharos konfliktusok tanúi lehetünk, amint valahová igyekeznek, menekülnek, vagy elhagyni készülnek a várost, amelynek, mint láttunk, sajátos szimbolikája van Yang számára. Mindazonáltal a jelenetek nem rajzolnak ki semmilyen narratívát. A jelenetek hangulata, a fények, a felvételek szögei a film noir stílusát idézik. A cím, *Dawn Mist, Separation Faith*, a képek érzelmi töltésére utal. Yang először élt azzal a technikával, hogy a jelenetek felvételeinek összes, elvetett verzióját benne hagyja a filmben, amelyek a kiállítóterben különböző vetítőkről mennek. A több csatornás filmet egy olyan installációban mutatta be, amelyben a hagyományos 35 mm-es vetítógépekről vetítette a filmeket, és a vetítógépek a térben, a nézők között voltak elhelyezve. Egy interjúban elhangzott mondata rávilágít arra, hogy számára a felvett jelenetek egy nagyon kézzelfogható realitást képviselnek: „Hová tűnnek azok a felvételek, amik nem sikerültek? Azért, mert nem

¹⁸⁵ Yang Fudong, *Dawn Mist, Separation Faith*, 2009, 35 mm, black-and-white film installation

tökéletesek, nem is létezhetnek?"¹⁸⁶ Ebből a mondatból arra következtethetünk, hogy itt a filmezés célorientáltsága mellett (azért forgatunk, hogy film legyen belőle) megjelenik valami más: a színészek által 10–20-szor eljátszott jelenetek mindegyikében létrejön egy érzelem, hangulat, látvány, amely Yang Fudong számára önmagában is létezik, talán kicsit úgy, mint egy színházi előadás érzelmi-vizuális produktuma.

A *Down Mist* után Yang egy új felkérést kapott. A Yang Fudong által szervezett, 2000-es *Useful Life* kiállítás óta eltelt 10 év, és az akkori kollégák és barátok mindegyike a saját útját járta. A Shangart galéria előállt azzal az ötlettel, hogy rendezzék meg újra a *Useful Life* kiállítást a 10 éves évfordulóra, ugyanazon a három művésszel. A 2010-es remake korántsem lett annyira érdekes, mint az eredeti volt, és mivel a három művész nagyon különböző irányokba indult el, a kiállítás anyaga is nagyon esetlegesnek tűnik, nem lehet érezni azt az ízlésbeli és gondolkodási közös alapot, ami az eredeti *Useful Life* kiállítást olyan kiemelkedővé tette. 2010-es *Useful Life* kiállításon Yang Zenghong például politikai pop stílusú fotó portrékat állított ki, amelyeken az emberek az 50–60-as évek kínai propaganda plakátjainak stílusában vidáman néznek a kamerába, valamint egy sarokba támasztott megrogyott hatalmas vörös csillagot. A politikai pop, amely a kulturális forradalom ideológiai szimbólumait alkalmazva állította elő a nyugatiak által olyannyira kedvelt „kínaiságot” nagyon népszerű és sikeres volt, de nagyon távol állt Yang Fudong világától.

Viszont a kiállítás jó alkalom volt arra, hogy Yang Fudong megcsinálja a *Fifth Night*¹⁸⁷ című filmjének első verzióját, melyben tovább folytatta a *Dawn Mist*-ben elkezdett kísérletet a filmezés és a megfilmesített jelenetek valóságának, és valóságra utalásának vizsgálatáról. A filmet a sanghaji Chedun filmgyár egy viszonylag elhagyatott részén forgatta, a régi Sanghajt imitáló szabad ég alatti díszletben. A forgatásra az esti órákat választotta, mivel ezáltal a mesterséges fényben „hamisnak”, inkább színházinak tűnt a helyszín, ami jobban megfelelt az elképzeléseinek. A filmet fekete-fehérben forgatta, mindössze egyetlen hosszú, 10 perc 37 másodperces jelenetet vett fel, amennyi egy filmorsó

¹⁸⁶ Li Zhenhua. Interview with Yang Fudong. *Bomb Magazin*, 118, Winter 2012.

¹⁸⁷ Yang Fudong, *The Fifth Night*, part I, 2010. 7 csatornás film installáció, f/f, hangos, 10:37.

hossza volt. A jelenetet 7 kamerából rögzítette egyszerre, különböző szögekből, különböző plánokkal, különböző lencsékkel és mélységélességgel, és vágás nélkül használta fel őket. A kamerák követik a szereplők mozgását, és a kamerákon a jelenetek más-más szereplője kerül középpontba. A felvételek némelyikén látjuk a másik kamerát dolgozni, amint egy másik szögől filmezi a helyszínt. A film szereplői, egy zaklatott, bizonytalan mozgású nő, egy atlétatrikós, arcán talán sebesülés nyomát viselő férfi, és körülöttük feltűnő további alakok, akik mintha egy thrillerből, vagy detektív történetből léptek volna elénk, szavak nélkül, csak gesztusok, pillantások elmozdulások révén kerülnek kontaktusba egymással, vagy inkább keresztezik egymás terét. A gesztusok a bizonytalanságot, az elveszettséget, felületes kapcsolódásokat és a magányt sugároznak a meditatív éjszakai atmoszférában. Nincsenek dialógusok, csak a helyszín zajai és a zene hangjai. A történet, és a szituáció, amiben mozognak, rejtve marad előttünk. Az idő, amelyben mozognak, szintén bizonytalan, a ruhák, a tárgyak, a kocsik a közvetlen jelentől a múlt század 20-as éveikig tartalmazznak utalásokat. A Sanghaj filmes aranykorát felidéző látványvilága miatt egyébként a *Fifth Night*-ot is sokan illették az egzotikum keltés vádjával, azonban a helyzet ennél sokkal összetettebb, amint azt látni fogjuk.

Yang a hét nagy vetítévásznat szorosán egymás mellett helyezte el a kiállítótér falán, mint egy hatalmas tekercs festményt, amint nyilatkozta egy helyütt, ezzel is hangsúlyozva, a hogy a 7 vászon együtt adja ki az *egészet*. Az egész minden valószínűség szerint az a határozatlan, elveszett, hamis szerepekbe kapaszkodó, a hamis és mesterséges díszletben is őszintén megnyilatkozó életérzés, amelynek különböző aspektusait Yang majd minden filmjében érinti. „Miért ne fejezhetnénk ki a hamis és az igaz érzéseinket egyszerre, hogy elérjük azt, amit végül is szeretnénk? Vegyíteni a yin-t és a yangot, olyan mintha igazat és hazugságot festenénk egyszerre. Kíváncsi voltam, hogyan tudom elérni ezt képet, és hogyan tudom megmutatni ezt a vékony vonalat a valóságos és a nem valóságos között a film technikával: a díszlettel, a szereplőkkel, a ruhákkal és a zenével. Valóban elhisszük, amit látunk? A *Seven*

Intellectuals in Bamboo Forest után rájöttem, hogy a legfontosabb célom létrehozni egy ilyen pszichológiai kísérletet."¹⁸⁸

Yang a pszichológiai kísérletet folytatta a *Fifth Night* második verziójával, *Fifth Night (Rehearsal)*-lel, amelyről azt mondta, hogy tulajdonképpen ez volt az eredeti ötlete. Miközben a 7 kamera forgott, a hozzájuk kapcsolt kereső monitorok képét rögzítette Yang, amelyeken ezáltal látható volt a képkivágás keret is. Továbbá Yang megtartotta a végső jelenet előtt felvettek próbákat is. A szintén 7 csatornás installáció felvételei az előző verzió tökéletes képminőségéhez képest durvák és szemcsések voltak, hiszen a rendezői monitor képéről készültek a felvételek, és ez egyfajta dokumentumhatást kölcsönzött nekik. Az egyik csatorna a próba jelenetet játszotta, egy másik tulajdonképpen a forgatás werkfilmjét, és mindegyik csatorna a keresőmonitor képkivágás keretével együtt mutatta a képet. Így állt össze a *Fifth Night (Rehearsal)*, amely valójában azokat a látványokat mutatta, amelyeket csak a rendező lát. Vagyis a rendező szeme, szubjektuma, megoldási kísérletei, valamint a filmezés folyamata került a mű középpontjába.

Új *gestural cinema*

A 2009-es *Dawn Mist, Separation Faith*-ben és a 2010-ben forgatott *Fifth Night*-ban látjuk leginkább megvalósulni azt a fajta „gesztus filmet”, egy új „*gestural cinema*” műfajt, amellyel Yang Fudongot leginkább azonosítják. A filmeknek nincsen történetük, homályosan értelmezhető szituációk épülnek fel, majd meg is szűnnek. A szereplők közötti gesztusok sorozata a film, amelyek a történetek ígéretét nyújtják, azonban az újabb és újabb gesztusok elhomályosítják, vagy érvénytelenítik ezeket az ígéreteket. A szereplők a képből kifele tekintenek, valamire reagálnak mozdulatokkal, tekintetekkel, arcjátékkal, de nem derül ki, hogy mire vagy kire. Ez a fajta filmszerkesztés egyáltalán nem előzmény nélküli, például Werner Schroeter, Fassbinder kevésbé ismert kortársa, korai filmjeiben, mint az *Agression* (1968), a *Willow Springs* (1973) vagy a *Goldflocken* láthatunk

¹⁸⁸ Li Zhenhua. Interview with Yang Fudong. *Bomb Magazin* 118, (Winter 2012).

hasonlót, ahol a történetek szintén homályban maradnak, és a gesztusokból épül fel a filmek hangulati, érzelmi és gondolati képződménye. Az eltúlzott gesztusok megjelenítése a némafilmek sajátja volt, azonban ott e gesztusok egy követhető narratíva elemeire utaltak, akár előrevetítve ezáltal a következő lépést, akár visszafelé értelmezve az előbbieket. Balázs Béla volt az első filmteoretikus, aki a gesztusokat (az eredeti német szöveg magyarra fordításában arcjáték és taglejtés) tartotta a film alapvető nyelvének (a montázs és a közelképek, vagyis a távolságváltás mellett), és építőköveinek, amint azt klasszikus művében, *A látható emberben*¹⁸⁹ kifejti. Giorgio Agamben a *Notes on Gestures*¹⁹⁰ című munkájában – elsősorban Deleuze filmkép típusait¹⁹¹ tovább gondolva – azt hangsúlyozza, hogy általában véve is a film elemi egységei nem a képek, hanem a gesztusok, amelyek az állóképekkel szemben úgynevezett *mozgás-képek*, „movement images”, amelyeknek a jelentése időben és térben is kiterjedtebb, mint maga a kép. Deleuze azonban a mozgás-képet a klasszikus film alapegységének tartotta, amely a mozgás-képek láncolatából építi fel a cselekményt. Az olasz neorealizmussal induló modern film alapegységeként, amelynek sok esetben nincsen hagyományos értelemben vett cselekménye, Deleuze az úgynevezett „idő-képeket” jelöli meg, amelyek nem az akciókra való szoros előre utalással, vagy visszafelé értelmezésével működnek; Deleuze szerint a film különböző pontjain felbukkanó idő-képek hálózatából kirajzolódhat a cselekmény, de lehet, hogy nem. Yang Fudong gesztus filmjeiben azonban nagyon másként működnek a mozgás-képek. Yang nagyon erőteljes mozgás-képeket alkalmaz, amelyek egy-egy történet csíráiként funkcionálnak, azonban ezek egymásutánisága kioltja a történet felépülését, és a szekvenciák érzelmi töltése és atmoszférája válik dominánssá, hasonlóan az olasz neorealista művekhez, például Antonioni filmjeihez. Yang továbbá, például a *Fifth Night* esetében, nagyon tudatosan belekalkulálja a szekvenciák érzelmi töltésébe és

¹⁸⁹ Béla Balázs. *Der sichtbare Mensch*, Bécs–Lipcse, 1924. Béla Balázs: *Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film*. Trans. Rodney Livingstone, Ed. Erica Carter, 2010.

¹⁹⁰ Giorgio Agamben. *Notes on Gesture* (1992). In: *Means Without End*. Trans. V. Binetti and C. Casarino. Minneapolis and London: University of Minnesota Press. 2000.

¹⁹¹ Gilles Deleuze. *Film 1, A mozgás-kép*. Budapest: Osiris, 2001. Gilles Deleuze. *Film 2, Az idő-kép*. Budapest: Osiris, 2008. (ford. Kovács András Bálint)

atmoszférájába a nézőknek az értelmezés lehetetlenségéből származó feszültségét és bizonytalanságát. Yang tehát, amikor egy „absztrakt film”¹⁹² megvalósítására törekedve, ahogyan ezt egy interjúban elmondta, nem a történetre, hanem a gesztusok láncolatára építi a filmjeit, valójában a filmek szerinte is alapvető elemét tartja meg. Yang ezeket a gesztusokat rögzíti a fotó sorozatain is, mint a már említett *Ms. Huang at M Last Night*, a *First Intellectual* vagy *Shenjia Alley – Fairy* fotósorozatokon.

De végül is mit akarhatott a *Fifth Night*-tal Yang Fudong? Azt hiszem, hogy az emberek szerepeinek igazság és a hazugság határán való egyensúlyozásának megmutatásán túl valami mást is. Talán azt, hogy a nyugat (occident) és kelet (orient) kulturális hatalmi dinamikában, Yang Fudong kínai (orientális) művész, a részben elveszett kínai kultúrája talajáról, a nyugati filmnyelvvvel hogyan tud megszólalni egy globális kulturális szcénán, és őszinte megszólalása az occident-orient viszony számtalan aspektusa szerint az igaznak és hamisnak minősülő megnyilvánulások hányféle rétegét tartalmazza.

Gesztus fotók

Yang Fudong a film és videó munkák mellett folyamatosan készített a 2000-es *First Intellectual*hoz hasonló szemléletű beállított fotókat, amelyek mintha film stillek lennének, azonban ezekhez 'nem készült' film. Ezek a fotók megelőzik, és előrevetítik Yang gesztus filmjeinek a szemléletét. A fotók mintha történetek, események jeleneteit mutatnák, azonban az, hogy valójában mi történik, homályban marad, csakúgy, mint a filmek esetében. A szereplők egymásra, vagy valamire reagálnak, összenéznek, elmozdulást sugalló pózban vannak, Deleuze kifejezésével élve „mozgás-képeknek” mondhatnánk őket, amelyek időbeli és térbeli jelentése jóval túlterjed a konkrét képen. Szinte már közhelynek számít, hogy a mozgókép megjelenése megváltoztatta azt, ahogyan általában a képeket értelmezzük, az állóképeket is. A témának óriási teoretikus irodalma jött létre,

¹⁹² Zara Stanhope. Interview with Yang Fudong. *Australian Centre for Moving Image*, 08/12/2014. <https://www.acmi.net.au/acmi-channel/2014/an-interview-with-yang-fudong/>

Yang Fudong gesztusképeivel kapcsolatban – Agamben és Deleuze gondolatain túl – talán Victor Burgin *szekvenciális képeit* érdemes megemlíteni¹⁹³. Burgin szerint ezek a szekvenciális képek korábbi elfelejtett filmélményeinkből, emlékekből, álmokból épülnek fel a tudatunkban, vagy ismerünk rájuk egy-egy látott állóképen, és mögöttük az események és emlékek hosszabb filmszerű láncolata húzódik meg. A filmekben iskolázott látásunkra épít Yang Fudong is gesztusképeinek megalkotásakor, ugyanis fotóinak, mozgás-képeinek szemlélésekor nem a valóság idéződik fel bennünk, hanem a kép filmszerű kiterjesztése.

1999-ben és 2000-ben Yang a *First Intellectual* és a *Shenjia Alley* mellett számos azóta már ikonikussá vált fotósorozatot készített, amelynek szereplői a 20 és 40 közötti városi professzionálisok és értelmiségiek. A *The Evergreen Nature of Romantic stories*¹⁹⁴-on a minden bizonnyal kényelmes élet előtt álló fiatal nők és férfiak nézik melankolikusan az ősi kínai tradíciókat jelképező *penjinget*¹⁹⁵, a cserépbé ágyazott miniatűr land artot kicsi fákkal, vízzel, kövekkel, alakokkal berendezve. A Yang által nagyra tartott köztársaságkori¹⁹⁶ sanghaji filmgyártásnak egyik remekében, a *Spring in a Small Town*-ban például *penjinget* ajándékoz Xiu, a tinédzser kislány, a váratlanul beállító, és érzelmi viharokat kavarázó férfi főszereplőnek, Zhang Zhichennek¹⁹⁷. A *Don't Worry, It Will be Better* és a *Breeze* dekadens hangulatú sanghaji életképek jól ötvözött fiatalokról, lakásokban, ágyon fekvve, beszélgetve, unatkozva, összeölelkezve, szintén, mintha a történet egy pillanatát örökítenék meg, de nem tudjuk, hogy mi a történet. A *Breeze*-en¹⁹⁸ az öltönyös alakok mellett némelyek divatos selyem pizsamákat viselnek. Sanghajban magam is láttam, hogy nagy divat az utcán vagy társasági eseményeken elegáns pizsamát viselni, ellentétben a jégeralsó szerű steppelt nadrággal és kabáttal, és ez egyben a jómód, az eltérő életforma jele is. Az utcai pizsama-viselés egyébként állítólag ennél sokkal régebbi, valamikor a

¹⁹³ Victor Burgin. *Remembered Film*. London: Reaktion Books. 2004.

¹⁹⁴ *The Evergreen Nature of Romantic Stories*, 1999, fotó sorozat, színes nyomat, 78x110 cm.

¹⁹⁵ A *penjing* első írásos említései a Tang-dinasztia (618–907) korából valók.

¹⁹⁶ 1912-ben a Qing-dinasztiával véget ért a császárkor, és 1912 és 49 között, sok-sok viszályal és a Japán-kínai háborúval, Kína köztársaságként működött.

¹⁹⁷ *Spring in a Small Town* (1948), rendezte Fei Mu. 98 perc (a jelenet 29:55-nél).

¹⁹⁸ *Breeze*, 2000, fotó sorozat, színes nyomat, 78x150 cm.

70-es évek vége felé vált divattá Sanghajban. 2010-ben a sanghaji World Expo idején például, mikor ott voltam, a kormány nemkívánatosnak nyilvánította a pizsama utcai viselését, amire úgy reagált az egyik műtermeket magába foglaló épület művész közönsége, hogy pizsama partit rendeztek, és már napokkal előtte kiosztottak pizsamákat az érdeklődőknek. Yang hasonló koncepciójú gesztus képei például az *International Hotel* (2010), amelyet akár a *New Women* című videó installációk előtanulmányának is tarthatunk, vagy a híressé vált *Ms Huang at M Last Night* (2006) című fekete-fehér sorozat. Ez utóbbin egy elegáns társaságot, Ms Huant és két férfi kísérőjét látjuk, amint a népszerű M nevű szórakozóhelyre tartanak egy hatalmas limuzinban. A férfiak gyanakodva méregetik egymást, vagy a nőt, az egyik férfi szivarozik, majd gondterhelten telefonál a limuzinból, majd látjuk őket bemenni a bárba, a *film noir* feszült hangulata uralja a jeleneteket. A Yang filmjeiből jól ismert interakciókat, cselekményutalásokat látunk a képeken. A társaság a Yang által sokszor megjelenített jómódú, fogyasztásban elmerülő professzionálisok világát képviseli.

Yang gesztusképeinek vizuális világa a színes magazinok társasági rovatát és az elegáns hirdetések képi világát karikírozza. Yang mintha folyton-folyvást azt az ürességet, és bizonytalanságot akarná megmutatni, amely generációjának, elsősorban az értelmiségi és professzionális rétegnek a szerepválságából fakad. Azonban e gesztus fotó sorozatok nagyon különböző sikerrel képesek fenntartani azt az izgalmat, amit a jelenet és az alkalmazott képi megjelenítés volna hivatott létrehozni. Ebből a szempontból a *First Intellectual* humoros sorozata sokkal sikeresebbnek mondható, mint például az *International Hotel* exkluzív fürdőjében a tökéletes modell kinézetű nők szórakozásáról készült sorozat, amelyben nem érezzük azt a távolságtartást, az idézőjelet, amely gazdagíthatná a mű rétegzettségét.

New Women

Yang Fudong egyik legújabb munkája, a 2013-2014-es *New Women* projektje igencsak megosztotta a művészeti világot. A 2013-ban elkészült első rész¹⁹⁹ egy 5 csatornás, fekete-fehér videó installáció, amely a kiállítás ismertetője szerint tisztelgés a 20-as évek sanghaji kultúrája és filmművészete előtt. A Shangart galéria egyik terét építette át Yang a 20-as évek Sanghaját idéző art deco hangulatú csarnokká. A betonoszlopokat befedték art deco oszlopokká alakítva azokat, a plafon szerelvényeit drapéria takarja, a falakat különböző sötét színekre, többek közt lilára festették. Yang az öt hatalmas vetítő panelt tartó kereteket különböző szögekben helyezte el ebben a térben, amelyeket akár hatalmas tükröknek is gondolhatunk, amelyeken a valóságban nem jelenlévő nőalakok tükörképét látjuk. A videókon meztelen kínai nők pózolnak a 20-as éveket idéző frizurában, és ékszerekkel, korhű bútorok között. A videók inkább megmozduló fotók, hiszen a gyönyörű és kecses pózok váltogatásán túl, nem sok történik. Ha egészen pontosan le akarom írni a nők jelenlétét, akkor azt kell mondanom, hogy ugyan passzívak, de van bennük méltóság, és a meztelenségük nem kihívóbb annál, amit maga a meztelenség eleve jelent, és a filmvásznakon többnyire inkább egymással kommunikálnak, mint kifelé, a néző felé. Érdekes kontrasztot kelt a galéria hálósobák hangulatát idéző berendezése, amelyben azonban a nők elérhetetlenné vannak téve azáltal, hogy majdnem életnagyságú alakjuk csupán csak mint vetített kép jelenik meg. A film címét Yang Fudong az 1935-ben Sanghajban készült, Cai Chuseng által rendezett *New Women* című némafilmtől kölcsönözte. Ezt a filmet tartották a legendás sanghaji színésznő, Ruan Lingyu legnagyobb alakításának. A film egyike volt a női emancipáció kérdését feszegető köztársaságkori filmeknek, mint például a *Women Side by Side* (Chen Liting, 1949), *Three Modern Women* (Bu Wancang, 1932) vagy *Street Angel* (Yuan Muzi, 1937). Főszereplője a Ruan Lingyu által alakított, tanult modern nő, aki író, de zenetanításból tartja fenn magát. A történet arról szól, hogyan tesz lehetetlenné a karrierjét és az életét azok a férfiak, akik az együttműködésért női viszonzást várnak, majd amikor ezt nem kapják meg,

¹⁹⁹ Yang Fudong, *New Women*, 2013. 5 csatornás videó installáció.

bosszút állnak rajta. A forgatókönyv a kor másik híres színésznő, Ai Xia életét dolgozza fel, aki 1934-ben öngyilkos lett. A film forgatása után egyébként Ruan Lingyu is öngyilkosságot követett el, állítólag a média zaklatása miatt. Azonban az idézett filmekben soha nem tűnnek fel a nők meztelenül, ez elképzelhetetlen volt még az akkori baloldali filmekben is. Az egyetlen film, amelyben férfiakat láthatunk meztelenül, az a már az előbbieken többször idézett, 1934-es *The Highway*-nek, Sun Yu alkotásának az a jelenete, amikor az építőmunkások a folyóban fürdenek. Számomra Yang filmjének képei sokkal inkább felidéznek a kínai fotográfia atyjának nevezett Lang Jingshan²⁰⁰ által, a 20-30-as években készített akt fotókat, bár azoknak a hangulata, a modelleket körülvevő környezet, sokkal letisztultabb, eszköztelenebb, mint Yang képeié. Lang Jingshan fotóit az első kínai akt fotókként tartják számon.

Yang Fudong tökéletes ismerője e korszak filmjeinek és kultúrájának, és ha egy ilyen történettel helyezi szembe a munkáját, annak minden bizonnyal oka van. Az installációja azt az nőképet, és orientális női szépséget mutatja fel, amely koncepciója ellen például a 1935-ös *New Women* is harcolt, ám amelynek e modern nőket a filmvászonon megtestesítő színésznőknek a 30-as évek filmiparában meg kellett felelniük. Yang Fudongtól nem sokat lehetett megtudni munkája háttéréről. Egy interjúban azt mondja, hogy filmje tisztelgés a kínai film születése, és Cai Chusheng filmje előtt. „Cai Chusheng filmje egy realiztikus munka volt, az enyém, azt remélem, sokkal absztraktabb. A filmem az ideális nő képéről szól, azonban különbség van a valóság és az álmok között.”²⁰¹ Nyilvánvaló, hogy Yang itt utal a női test idealizálására és a médiában megjelenő hamis női testkép kontextusára, az ázsiai társadalmak fogyasztói szépségkultuszára, valamint az orientális női test szexualizálásának kontextusára is, de ezeknek az utalásoknak az iránya nem egyértelmű. Kinek az álmai ezek, a nőké vagy a férfiaké, kinek a számára ideális nők ezek? És milyen kontextusban működnek ezek az álmok? Mit jelent Yang számára az absztrakt film? Yang absztrakt filmje ugyanis egészen más módon absztrakt, mint ahogyan

²⁰⁰ Lang Jingshan (1892 Jiangsu, Kína – 1995 Tajpej, Tajvan), fotóművész, fotós újságíró. 1930-ban adta ki az *Album of the Nude Photographs* című könyvét.

²⁰¹ Zara Stanhope. Interview with Yang Fudong. *Australian Centre for Moving Image*, 08/12/2014. <https://www.acmi.net.au/acmi-channel/2014/an-interview-with-yang-fudong/>

azt annak idején Duchamp elképzelte, például az 1926-os *Anémic Cinéma*-ban, és nyomában számos alkotó, akik geometrikus, non-figuratív elemek játékból hoztak létre történet és szereplők nélküli filmeket. Yang *New Women*-jének szereplői viszont hatalmas kulturális, politikai és történeti jelentésanyagot mozgósítanak, ugyanakkor Yang azzal játszik, hogy úgy mozgatja szereplőit, mintha mindez nem létezne, mintha valóban csak szép formák és alakzatok lennének. Yang Fudong a saját *New Women* munkájában az 1930-40-es években a női emancipáció jegyében fogant filmek női szereplőiből kiiktatja a realiztikus elemeket, vagyis a modern emancipált női szerepvágyakat, valójában pont azt, amiért ezek a filmek annak idején létrejöttek. Azonban, ha a filmet nem mint absztrakt filmet próbáljuk értelmezni, akkor rendkívül ellentmondásos eredményre jutunk. Ismervén Yang gondolatmenetét arról, hogy a „hamis” képek használata, az „igazakkal” együtt hogyan vezethet egy összetett helyzet bizonyos szempontból végül is „igaz” megjelenítéséhez, amit a *Fifth Night*-tal kapcsolatban kifejtett, *talán* le tudjuk vezetni, hogy *talán* mi lehetett Yang szándéka ezzel a munkával. Annak fényében, ami az elmúlt száz évben a társadalmi nemi szerepek terén történt, kifejezetten provokatívnak is tűnik ez a munka, hiszen a Yang által felmutatott „új nő” képéhez kizárólag a szépséget és a passzivitást kapcsolja. Azonban ennek a provokációnak az irányát sem érthetjük: talán az, hogy a 30-as évek sanghaji filmjeiben megfogalmazott ideál mára sem valósult meg, vagy éppen az emancipált nőideált ignorálná ezzel Yang, vagy azt a beszédmódot, amely a női szerepet kivonná a konfuciánus szemlélet szerinti rendből, amint erről a Zhang Peiliről szóló rész *Kinek a teste fejezetben* írtam? Ez a kétségkívül „szép” munka nem tartalmaz olyan gazdagan rétegzett anyagot, mint a *Fifth Night*, és így bizonyos perspektívából maga sem tűnik másnak, mint, Yang szavaival élve, a „hamis képek” felmutatásának.

De lehetséges egy teljesen más irányú megközelítés is. Az az érzésem, Yang ez esetben a nyugattól teljesen eltérő kontextusban idézi meg a női sorsokkal foglalkozó 30-as évekbeli baloldali filmeket és Cai Chusheng alkotását. Ennek a felfejtése talán nem is lenne fontos, mivel a művei a nyugati szcénán jelennek meg, nyilvánvalóan oda is szánja őket, tehát tudatában is van ennek a

diszkrpanciának. Laikwan Pang²⁰² és az ő nyomán Edwin Mak²⁰³ rámutattak arra, hogy a 30-as évek női történeteket bemutató filmjei egyfajta allegóriái voltak az egész kínai társadalom modernizációs és emancipációs törekvéseinek, és a nő, a női test, Kínát, az országot és a várost, Sanghajt szimbolizálta. Laikwan ezzel magyarázza, hogy ilyen nagy számban készültek női témákat bemutató filmek, hiszen természetesen a 30-as évekbeli balos filmgyártás is férfiak dominálta világ volt, nem nagyon találunk női filmrendezőket. A filmvászonon bemutatott modern női történetek dominanciája nem reprezentálta a nők valós társadalmi helyzetét, bár a császárkorhoz képest a nők lehetőségei jóval szélesebbek voltak. Minden valószínűség szerint Yang számára ez az általánosabb megközelítés, amely egy vágyott állapot és a valóság feszültségére utal, sokkal fontosabb volt ezekben a filmekben, mint azoknak a valóságra vonatkozása, és így a szépség önmagában, elszakítva annak társadalmi kontextusától, valamiféle ideális állapotra, világra utalhat Yang *New Women*-jében.

A *New Women* második része, a 30-as évek filmnyelve után most a 2000-es évek tömegkultúrája képi világának absztrakciójával dolgozik. Ennek megfelelően Yang színes videóra forgat, amelyen a kompozíció és a szekvenciák szerkezete is nagyon másként működik, mint a fekete-fehér filmen. A négy csatornás installáció, amelyet 2014-ben fejezett be, a *The Coloured Sky: New Women II*²⁰⁴ címet kapta. A címben szereplő „színes égboltot” egy nagyon konkrét vizuális élmény inspirálta, Munch *Sikoly* című munkájának színes égboltja. A mű werk filmjén²⁰⁵ látni lehet, amint Yang azt az instrukciót adja a világosítónak és az operatőrnek, hogy a felvétel hangulata olyan legyen, mint Munch képéé. Ez a jelenet rávilágít Yang alkotói módszerére, melyben a vizuális

²⁰² Laikwan Pang. *Building A New China In Cinema: The Chinese Left-Wing Cinema Movement. 1932–1937*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2002. p. 113.

²⁰³ Edwin Mak. When Change Meant Change: Revisiting 1930s Chinese Leftist Cinema. *MUBI/Notebook*. 28 Dec 2008.
<https://mubi.com/notebook/posts/when-change-meant-change-revisiting-1930s-chinese-leftist-cinema>

²⁰⁴ *The Coloured Sky: New Women II*, 2014, több csatornás színes videó installáció, hangos.

²⁰⁵ Unpacking filmscape... *The Coloured Sky: New Women II*
<https://www.youtube.com/watch?v=SockK7U333w>

élmények (sokszor elszakadva annak egyéb rétegű tartalmától, mint a Munch kép esetében is) és vizuális fantáziák indítják el a mű kialakulását és nem a koncepció. Az installáció négy hatalmas vetítő paneljét a kiállító terem három falán, vagy festményszerűen a falnak döntve helyezte el Yang. A videókon a mesterségesen megépített tengerparton, szándékoltan színes és giccses díszletek között a gyermekkor és felnőttkor határán álló három fiatal lány álmvilága jelenik meg, kitömött őzzel, szarvassal, színes égbolttal. Munch színes égboltja, amely ott a szorongást, rettegést és „őrületet” idézi meg, Yangnál egészen más érzelmeket kelt fel, bár mind a két érzés, állapot létrejöttében nagy szerepe van a társadalom normáinak az emberekre nehezedő súlyának. Yang Fudong célja az volt, hogy minél valószerűtlenebbé és mesterkéltébbé tegye a díszletet, amelyben a lányok pancsolnak, táncolnak, heverésznek és álmodoznak. Yang filmjében nagyon finoman másolódik egymásra a kislányok természetes gyermeki mesevilága, és a kommercializálódott ázsiai társadalom média által gerjesztett hamis álmvilága, és ebben a realitásoktól teljesen elszakadt női imázs, amelynek betöltésére készülnek. Yang számára itt is nagyon fontos volt megmutatni, hogy ez a hamis álmvilág az igaz és őszinte vágyaktól elválaszthatatlanul jelenti az élet realitását. Yangot a technikai és stilisztikai megoldások is inspirálták ebben a munkában, mint mondja, a *New Women II* egy kísérlet volt egy absztrakt videó forma megteremtéséhez²⁰⁶, és a kérdés nyilvánvalóan az volt számára, hogy az általa megteremtett absztrakt forma képes-e elvinni azt a tartalmat, amit Yang akart. Az ázsiai tömegkultúra által vetített hamis álmvilág képeinek absztrakciója számtalan formában megjelent már a kortárs ázsiai művészetben. Párhuzamként említhetem Mariko Mori, japán művész nagyméretű fotómunkáit, például az *Empty Dream* (1995) címűt, amely ugyancsak egy strandoló jelenetet ábrázol egy népszerű, mesterséges, tengerpartot imitáló fedett dómban, melyen a nő maga Mariko Mori sellő képében. Ezek a munkák éppen a tömegkulturális képek jellemzőinek végletekig vitt kiüresítésével hatnak, ugyanakkor ez is lesz a veszтük sok esetben, mivel miután vettük az üzenetet, ugyanolyan unalmassá válhatnak, mint előképeik.

²⁰⁶ Zara Stanhope. Interview with Yang Fudong. *Australian Centre for Moving Image*, 08/12/2014. <https://www.acmi.net.au/acmi-channel/2014/an-interview-with-yang-fudong/>



69. Yang Fudong, *Otherwhere or Stranger's Plan*, 1993, 13x133 cm, és újrafotózva 1999-ben, 12x75,5 cm.



70. Yang Fudong, *Otherwhere or Stranger's Plan*, 1993, 13x133 cm, és újrafotózva 1999-ben, 12x75,5 cm. Részlet.



71.-72. Yang Fudong, *After all I didn't force you*, 1998, egy csatornás videó, f/f és színes, hangos, 2:30.



73. Yang Fudong, *I Love My Motherland*, 1999, 5 csatornás videó installáció, f/f, néma. 12:00.



74. Yang Fudong, *City Light*, 2000, egy csatornás videó, színes, f/f, 6:00.



75. Yang Fudong, *City Light*, 2000, egy csatornás videó, színes, f/f, 6:00.



76. Yang Fudong, *Backyard - Hey! Sun is Rising*, 2001, 35 mm f/f film, átírva DVD-re, 13:00.



77. Yang Fudong, *Tonight Moon*, 2000. Sok csatornás videó installáció (1 vetített kép, 24 LCD monitor, 6 monitor), színes, f/f, hangos, 10:00. Kiállítási eneteriőr.



78. Yang Fudong, *Tonight Moon*, 2000. Részlet.



79. *Useful Life*, 2000. Kiállítási eneteriőr Xu Zhen's és Yang Fudong munkáival.



80. Xu Zhen, *The Problem of Colour*, 2000, C-print, 193x155 cm. *Useful Life*, kiállítási eneteriőr.



81.-82.-83. Yang Fudong, *Shenjia Alley - Fairy*, 2000. C-print sorozat, 50x150 cm és változó méretek.



The First Intellectual



84.

Yang Fudong,

The First

Intellectual,

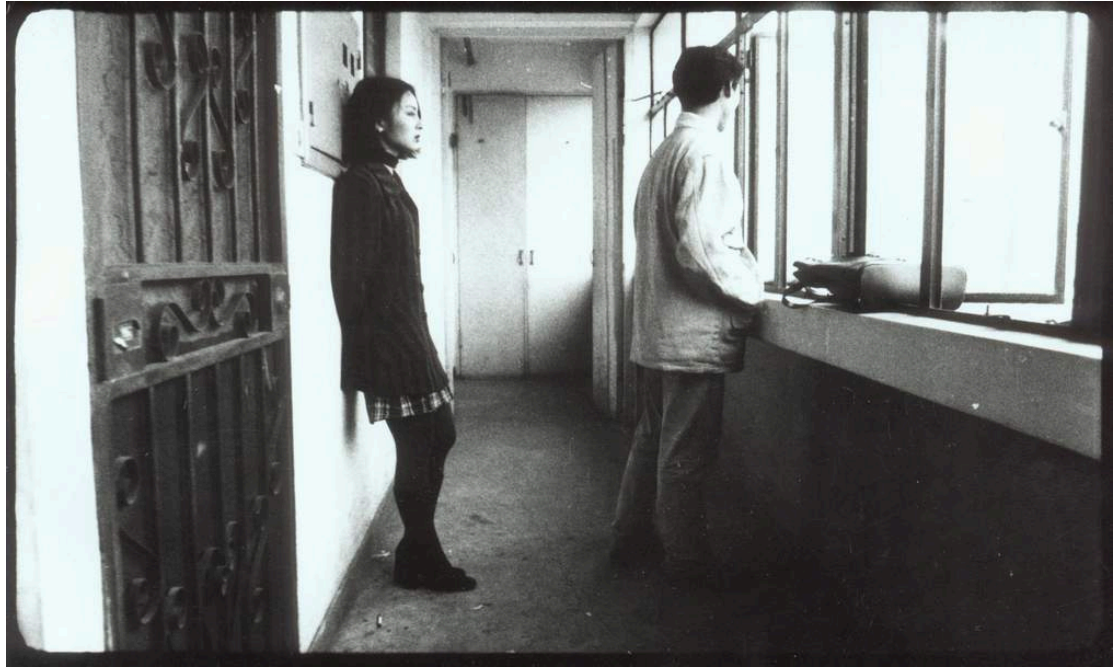
2000.

C-print sorozat.

193x127 cm



85. Szergej Eisenstein, *Patyomkin páncélos*, 1925, fekete-fehér némafilm, 75 perc. Still az ogyesszai lépcső-jelenet végéről.



86.-87. Yang Fudong, *An Estranged Paradise*, 1997-2002, 35 mm-es fekete-fehér film, 76 perc.





88. Yang Fudong,
Siemens S10, 2003,
egy csatornás színes
videó, hangos, 6:00.



89. Yang Fudong, *First Spring*, a Prada 2010-es tavasz/nyári kollekciójához
készült promóciós film, fekete-fehér, 9:11.



90. Yang Fudong, Still a *The Half Hitching Postból*, 2005.
35mm színes film, átírva
DVD-re, hangos, 7:00.



91. Wen Zhengming: *Landscape with Figures* 1538,
tus papíron,
166x35 cm. Részlet.



92.–93. Yang Fudong, *No Snow on the Broken Bridge*, 2006, 8 csatornás film
installáció, 35 mm-es f/f film, DVD-re átírva, hangos, 11:00.





94. Isaac Julien, *Ten Thousand Waves*, 2010, 9 csatornás színes videó installáció, hangos, 49:41.



95. Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part I-V*, 2003-2007. 35 mm-es f/f film DVD-re átírva, hangos.



96.-97. Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part I-V*, 2003-2007.
35 mm-es f/f film DVD-re átírva, hangos.





98. Yang Fudong, *East of Que Village*, 2007, fekete-fehér hangos film installáció, 20:50.



99. Yang Fudong, *East of Que Village*, 2007. Kiállítási eneteriőr.



100. Yang Fudong, *Blue Kylin – A Journal of Shandong*, 2008, szobor és videó installáció, videókkal és faragott kő oszlopokkal.



101. Yang Fudong, *Blue Kylin – A Journal of Shandong*, 3. Guangzhou Triennále, kiállítási eneteriőr, 2008.



102. Yang Fudong, *Dawn Mist, Separation Faith*, sok csatornás film installáció, 35 mm-es f/f film, 9 szabadon álló vetítövásznonra vetítve párhuzamosan, néma, különböző hosszúságúak.



103. Yang Fudong, *Fifth Night*, 2010, 7 csatornás film installáció, 35 mm-es f/f film, HD-ra átírva, hangos, 10:37.



104. *Fifth Night*, 2010, 77 csatornás film installáció, 35 mm-es f/f film, HD-ra átírva, hangos, 10:37.



105. Yang Fudong, *Fifth Night (Rehearsal)*, 2010, 7 csatornás film installáció, 35 mm-es f/f film, HD-ra átírva, hangos, 10:37.



106. Yang Fudong, *Fifth Night (Rehearsal)*, 2010, 7 csatornás film installáció, 35 mm-es f/f film, HD-ra átírva, hangos, 10:37.



107. Yang Fudong, *The Evergreen Nature of Romantic Stories*, 1999, fotó sorozat, színes nyomat, 78x110 cm.



108. Yang Fudong, *Breeze*, 2000, fotó sorozat, színes nyomat, 78x150 cm.



109. Yang Fudong, *Don't Worry, It Will be Better..*, 2000. C-print sorozat, 83-85x120 cm.



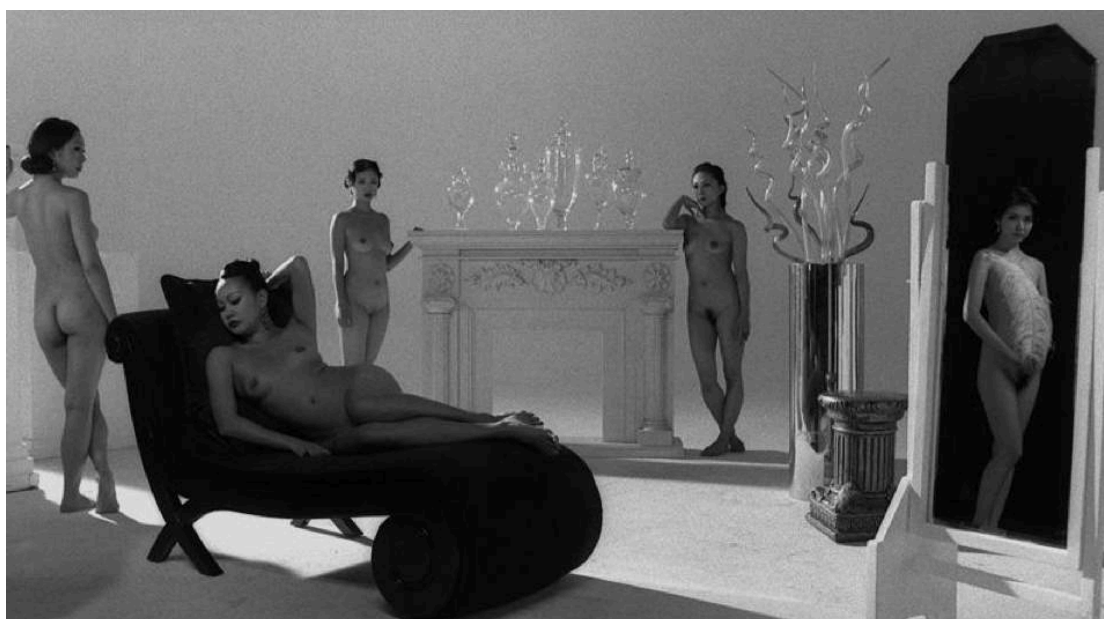
110. Yang Fudong, *Ms Huang at M Last Night*, 2006, fotósorozat, b/w, 120x180 cm.



111. Yang Fudong, *International Hotel* 2010, f/f inkjet fotósorozat, 120x180 cm, 180x120 cm.



112. Yang Fudong, *New Women*, 2013, 5 csatornás videó installáció.



113. Yang Fudong, *New Women*, 2013, 5 csatornás videó installáció. Still a videóból.



114. Lang Jingshan, *Meditation*, 1928.



115. Lang Jingshan,
Indecision, 1933.



116. Yang Fudong, *The Coloured Sky: New Women II*, 2014, több csatornás színes videó installáció, hangos.



117. Yang Fudong, *The Coloured Sky: New Women II*, 2014, több csatornás színes videó installáció, hangos.



118. Mariko Mori, *Empty Dream*, 1995, cibachrome print, 304,8 x 640,1 cm

„Az utolsó generáció” – Cheng Ran

A 2000-es évek végének kínai művészeti színtere

Cheng Ran 1981-ben született Belső-Mongóliában, és művésszé formálódásának éveit már a Tiananmen téri vérengzés utáni konszolidáció idejére estek. Egy olyan időszakban végezte művészeti tanulmányait, és kezdte el művészi pályáját, amikor a kínai művészek jelenléte a globális művészeti világban már természetes volt, sőt nagyon jó karrier lehetőség. Az ő generációjának a 2000-es évek végétől már kevésbé kellett azzal megküzdenie, hogy hol mutassa be a munkáit, mint azt láttuk Yang pályakezdekésekor. A 2000-es évek végére kialakult egy a nyugati galériás világhoz képest nem túl nagy, de intenzív kereskedelmi galériás tevékenység, elsősorban Pekingben és Sanghajban. A galeristák többsége továbbra is a nyugati világból érkezett, és sok esetben már rendelkezett európai vagy amerikai helyszínnel, ami még könnyebbé tette a kínai művészek bevezetését az euro-amerikai művészeti szcénára. A már említett Urs Meile, aki Cheng Ran munkáival is foglalkozik, a zürichi galériája után nyitotta meg kiállítóhelyét Pekingben, már 1995-ben. James Cohen new yorki galerista 2008-ban nyitotta meg galériáját Sanghajban. A lengyel származású Magda Danysz, aki 1999 óta működtette galériáját Párizsban, 2009-ben nyitotta meg a sanghaji galériáját. A pekingi Beers-Li galéria társ alapítója 2005-ben a művészettörténeti képzettségű Pi Li mellett Waling Boers volt, aki a 90-es években Berlinben működtetett non-profit kiállítóhelyet. A belga Ullens házaspár 2007-ben nyitotta meg művészeti központját Pekingben a 798 művészeti telepen. Nyílt számtalan kisebb galéria is, mint például az M97 fotógaléria, amelyet Steven Harris nyitott 2006-ban a Moganshan úti sanghaji művészeti telepen. Vagy az Art Labor, melynek kanadai tulajdonosa Martin Kember, üzleti vállalkozóként érkezett Kínába, és meglátván az üzleti lehetőséget, megalapította az Art Labor galériát.

Szaporodtak a kínai tulajdonú galériák is. Az egyik legelső az Eastlink (1999) volt Sanghajban, amely Ai Weiwei *Fuck Off* című kiállításának is helyet adott. Lise Li, a Vanguard galéria tulajdonosnője szintén az üzleti pályát hagyta

el, és 2004-ben nyitotta meg a galériát Sanghajban. Jellemző a kínai szemlélet változására, hogy, amint Lise egyik beszélgetésünk alkalmával elmondta, bár mindig is a művészet érdekelte, szülei nyomására pénzügy szakon tanult az egyetemen, és a Kínai Kereskedelmi Banknál kezdett dolgozni, de 2004-ben már volt bátorsága váltani. Fontos sanghaji helyszín lett a Leo Xu galéria is. Leo Xu művészeti író és kurátor évekig James Cohan galériájában dolgozott mielőtt megnyitotta saját helyét 2011-ben. Ugyancsak fontos kiállításoknak adott teret a 2008-ban alapított sanghaji OV (Orinetal Vista) galéria, amelynek hong kongi tulajdonosa, David Lo nagyobb bátorsággal fesztette a cenzúra határait. 2010-ben egy csoportos kiállításon²⁰⁷ itt állította ki Zhang Dali²⁰⁸ azt a sorozatát²⁰⁹, amelyben a kínai újságokban megjelent belpolitikai híradásokhoz közölt fotók eredetijét kutatta fel. Zhang Dali kutatásaiból ugyanaz derült ki, mint ami a hasonló szovjet és kelet-európai múlt kutatásokból, hogy a publikált képekről el-eltűntek személyek, politikusok vagy zavaró momentumok. Zhang Dali egy nagyon érdekes előadást is tartott a munkáról, amelyet volt szerencsém meghallgatni az OV galériában. A megnyitó és az előadás után a hatóságok egy időre bezárták a galériát. Samuel Kung sanghaji születésű hong kongi üzletember 2005-ben hozta létre magán múzeumát, a Museum of Contemporary Art Shanghai-t. A 2000-es évek elején kezdtek benépesülni a híressé vált pekingi 798 és a sanghaji M50 művészeti telepek elhagyott ipari létesítmények területén, ahol először műtermek, majd később galériák létesültek. A pekingi 798 üres gyárépületeit először a pekingi Central Academy of Fine Arts diákjai kezdték használni műteremként 1995-től, majd egyre több művész kezdett el dolgozni az ipari csarnokokban. Nagy lökést adott a helynek, amikor 2001-ben a Timezone 8 művészeti könyvkiadó amerikai tulajdonosa, Robert Bernell könyvesboltját áthelyezte ide. A Sanghajban, a Suzhou Creek partján, a Moganshan út 50 szám alatt található M50 művészeti telep egy régi textil üzem épületeit foglalta el. A helyi művészeket az olcsó bérleti díj vonzotta itt is, és a telep szintén a 2000-es évek elején kezdett benépesülni. Az M50 ma is virágzik,

²⁰⁷ *Re-Visioning History*, 2010, OV Gallery, Sanghaj, Kína

²⁰⁸ Zhang Dali (1963, Harbin, Kína –) kínai művész.

²⁰⁹ Zhang Dali, *Second History*, 2003–2010.

száznál is több galériának és műteremnek ad helyet, 2010-ben sok időt töltöttem itt, mivel a *Delete* című videó munkám első változatának itt volt az ősbemutatója.

A kétezres évek végére néhány államilag támogatott múzeum is befogadóvá vált a kortárs művészetre, mint például Sanghajban a hihetetlen precizitással felújított, csodálatos art deco Rockbund Múzeum, vagy a Minsheng Art Múzeum és a Power Station of Art, amely az első állami kezelésben lévő kortárs művészeti múzeum volt.

Ugyancsak megjelenési lehetőséget, és figyelmet biztosított a kínai művészek számára a Sanghaj Biennále és a Guangzhou Triennále. A Sanghaj Biennále, amelyet 1996-tól rendeztek meg, először 2000-től adott teret az experimentális művészetnek, valamint az új média munkáknak, és külföldi művészeket is meghívott. 2002-ben indult a Guangzhou Triennále, amely egy kutatás alapú tematikus kiállítás sorozat. A harmadik, 2008-ban megrendezett Guangzhou Triennáléra, amely a „*Búcsú a poszt-kolonializmustól*”²¹⁰ címet viselte, Cheng Ran *This is the End* című munkája is meghívást kapott. A 3-dik Guangzhou Triennále új szempontokat kívánt felvetni a 3-dik világ művészetének a globális művészeti színtéren való megjelenésével, és a nyugati központú kortárs művészeti szcénával való viszonyával kapcsolatban, és e viszonyban tapasztalható új tendenciákra ráirányítani a figyelmet. A többek között Gao Shiming²¹¹ által kúrált triennalé kínai anyaga és kiállítási koncepciója arra a kínai művészeti körökben zajló vitára reflektált, amely a kínai művészet nyugati piacon való rendkívül ellentmondásos helyzetéről szólt. A kínai *cinikus realizmus* és *politikai pop* festmények alkotói bírálóik szerint a nyugati „modern” stílusokat alkalmazva egzotikus kínai témákat szállítanak, ami ellenállhatatlan keverékként hatalmas anyagi hasznot hoz az alkotóiknak a nyugati piacon, ugyanakkor ezáltal egy poszt-koloniális függő szerepben helyezik el magukat, ami kihat a teljes kortárs kínai művészet megítélésére és működésére. A *Búcsú a poszt-kolonializmustól* kurátorai olyan alkotókat kerestek, akik egy másfajta

²¹⁰ 3rd Guangzhou Triennial, *Farewell to Post-Colonialism*, 2008.

<http://www.gdmoa.org/zhanlan/threeyear/4/24/13/12629.jsp>

²¹¹ A kurátori csapatot Gao Shiming, Sarat Maharaj, and Chang Tsong-zung alkotta.

attitűdöt képviseltek, és ebbe a koncepcióba a pályakezdő Cheng Ran munkái tökéletesen beleillettek.

A kínai művészeti tevékenység méreteihez képest azonban ezek a kereskedelmi és non-profit kiállítási lehetőségek még mindig elenyészőnek mondhatók, különösen Pekingben és Sanghajon kívül.

A 2000-es évek végére megjelent néhány nagy kínai szponzor is a művészeti életben, cégek és magánemberek egyaránt. A K11 Art Foundation alapító tulajdonosa, Adrian Cheng, 30-as éveinek közepén járó hong kongi milliárdos üzletember, valaha wall streeti bróker, és egyben szenvedélyes műgyűjtő is. Az általa létrehozott K11 non-profit alapítvány művészeti projekteket támogat, művészeknek rezidencia programokat működtet, és Sanghajban egy hatalmas bemutatótermet tart fenn. Nagyformátumú projektjeiben olyan intézményekkel működik együtt, mint a párizsi Palais de Tokyo, vagy a MET és az Armory Show New Yorkban, vagy az ICA Londonban. Cheng Ran 2015-ös óriási projektjének, az *In Course of the Miraculous-nak*, amelyet a Kelet-kínai-tengeren, Tibetben, Svájcban és Amszterdamban, valamint egy 4000 négyzetméteres díszletben forgatott, nagyrészt a K11 Art Foundation volt a támogatója, az Erlenmeyer Foundation és az Urs Meile galéria mellett. A pekingi és sanghaji nagy galériák, mint az Urs Meile, vagy a Shangart, vagy a Leo Xu, vagy a Boers-Li is úgy dolgoznak, hogy a kiállító művészek nagyszabású projektjeinek teljes produkciós költségét állják, és ha szükséges, támogatókat keresnek hozzá. A kínai gazdaság szárnyalása miatt, valamint amiatt, hogy a művészetet profitábilis ágazatnak tekintik Kínában, és a galériák számára belátható időn belül megtérül a projektek támogatása, egy feltörekvő kínai művész anyagi lehetőségei összehasonlíthatatlanul jobbak, mint európai kollégáié, és olyan lehetőségekkel tervezheti a munkáját, amelyekről egy európai művész álmodni se merne.

A 2010-es évekre látszólag a kínai művészeti szcéna is kitermelte azt az intézményrendszert, ha az ország méreteihez képest nagyon szűken is, amelynek szereplői az állami múzeumok, a non-profit magán kiállítóhelyek, biennálék, triennálék és a kereskedelmi galériák, valamint a magán szponzorok voltak, hasonlóan ahhoz, mint a nyugati művészeti szcénán. Azonban a kínai társadalomban nagyon más volt a helye ennek a szcénának, nem kis részben a

kínai történelemből fakadóan, mivel hogy nem voltak meg a független köztérnek és közéletnek azok a hagyományai, mint a nyugati világban. Ennek következtében a kortárs képzőművészet nagyon csekély mértékben épült be a közkultúrába. A 2010-es évekre az is világossá vált, hogy a kortárs kínai művészeti szcéna fő színtere nem a galériák és kiállítóhelyek világa lesz, hanem az aukcióké, amelyek hatalmas forgalmat bonyolítottak.

Identitáskeresés – occidentalizmus?

Cheng Ran generációja számára egyértelmű volt, hogy a művészeti pálya egyben azt is jelenti, hogy egy nemzetközi művészeti szintéren kell megjelenie a munkáinak. E külső tényező mellett nyilván a személyiségéből, és saját élettörténetéből is fakadt, hogy számára a kulturális identitás és hagyomány kérdése már egészen másként vetődött fel, mint ahogy azt például Yang Fudong munkáiban látjuk. Cheng érdeklődésének középpontjába a nyugati politikai, művészeti, irodalmi és történelmi hagyomány került, és ez lett munkáinak legfőbb inspirációs forrása is. Ő egyaránt saját hagyományának érezte a nyugati kultúrtörténet alkotásait, amivel neki valamit kezdenie kell, nagyon más módon, mint elődei tették, és ugyanakkor azt a történetet is, ahogyan a kínai kortárs művészet kisajátította a nyugati művészet formáit és koncepcióját. Ez valójában két ellentétes alapállás lenne, azonban Cheng munkái folyamatosan fenntartják a *kint is-bent is* pozícióját. Az insiderét, aki természetes közegének érzi a nyugati kultúrát, és az outsiderét, aki a beleszületetteknél is jobban akarja ismerni ezt a kultúrát.

Cheng 16 évesen került Belső- Mongóliából Hangzhou-ba, és minden bizonnyal átélte, mit jelent egy marginális pozíció talajáról megnyilvánulni. Cheng Ran, akárcsak Zhang Peili és Yang Fudong, a hangzhou-i China Academy of Art-on tanult, amely akkor az egyik legnyitottabb és legprogresszívebb művészeti iskola volt Kínában. Ő is olajfestés szakra járt, csakúgy, mint Zhang Peili és Yang Fudong. A kínai akadémiákon az olajfestés szakokon az euro-amerikai festészeti hagyományt tanulmányozzák – és ez igaz volt még a legkonzervatívabb időkben is, hiszen a szocreál festészet szintén egy európai stílus, a francia realizmus talajáról sarjadt – szemben a hagyományos kínai

festészeti szakkal. Ez mindhárom művész számára nagy jelentőséggel bírt, hiszen a festészen keresztül egy a kínaitól teljesen eltérő vizuális logikát tapasztalhattak meg. Amint egy interjúban Cheng Ran elmondta, számára nagyon fontos tapasztalat volt a nyugati festészet tanulmányozása, jóllehet az alkotói érdeklődése nem ez irányba vitte. „Megtanultam észrevenni a kapcsolatot a dolgok között, hogy hogyan kell megformálni a teret, és hogy milyen fontos a folyamatos munka.... Azért tanultam festészetet, hogy megfigyeljem és megértssem a részleteket és a világ törvényeit, nem pedig azért, hogy lefessek egy növényt.”²¹²

Cheng az egyetemi évei alatt megszállottan olvasott és filmeket nézett, elsősorban a nyugati kultúra teljesítményeit, és amint azt a későbbi munkáiban látni fogjuk, az irodalom és film műfaja, nemcsak mint vizuális, vagy nyelvi és gondolati struktúra érdekelte, hanem elsősorban, mint történeti narratíva. A művei az euro-amerikai kulturális hagyomány darabkáiból építik folyamatosan újra és újra az ő saját történelmi látképét. S e darabkákat, a teljesség igénye nélkül, Hitchcock, Jarman, Wim Wenders, Tarkovszkij, Kubrick, Jarmusch, Lars Von Trier, Yves Klein, Martin Luther King, Stefan Postaer, P.D James, Van Gogh, Leonardo, Bill Viola, Nan Golding, Aesopus, Andersen, Shakespeare, Goethe és Dickens műveiből vagy megnyilatkozásaiból tördeli le. Minden egyes munkája egy nyugati alkotó egy vagy több művéből indul ki, amit Cheng már rendszerint a műve címében is jelez. Az, ahogyan Cheng ezeket egybeépíti, nem valamelyikük stílusát utánozva, hanem a művek jelentését átértelmezve, kisajátítva, mindenekelőtt egy nagyon személyes identitáskeresésre utal, és nem a „kínaiság” keresésére két kultúra között, egy globalizált világban, ahogyan ez a probléma tematizálva volt – mások tényezőik mellett – az erről szóló diskurzusokban. Cheng nyilván tisztában van a kínai művészeti szcénán hosszú évek óta folyó eredetiség/másolás vitával, és a módszerében talán egy enyhe kis fricskát is felfedezhetünk ez irányba. Az idézetek és ismétlések hálójából összeálló struktúra azonban jellegzetes posztmodern módszerre utal, valamint technikai szinten a 90-es évek ifjúsági zenei kultúrájának klip szerkesztési módszerére, és ez élesen megkülönbözteti munkáit a 80-as évek kínai

²¹² People: Cheng Ran. *Shift*. 2010.05.30.

http://www.shift.jp.org/en/archives/2010/05/cheng_ran.html

művészeinek nyugati inspirációra létrejött munkáitól. Cheng építményeiből egy olyan narratíva kirakása iránti vágyat olvashatunk ki, amely valójában egyformán magáénak tekint minden hagyományt, amely a sorsát befolyásolja. Fölmerülhet a kérdés, hogy vajon nem valamiféle „occidentalizmus” nyilatkozik meg ebben az alkotói attitűdben, mely során a saját hagyományai helyett egy jobban és sikeresebben alkalmazható, számára azonban egzotikus és idegen kultúrával igyekszik azonosulni, ami aztán felszínes és karikatúraszerű megnyilvánulásokhoz vezet. Nyilvánvalóan ez is igaz valamennyire, azonban Cheng Ran munkáiban a nyugati hagyomány olyan töredezetten van jelen, ami az occidentalizmus problémájával szembeni nagyon tudatost viszonyra utal. Azt se felejtjük el, hogy annak a kínai hagyománynak, amelyet mint „originális” kiindulópontot elvárnánk tőle, a folyamatossága a kulturális forradalom idején végérvényesen megszakadt, és a történelmi kínai kultúra elemeire való támaszkodás vágya is rendkívül problematikus eredményhez vezethet, amint azt Yang Fudong filmjeiben elemezte.

Fontos megjegyezni, hogy a „kínaisághoz” és a nyugati hatásokhoz való viszonyulás tekintetében Cheng alkotói alapállása nem nevezhető egyedüli reprezentánsnak. A kép sokkal összetettebb, és a kilencvenes évektől kezdve erőteljesen jelen van a kínai experimentális művészetben az emancipálódás vágya – még nevet is adtak neki: *Domestic Turn*, amint arról az előző részekben írtam – , törekvés a nyugati szcénával és piaccal való egyenrangú kapcsolat kialakítására, amelyet a 2010-es években kétségkívül támogat a belső művészeti piac, és a nagy kínai magán mecénások és gyűjtők megjelenése. A 2010-es években a hivatalos kínai kultúrpolitika is már sokkal ügyesebben igyekszik manipulálni az alternatív szcénát és az akadémiákat. Egyrészt azzal, hogy az új médiumok megjelenését támogatja biennálékon, triennálékon és az egyetemi oktatásban, másrészt viszont szigorú cenzúrát alkalmaz a tematikában; továbbá bűvópatakként újra és újra felmerül a hagyományosnak tekintett népi technikák, mint például papír kivágásoknak, vagy az árnyjátéknak a kortárs művészetben való propagálása, csakúgy, mint a kulturális forradalom idején. Sokan ugyanakkor tartanak e tendencia, vagyis a kínai experimentális művészek frusztrációját, és a hivatalos kínai nacionalista kultúrpolitika összetalálkozásának következményeitől, ami elszigeteltségben tarthatja e vélekedések szerint a kínai

művészeti világot. A kínai kortárs művészeti szcénán tapasztalható „de-internacionalizáló” és nyugatellenes törekvésekről részletesen ír például Carol Yinghua Lu az Uli Sigg gyűjteményt a berni Kunstmuseumban bemutató kiállításához készült katalógusban.²¹³

Alternatív rock és poszt-rock szubkultúra

Cheng munkáinak másik nagyon fontos inspirációs forrása a nyugati előképeken túl a zene, elsősorban a kínai rock és alternatív zene, mely nagymértékben inspirálta munkamódszerét. Videói, mint a *Chewing Gum Paper*, az *Eclipse* vagy az *In Course of the Miraculous*, egyben hang és zenei kompozíciók is. Ez utóbbiban az egyik legismertebb kínai alternatív poszt-rock banda, a Wang Wen lenyűgöző 9 órás improvizatív zenéje szövi át Cheng mozgóképeit. Cheng egyetemi évei alatt abban a városi ifjúsági, az underground rock zenén alapuló szubkultúrában szocializálódott, amely a 80-as évek végétől, a Deng Xiaoping rendszerben hihetetlen gyorsasággal virágba borult. Mint azt Guan Yuda is megjegyzi a már idézett esszéjében, a kínai kortárs művészet, és hozzátehetjük, az irodalom is, a 90-es években erőteljes kölcsönhatásban fejlődött a kínai rock zenével²¹⁴. A nyugati világ akkor csodálkozott rá erre a szubkultúrára, amikor a *poszt 70-es kínai írógeneráció* talán leghíresebb képviselője, a Sanghajban élő Mian Mian első regénye, a *Candy* megjelent angol fordításban 2003-ban. Chris Gage a *popmatters*-ben ²¹⁵ „rock-and-roll drug addict love story”-ként aposztrofálja a művet. Kínában a megjelenése után pár hónappal betiltották, mert Mian Mian önéletrajzi ihletettséggű művében a legfiatalabb generáció életének olyan oldalát mutatta meg, amellyel nem szívesen szembesült a kínai kommunista párt. A regény az otthonról elszökött fiatal lány, Hong sorsát követi

²¹³ Carol Yinghua Lu, From the Anxiety of Participation to the Process of De-Internationalization. In: *Chinese Whispers. Neue Kunst Aus Den Sigg und M+ Sigg Collection / Recent Art from the Sigg and M+ Sigg Collection*. Ed. Kathleen Bühler, Kunstmuseum Bern, Zentrum Paul Klee, Bern, MAK Wien. Prestel Verlag, 2016.

²¹⁴ Guan Yuda, Body and Sensuality: An Undercurrent of Chinese Experimental Art since the 1990s. In: *The Shock of the New Art*. Eds. Guan Yuda, Lin Haiyong. Kunming, 2009. p.36.

²¹⁵ Chris Gage, Candy by Mian Mian. Banned in Beijing. *popmatters*, 2003. <http://www.popmatters.com/review/candy/>

nyomon, nyíltan beszélve éjszakai életről, prostitúcióról, alkohorról, drogról, szexről, promiszkuitásról, és nem utolsósorban a lányok megalázottságáról ebben a világban, olyan témákról, amelyek eddig tabunak számítottak a kínai kortárs irodalomban. 2010-ben többször találkoztam Mian Miannal Sanghajban, aki intézménynek számított a sanghaji művészeti életben. Akkoriban Magda Danysz galerista sanghaji műterem és művészrezidencia házában élt Danysz kérésére, mint a ház háziasszonya, így a performanszok, kiállítás megnyitók utáni spontán beszélgetések állandó résztvevője volt. Ha jól vettem ki a szavaiból, ez egyfajta pénzkeresetet és szállást biztosított számára. Nagyon kemény, de vonzó karakterű nőnek ismertem meg, akit határozottan megfaragott az élet.

A kínai rock zene egyik első nagyhatású képviselője Cui Jian volt, akinek *Nothing in My Name* című dala a 1989-es diáktüntetések idején a Tiananmen téren a diákok himnusza lett. Az azóta eltelt majd 30 évben egy nagyon érdekes és szerteágazó stílusokban megnyilvánuló alternatív rock zenei élet alakult ki. Az alternatív zenei világ következő generációjának egyik kiemelkedő alakja az 1970-es születésű Zuoxiao Zuzhou, Ai Weiwei jó barátja, a pekingi east-village egyik 1993-as alapító tagja, aki a híressé vált *Add One Meter to an Unknown Mountain*²¹⁶ performansz egyik résztvevője volt. A mindig nyugati stílusú kalapban megjelenő Zuoxiao Zuzhou zenéje a rocktól a folkon és operaszerű szólamokon át az elektronikus zenéig ötvözi a műfajokat, és számos független filmnek is ő a zeneszerzője, Ai Weiwei állandó alkotótársa.²¹⁷

Korai munkák, 2005–2009

Cheng Ran 2004-ben diplomázott a hangzhou-i China Academy of Art-on, és az akadémia befejezése után 5 évig Yang Fudong asszisztense volt, színészként is dolgozott nála, játszott például Yang *Bamboo Forest* filmjében. Yang Fudong

²¹⁶ *Add 1 Meter to an Anonymos Mountain*, 'Behavioral Art'. 8 férfi és két nő vett benne részt, többek között Ma Liuming, Zhang, Huan, Wang Jing, CangXin, Gu Kaijun, Zhuang Hui, XuSan, Zhu Ming és Zuoxiao Zuzhou. *Miao Feng Mountain*, Beijing, 1995

²¹⁷ The Missing Master: "China" in Zuoxiao Zuzhou's Music and Art
<https://www.youtube.com/watch?v=naJ4ZZbxZ2c>

szakmai támogatásán túl a karrierjét is egyengette, 2009-ben Yang Fudong, mint a kiállítás kurátora, meghívta őt egy kétszemélyes kiállításra Jiang Pengyivel Peking egyik legnagyobb presztízsű galériájába, az Ullens Center for Contemporary Art-ba²¹⁸, ami nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy Cheng egyre ismertebbé vált a művészeti körökben, és az európai, amerikai kurátorok körében. A Yanggal való együttműködés valószínűleg elmélyítette Chengben az idő és a történeti narratíva iránti érdeklődést, azonban Cheng videóiban ez nagyon más vizuális és gondolati világban öltött testet, mint Yangnál.

Az akadémia elvégzése után Cheng 2005 és 2009 között, míg Yang Fudong asszisztense volt, számos rövidebb és hosszabb videót csinált, amelyek nagyon különböző képi világokat és szerkesztési módokat képviselnek. Cheng a kezdetektől fogva rendkívül termékeny alkotó volt, szinte a gondolkodás eszköze volt számára a kamera. Az 2005-ös a *Light Source*²¹⁹ egy gyönyörű letisztult festészeti ihletettséggű fény és hang tanulmány, amelyben a hang a fény áradását és eltűnését követi. A fekete képkockára az ajtót kinyitó kéz varázsol világító fehér fényalakzatokat az ajtórésen beömlő sugarak által, amelyek a benyúló kar ruházatának redőit is élesen megrajzolják, mint egy Dürer grafikán. A *Light Source* egyszerű, minimalista megvalósításának ellentéte a *Sorrow of Young Werther*²²⁰, egy 4 csatornás videó installáció, amely a Goethe alkotta figura maga és generációja képére formálása: „A jelenetek, mint a vágyaid, amelyek megvalósulására vársz, vagy csak átvillannak az agyadon. Egy vágykép, amely megjelenik az elmédben, egy valósággá vált ideál, amely vadul száguld, mint az erdőtűz.” – írja Cheng a website-ján.²²¹ A kockákon a kínai ifjúsági szubkultúra szórakozó negyedeinek fényei, a diszkók színesen villódzó világa keveredik Yang Fudongtól és nyugati filmesektől való idézetekkel és utalásokkal, mint Steve McQueen és Tarr Béla. Amint azt az egyik kiállításának katalógusa

²¹⁸ *Cheng Ran & Jiang Pengyi: Immersion and Distance*. 2009, Ullens Center of Contemporary Art, Beijing. <http://ucca.org.cn/en/exhibition/cheng-ran-jiang-pengyi%EF%BC%9Aimmersion-distance/>

²¹⁹ *Light Source*, 2005. Egy csatornás videó, hangos, f/f, 5:00.

²²⁰ *The Sorrows of Young Werther*, 2009, 4 csatornás videó, hangos, 10:12. <http://leoxuprojects.com/?p=2494>

²²¹ Cheng Ran website-ja:

<http://www.chengranstudio.com/The%20Sorrows%20of%20Young%20Werther.html>

írja, a látogatót magába szippantó installációban „a nézőt éjszakai erdőben felvett szürreális, álomszerű képekből álló szekvenciák ölelik körül, kiegészülve egy kínai DJ pszichedelikus zenéjével”²²². A zenei klipekhez hasonlóan megszerkesztett munka felvillantja a városi, viszonylagos jólétben élő fiatal generáció világát, amely a gazdasági szárnyalását élő Kínában a végtelen lehetőségek illúziójával éli életét, ahol a szórakozás, az éjszakai élet és az anyagi gyarapodás lehetősége a szabadság illúzióját táplálja. Ai Weiwei nagyon sokszor bírálja a fiatal nemzedék szerinte megalkuvó mentalitását, amely a valódi szabadság helyett beéri annak illúziójával, azonban Cheng videójában nem fedezhető fel ez a fajta kritika. Munkái apolitikusak, legalábbis abban az értelemben, ahogy Ai politizál. A kritikai és politikai megközelítés sokkal általánosabb, egzisztenciális szintű Cheng műveiben, csakúgy, mint mesterénél, Yang Fudongnál. Goethe *Werther*ének felidézése egyben a kínai értelmiség 1949 előtti szellemi mozgalmaira is utalhat. Goethe *Werthere* már az 1920-as években óriási hatással volt a *May Fourth*²²³ értelmiségi és író nemzedékre. Amint Haiyan Lee írja könyvében: „A wertheri érzelmi kultusz erős fegyver volt a *May Fourth* fiataljai kezében harcuk során, hogy az individuum és a heteroszociabilitás²²⁴ legyen a kínai társadalom új szervező elve.”²²⁵ Mint Lee írja, e kultusz fontos eleme volt továbbá, hogy a főhős kiválósága nem annyira a való világban véghezvitt tetteiben nyilvánul meg, hanem lelki nemességében. Tehát Cheng itt egy olyan irodalmi műre utal, amely az újkori Kína történelmében egy fontos fordulóponton volt a kínai fiatal értelmiségre nagy hatással. Cheng későbbi műveiben sokszor használja azt a módszert, hogy egy a nyugati történelem vagy

²²² *Now You See*, 2014. Dr. Michael I. Jacobs' Video Collection.

<http://nowyouseeart.com/about.html>

²²³ *May Fourth* – Az 1919. május 4-én kezdődő pekingi tüntetéssorozat és diákmozgalom kiváltó oka az volt, hogy az első világháborút követő párizsi békekonferencián a győztesek oldalán álló Kína érdekeit nem vették figyelembe, ehelyett Japán követeléseit támogatták. Tágabb értelemben az 1915 és 21 közötti *New Cultural Movement*-re (*Új Kulturális Mozgalomra*) utal a kifejezés, amely a konfúcionizmussal szemben egy nyugati típusú, demokratikus alapokon szerveződő társadalom megvalósítására vágyott, egalitárianizmusra, a patriarchális család felszámolására és a nők egyenjogúságára.

²²⁴ A társadalmi életben a férfiak és nők egyenlő módon való részvétele vegyes közösségekben.

²²⁵ Haiyan Lee. *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900–1950*. Stanford, CA: Stanford University Press. 2007. p. 106.

művészet szempontjából fordulópontnak számító helyzet valamely jelképét használja fel saját jelene hétköznapi képeivel együtt, ami új kontextust teremt a múlt és jelen eseményei között, mint például Martin Luther King *I have a dream* beszédének összevágása egy dobszólóval a *Chewing Gum Paperben*, vagy Patrick Henry híres 1775-ös, az Amerikai Függetlenségi Háború fordulópontján mondott beszédének hangaláfestésként való alkalmazása egy vízparti piknikezéshez a *Following Footsteps*-ben.

Rock Dove (Galambok) – „Úgy tűnik, mindegy, hogy teljes sötétség van vagy fény”

Cheng Ranra 2009-ben figyelt fel a kínai és nemzetközi művészeti élet, amikor Hitchcock 1963-ban készült *Madarak* című művének fordított parafrázisaként elkészítette a *Rock Dove (Galambok)* című videóját²²⁶. Egy elhagyott üzemben, amelynek a mennyezetét behálózzák a 60-as évek jellegzetes függő neon lámpatestei, és ahol a természet utat tört magának, fák ágai kanyarognak a lámpatestek között, békésen búgnak a galambok, mígnem valaki felkapcsolja a villanyt, mire óriási pánik tör ki a galambok között, és a villódzó lámpákba beleakadva, szárnyaikat csattogtatva repdesnek egyik lámpatestről a másikra a megrémült galambok. A szárnycsattogás hangjai, a himbálódzó lámpatestek csörgése keverednek a fel-felhangzó improvizatív dobszólóval. Egy idő után, a villódzó fények ellenére helyreáll a rend, a galambok megnyugszanak. Cheng videójában megváltoznak a szerepek Hitchcock filmjéhez képest. Az ember alkotta, de azután elhagyott világot, a kihalt üzemcsarnokot, amely a történelem egy már lezárult korszakának tárgyi maradványa, békésen belakják a galambok, azonban ez sohasem lesz teljesen kiismerhető számukra, sem a megöröklött élethely, sem pedig az elhagyás folyamata. Azért nem lenne helytálló azt mondani, hogy Hitchcock *Madarak*jához képest *megfordulnak* a szerepek, mert Cheng nem az állatvilág ember általi veszélyeztetettségéről szól ebben a munkájában, hanem olyan, a lokálisunkat, otthonosságunkat érintő

²²⁶ Cheng Ran: *Rock Dove*, 2009, egy csatornás színes HD videó, hangos, 5:00.

alakulásokról, amelyek logikáját nem láthatjuk előre. Cheng azt írja munkájáról a website-ján némi iróniával, hogy a galambok mozgása az általuk belakott mesterséges ipari környezetben a társadalmi rendszerek változásához, körforgásához hasonlatos. „Az alkalmazkodás rövid időszaka után a nyugalom visszaáll. Úgy tűnik, mindegy, hogy teljes sötétség van vagy fény.”²²⁷ Cheng filmjeiben a politikum általában ezen az általános szinten nyilvánul meg.

Ebben a videóban már nagyon sok minden benne volt, ami Cheng Ran munkamódszerévé vált: a filmtörténeti előképre, itt Hitchcock *Madarakjára*, való utalás és másolás, ezáltal az előkép kontextusának szétrobbantása, a festményszerű fény kezelés és kompozíció, a klipszerű vágás, a szekvenciák zenével, hanggal való egységbe komponálása.

Chewing Gum Paper (Rágógumi papír) és Martin Luther King – elszabadult szimbólumok, újra konstruált történetek

A 2010 és 2012 közötti időszakban Cheng jó néhány videót készített, amelyekben szép lassan egy rá jellemző, felismerhető alkotói módszer kristályosodott ki a keze alatt. Mint fentebb utaltam rá, Chenget nagyon izgatta a nyugati történelem vagy művészet szempontjából fordulópontnak számító helyzetek jelképeinek gesztusszerű felhasználása. E jelképeket a saját jelene hétköznapi képeivel együtt használja, ami új kontextust teremt a múlt és jelen eseményei között. Ez a fajta kisajátítás és alkotói módszer a kultúrának, történelemnek és a hagyománynak olyanfajta szemléletére utal, amely a történelemhez, hagyományhoz és kultúrához való kötődést nem lineáris folyamatosságban látja, hanem a saját személyének egy közösséggel vagy hellyel, helyzettel való véletlenszerű időbeli és térbeli együttállásában. Valójában modellezi, *ad absurdum* viszi azt a folyamatot, ahogyan, Appadurai kifejezésével élve a „lokális szubjektum” kialakul, a domináns politikai erők tudatos alakítása, és az emberek, közösségek pszichológiai igényeinek kölcsönhatásaként. Cheng egész munkásságának alapkérdése jelenik meg ebben a gesztusban, vagyis hogy

²²⁷ Cheng Ran, *Rock Dove*, 2009.

<http://www.chengranstudio.com/rockdove.html>

ő, mint a globális, nyugati szcénán tevékenykedő, töredezett saját hagyománnyal rendelkező kínai művész hogyan tudja körülhatárolni az identitását, „lokális szubjektumát”.²²⁸ A 2011-ben készült *Chewing Gum Paper*²²⁹ videójával Cheng elnyerte a *randian*²³⁰ Év Legjobb Videó művésze díját. Cheng Martin Luther King beszédének híres első mondatából, az *I have a dream*ből alkotott egy elektronikus zenei szekvenciát, amely különböző effektekkel ismétlődik a mű során a képen látható dobszó ritmusával összhangban. A közeli felvételen a dob felszínét látjuk, amit a dobolás kiváltotta rezgés hatására az összegyűrt ezüst rágógumi papírgalacsinok pattognak rajta „egy furcsa és magányos galaxist hozva létre”²³¹, mondja Cheng. Cheng munkái rendkívül érzékiek, és a művei nagyon alapvető érzéki élményekből indulnak ki. Mint a stúdió sötétjében a dobfelületen ugráló ezüstös galacsinok képe, az érzéki világ minden szeglete megfajlásra váró világmodell, amelyben a látványok, szövegek, hangok, és intellektuális értelmezések rétegei valahogy egymásra simulnak, és egy furcsa univerzumot alkotnak: az *I have a dream* szövegdarab össze van vágva a zenei hanggal, amelynek alapja a dob szólam, amely a galacsinokat pattogásra készíti, ezáltal a szöveg szekvencia az univerzumot mozgató erő részévé válik.

Cheng azért tanult festeni, amint a fentebb idézett interjújában mondta, hogy megértse a világ apró látványokban megnyilvánuló törvényeit. Ezt a vágyat és világra rácsodálkozást érezhetjük egy másik, szintén korai munkájában, a *The Eclipse-ben*²³², amely nagyon hasonló vizuális élményből jöhetett létre, mint a *Chewing Gum Paper*. A kezdőképén azt látjuk, hogy a sötét tenger, vagy síkság fölött lassan előbukkan a felkelő nap, és vöröslő fényével elárasztja a láthatárt. Azonban hamarosan kiderül, hogy a zenei stúdióban a cintányér mögött elhelyezett lámpa fényét látjuk előbukkanni. A lámpa eltűnése, majd eltűnése a tányér mozgásától függően a nap útját írja le, de egy olyan napét, amelynek vizuális fázisai ugyan hasonlóak a földi napéhoz, azonban egészen más a ritmusa,

²²⁸ Arjun Appadurai. A lokalitás teremtése. 2001. *Régió* 12. (3). pp. 3–31. Ebben a témában érdekes olvasmány még: Gyáni Gábor: Identitás, emlékezés, lokalitás. 2000. 2008/6.

²²⁹ *Chewing Gum Paper*, 2011, egy csatornás videó, hangos, 3:10.

²³⁰ *randian*, Sanghajban alapított online kínai művészeti magazin.

²³¹ Cheng Ran website-ja:

<http://www.chengranstudio.com/Chewing%20Gum%20Paper.html>

²³² *Eclips*, 2011, egy csatornás videó, 3:00.

más logika mozgatja, és a logika itt maga a zene, amely ebben a sajátos univerzumban meghatározza a nappalok és éjszakák ritmusát, ahogyan Cheng egy későbbi művének címében utalt rá, kinek-kinek saját *cirkadián ritmusát*.

Az akkori alkotói módszeréről azt mondja Cheng, hogy filmjeinek nem volt kiinduló koncepciója: „Azt hiszem, abban az értelemben tradicionalista vagyok, hogy az úgynevezett inspirációra hagyatkozom. ...Számomra a tapasztalat az valami zárt és visszahúzó. 'Tapasztalatlanul' akarom csinálni a munkáimat, amennyire csak lehet.”²³³

Montázs, ismétlés, másolás

Cheng Ran az első filmjeitől kezdve kialakított egy sajátos idézet és montázstechnikát, amellyel a nyugati filmtörténet, irodalom, kultúra és történelem elemeit szövi egybe. Videói szerkesztési elvén – de nem a látványvilágán, és politikai irányultságán – érezhető, hogy a kiindulópont alapvetően Guy Debord és Jean-Luc Godard montázs technikája volt, amit például Debord *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), és a *La Société du spectacle* (1973), vagy Godard *Histoire du Cinema* című filmjeiben látunk. Cheng munkásságát rokonítja e művészek bizonyos műveivel egy sajátos történelmi perspektíva felfestésének a vágya is. Technikai hasonlóság továbbá az is, hogy a hang a legtöbb esetben nem a felvett képek hangja, ami a távolságteremtést szolgálja a képekétől eltérő nézőpont vagy valóság megjelenítésével. Chang azzal játszik például a *Tout Va Bien*-ben²³⁴, hogy megcseréli a szekvenciákhoz tartozó hangokat, ami így átértelmezi a látott képeket is. Cheng bevallása szerint a mű Godard azonos című művének inspirációjára jött létre. Cheng Ran szerkesztési módszerének másik inspirációs forrása valószínűleg a *New American Cinema* volt. A videók vágási ritmusa, és a zenei anyag vágása Stan Brakhage és Kenneth Anger munkáival mutat rokonságot, olyan művekkel például, mint Brakhage *Dog Star Man*-je (1961–64), vagy Anger *Scorpio Rising*-ja (1964), amely a zenei klip

²³³ Cheng Ran website-ja:

<http://www.chengranstudio.com/whatwhyhowvideo.html>

²³⁴ *Tout Va Bien*, 2011. 5 csatornás videó installáció, hangos, 7:00.

<http://www.chengranstudio.com/toutvabien.html>

ősének is tekinthető. Cheng maga is nagyon gyakran a zenés videóklipekhez hasonlóan illeszti a szekvenciákhoz a zenét, mint például a *Clockwork Orange* parafrázis, az *1971–2000* című videóban. Giorgio Agamben Guy Debord-ról írott szavai bizonyos értelemben rávilágítanak Cheng 2000-es évek elején készített néhány filmjének, mint az *1971–2000* és a *Prospect Cottage* szerkesztési elvére, amelyek az euro-amerikai kulturális és művészeti hagyományok töredékeiből épülnek fel. „Nem kell többet filmet forgatni, csak ismételni és vágni... A film ezentúl filmekből származó képek alapján készül.”²³⁵ Cheng *Prospect Cottage*²³⁶ című videója, saját szavaival élve, „tisztelgés”²³⁷ Derek Jarman munkássága előtt, amelyben Jarman *Blue* című filmjét, valamint a *Modern Nature*²³⁸ című naplójának szövegét, egész pontosan Jarman virágainak a nevét használja fel poétikus videójában. Azonban nagy különbség Debord és Cheng eljárása között, hogy Cheng nemcsak kiemel, hanem újra is forgat néhány szekvenciát az idézett filmekből, és megnevezi a forrásait, már legtöbbször a mű címében, mintegy vitát kezdve az eredeti művekkel. Ezt a kérdéskört a *Last Generation* kiállításában bontja ki részletesen Cheng. És a válasza az, hogy számára nem elsősorban az idézetszerű ismétlés, hanem a másolás és újraalkotás teremt új kontextust, ami egyben a Debord-éhoz képest egy teljesen másfajta válasz az eredetiség kérdésére is.

Bill Viola – Cheng Ran 6. angyala

2012-ben rendezte Cheng első önálló kiállítását a Leo Xu Project galériában, Sanghajban, amely címét, *What Why How*, Cheng egyik kiállított videójáról kapta. A négy kiállított videó közül háromban Cheng egy-egy számára fontos filmtörténeti jelentőségű művel száll vitába, Bill Viola *Five Angels for the Millennium*, Kubrick *Clockwork Orange* és Tarkovszkij *Nostalgia* című filmjével. A

²³⁵ Giorgio Agamben. *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films*(1995). In: *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Ed. T. McDonough. Cambridge, Mass. and London, England: The MIT Press. 2002. p. 315.

²³⁶ *Prospect Cottage*, 2012, egy csatornás videó, hangos, 8:31.

²³⁷ Cheng Ran website-ja: <http://www.chengranstudio.com/hope.html>

²³⁸ Derek Jarman. *Modern Nature*. Woodstock, N.Y.: The *Overlook* Press. 1994.

Wertherhez képest ezekben a filmekben sokkal szűkebb a beemelt műidézetek köre, és látványukban is a címekben megidézett művek hatása dominál, néhol teljes pontossággal idézve egy-egy beállítást az inspiráló műből. Úgy tűnik, az érzéki inspiráció itt az idézett filmek egy-egy jelenetének képi élménye volt, nem úgy, mint az *Eclipse* vagy a *Chewing Gum Paper* esetében, ahol egy-egy hétköznapi, ámde varázslatos látvány lehetett a kiindulópont.

Cheng Bill Viola²³⁹ 5 angyala mellé megteremti a maga 6. angyalát a *Angel for the Milleneum (#6)*²⁴⁰ című művében. A teljes falat betöltő videón egy gyönyörű sötétkéken csillogó, a mozgástól milliónyi kis buborékkal áttört vízben egy felöltözött emberi alak emelkedik felfelé, nagyon hasonlóan mint Viola videójában. Mint Cheng írja a website-ján, egy „valószerűtlen mentőakciót” ábrázol a jelenet, mivel fejjel lefelé vetíti a falra a videót, így a mozgások furcsán hatnak, és értelmeződnek. Bill Viola módszerét ismétli ezzel Cheng, mivel Viola meg visszafele játssza a felvett szekvenciákat az idézett munkájában. Az idilli, és egyben szomorú képbe, hiszen egy ember fuldoklását látjuk, hirtelen két búvárruhás alak ront be, és megmentik a süllyedő alakot. Bill Violánál a születést, a tüzet, az alkotást, az emelkedést és eltávozást megtestesítő angyalok a spirituális szubsztanciával való egyesülés felé tartanak, és a víz Viola ezen munkájában nem gyakorlati tulajdonságaival jelenti a mozgás közegét, fel sem merül bennünk, hogy ezek az alakok megfulladhatnak. Chengnél a mentőakció által a víz, ugyancsak szimbolikus jelentésén túl, valódi gyakorlati tulajdonságokkal van felruházva, meg lehet benne fulladni, és ugyanígy az angyal/ember/művész alakja is emberi tulajdonságokkal bír, meg tud fulladni, ezért kell megmenteni, vagy akarják mások megmenteni, hiszen mintha ez az akció egy külső akaratból jönne létre. Cheng mintha Bill Violának életről és művészetéről vallott spirituális elképzelését kérdőjelezné meg ebben a munkájában, mintha valahogy minden tisztelete mellett zavarná őt az életnek és az alkotásnak ez az emelkedett szemlélete, amely nem vesz tudomást a mindennapi élet realitásáról, és tegyük hozzá, a művészeti élet meglehetősen földhözragadt kereskedelmi aspektusáról, amely Cheng életét alapjaiban meghatározza. Cheng világában olyan gyakorlati törvények uralkodnak, amelyek

²³⁹ Bill Viola, *Five Angels for the Millenium*, 2000, videó installáció.

²⁴⁰ *Angels For The Millenium (#6)*, 2012, egy csatornás videó, hangos, 7:45.

nem engedik meg a spiritualitásban való feloldódást, és ez kihat mind a művész életformájára, mind pedig a használt médium, a videó nyelvére is.

Cheng még egy művet említ, mint a 6. angyal inspirációs forrását, mégpedig Patrick McGohan *The Prisoner* (1967) című brit TV sorozatát, egy sci-fi thrillert. A filmben egy kilépett ügynököt elrabolnak, és egy a tenger és a hegyek által határolt faluban őrzik, ahol csak számokkal nyilvántartott rabok élnek. A főhős a 6. számú, aki mindent megtesz, hogy kicselezze kihallgatóját, a 2. számút, aki a mindenki számára ismeretlen és láthatatlan 1. számú embere, és megszökhessen a faluból. McGohan szerint filmje az individualizmus, akit 6. számú képvisel, és a kollektívizmus, akit 2. számú képvisel, drámája. Cheng számára annyira fontos volt ez a jelentésréteg, hogy website-ján külön kiemeli, és nem is csodálkozhatunk, ha egy Kínában felnőtt művész számára ez egy érzékeny kérdés. Az individualizmus és a kollektívizmus viszonya a 70-es évek végétől a kínai avant-garde művészeti mozgalmak egyik fontos vitatémája, de már a 20-as évek *May Fourth* mozgalmának is sarkalatos kérdése volt. Ha felismerjük ezt az összefüggést McGohan filmjével – a film egyik epizódjában a főhős a tengeren próbál menekülni, hosszan látjuk, amint elsüllyed a haragos kékeszöld habokban –, akkor a bűvárok mentőakciója talán inkább elrablásnak, mint mentésnek értelmezhető. Azonban erre a forrásra nagyon nehéz rájönni, talán a *6. számú* alcím utalhatna rá, azonban ezen sem töpreng az ember soká, hiszen Bill Viola öt angyala után megtalálni véli a jelentését. Sokkal erősebb tehát az az élmény, hogy egy spirituális, nem a gyakorlati törvények szerint működő szituációról kiderül, hogy mégiscsak nagyon gyakorlati tényezők irányítják: spirituális emelkedés helyett harc az életért.

Cheng alábbi talányos szavai a művével kapcsolatban nagy valószínűséggel erre utalnak: „...a munka egy fiatal kínai művész, Cheng Ran válasza a videó művészet paramétereire, amelyeket a műfaj nyugati előfutárai alakítottak ki, akiknek munkáiról a kínai művészek sokat olvastak és hallottak... A *Hatodik Angyal*, Cheng vallomásos és megvilágító erejű munkája meghúzza a határt a hit és a vakhit között.”²⁴¹ Cheng ezen munkája és a hozzáfűzött magyarázata egyben rávilágít arra is, hogy milyen eszközként használja Cheng, a „fiatal kínai művész” a másolás és idézet technikáját, bizonyos értelemben

²⁴¹ Cheng Ran website-ja: <http://www.chengranstudio.com/angels.html>

nagyon tradicionális módon: a tisztelet kifejezése, de ugyanakkor a kritikus újraértelmezés eszközeként.

Kubrick és Wim Wenders – bűn és jóság egymásra vetülő motívumai

2012-ben készítette Cheng a *What Why How* kiállítás *1971–2000* című videóját²⁴². Ha a címből nem is, a videó első kockáiból rögtön kiderül, hogy Cheng Kubrick *Clockwork Orange*-át értelmezi át munkájában. 1971 Kubrick filmjének keletkezési dátuma, és a legutolsó képsoroknál ráismerünk a másik filmre, amelyet ebben videóban Cheng megidéz, Wim Wenders 2000-ben készült *Million Dollar Hotel*-jére. Az első beállítás pontos másolata Kubrick filmje kezdetének, amint Alex lehajtott fejjel, ördögi vigyorral felfelé néz. A mű tulajdonképpen egy videóklip a U2 *The first time* című, szép szerelmes számára, amely egyben a *Million Dollar Hotel* kezdő zenéje is. Cheng nagy Bono és U2 rajongó volt a 90-es években. A videó Alexe ugyanazt a bohócjelmezt és sminket viseli, mint Kubrické, amint a *Million Dollar Hotel* háztetőjén mozog, valószínűleg már azután, hogy kiirtották agyából az agresszivitást, és végül a mélybe veti magát, Wenders filmjének háztetőjéről. A zuhanás kimerevített jelenete egyébként már Wenders filmjében is Yves Klein *Leap into the Void* fotója parafrázisának tűnt. Cheng videójában összemontírozza saját videójának Alexét és Tom Tom alakját, nemcsak mint karaktereket, hanem a konkrét filmjeleneteket is egymás mögött látjuk, amint a háztetőn futnak, majd levetik magukat. A videó utolsó jelenetében Tom Tom zuhanó kimerevített alakját látjuk Wenders filmjéből, majd az aszfalra zuhan egy nagy pohár tej, Alex jelképe a Kubrick filmjéből.

Valójában Cheng videója azt a gondolatot viszi tovább és kérdőjelezi meg, amiért Kubrick megcsinálta filmjét. Kubrick alaptézise az volt, hogy a jóság csak akkor értékelhető morálisan, és akkor működhet pozitívan ható erőként, ha szabad akaratból fakad, és valami célszerűség hajtja. Alex erőszakossága öncélú, a „jósága” viszont nem morális meggyőződésből, hanem a polgárait fizikailag is

²⁴² *1971–2000*, 2012, egy csatornás videó, hangos, 7:47.

kontrolláló állam durva beavatkozása, átprogramozása nyomán jön létre, és csak addig tart, amíg az állam nem dönt úgy, hogy újraprogramozza Alexet. Nem nehéz összefüggést találni a jövőbe helyezett állam és a kommunista Kína kontrolláló politikája között, bár Cheng soha egyetlen munkájában sem tesz napi politikai szintű utalásokat. Cheng Alex alakjára másolja rá Tom Tomot Wenders filmjéből, aki a gyilkosságát is valamiféle morális felindulásból követte el, és az öngyilkossága is annak az eredménye volt, és ami a legfontosabb, szabad akaratából döntött így. Minden bizonnyal az érdekelte Chenget, hogy ugyanazok a motívumok, a gyilkosság és öngyilkosság mennyire különböző morális tartalmakat jeleníthetnek meg különböző helyzetekben, és ezek milyen összefüggésben vannak a szabad akaráttal. A klip végkicsengése azonban nem a jó felmutatása a hamissal szemben, hanem sokkal inkább a morális tartalmak, a pozitívnek és negatívnek ítélt motivációk szétszálazhatatlanságát sugallja a film.

Nagyon találóan fogalmaz Tang Lingjie, aki a *What Why How* kiállításról írt esszéjében a kiállított anyag fiatalos útkeresésére mutat rá, csak éppen a naivitás szót nem használja, ami a 1971–2000 „világmegfejtő” indulatával kapcsolatban talán jogos is lenne: „Rabság és a törvények áthágása, gyilkosság és szabadság, valóság és utópia: dichotómiák jellemzik az egész kiállítást, búcsú a zajos ifjúságtól, és belépés a felnőtt világ rendjébe, ezek azok, amik e fiatal művész környezetére adott reakcióit formálják.”²⁴³

Man Ray – egy gesztus átértelmezése

Az *Anonymity, or Imitation and Imaging of Man Ray's Tears*²⁴⁴ című 2000-es videó Man Ray híres fotójának megidézése, amelyben egy tengerparti sziklán egyensúlyozó fiatal kínai fiú arcára applikálta Cheng Man Ray női modelljének üveg könnycseppjeit. Cheng Ran videó tanulmánya úgy tekint Man Ray fotójára, mint egy *gestus képre* – hasonlóan ahhoz, ahogyan Yang Fudong készíti a fotóit – amely magába sűrít egy helyzetet, vagy történetet, amelynek mozzanatai

²⁴³ Cheng Ran: *What Why How*. *Leap, The International Art Magazin of Contemporary China*, August 2, 2012. <http://leapleapleap.com/2012/08/cheng-ran-what-why-how/>

²⁴⁴ Cheng Ran, *Anonymity, or Imitation and Imagining of Man Ray's Tears (1930–1932)*, 2010, egy csatornás színes videó, hangos, 15:00.

ismeretlenek számunkra, csupán ezeknek az élménye, hangulata rögzül a képen. Cheng Ran ezt a hangulatot, élményt bontja ki a videójában. A videó egyébként Alexander McQueen ²⁴⁵ tiszteletére rendezett kiállításra készült annak öngyilkossága után. A melankólia és paródia határán egyensúlyozó munkában a narcisztikus szépség egy szoborszerű, kitárt karú – talán crucifix pózt imitáló – szép fiatal fiúban testesül meg, és nem egy nőben, mint Man Ray fotóján. Így most is, amint Cheng minden művében teszi, elszakítja a képhez kapcsolódó fogalmat a kép eredeti értelmezésétől, és ezáltal a szexuális szerepek variabilitását mutatja fel. És hozzátehetjük, ezzel Narküszos archetípusára mutat rá, hiszen az eredeti történet egy fiúról szól, és ez egyben utalás McQueen munkáját meghatározó lelki és szellemi beállítottságára.

„Az utolsó generáció” – születés helyett ismétlés és újraterejtés

2013-ban az Urs Meile galéria, Peking egyik legnagyobb presztízsű galériája nagyszabású önálló kiállításra hívta meg Cheng Rant. A *The Last Generation*, mely új videókon túl rajzokat, installációkat, objektet, talált köveket és tárgyakat, hímzett szőnyeget és egy regény kéziratát is tartalmazta, visszafelé is értelmezte Cheng alkotói módszerét, melynek célja talán e kulturális töredékekből újra és újra felépíteni egy történelmi látképet a „dolgok állásáról”, amelybe a saját identitását is beleszőheti.

Egy kis kitérő: a hely, amit belakunk

Bár a világot, amelybe Cheng beleszületett, és amelyben nevelkedett, vagyis a kínai művészeti világot, a kínai versus euro-amerikai kultúra dichotómiájával való küzdelem hatotta át, Cheng, úgy tűnik, túllép ezen, és más léptékben szemléli e hagyományokat. Kínán belül például Belső-Mongóliában, ahol Cheng felnőtt, vagy Pekingben, vagy Sanghajban, vagy Kunmingban élni óriási

²⁴⁵ *Alex: A tribute to Alexander McQueen*. 2010, James Cohen Gallery Shanghai.

különbség, és ha valaki ezen területek között mozog, óriási kulturális különbségekkel találja szembe magát. Ha valaki Kínából ezekről a területekről Európába, vagy Amerikába megy, azzal kell szembenéznie, hogy az úgynevezett „kínaiságával” hogyan tud abban a közegben működni. A Holdról vagy a Marsról nézve, vagy Cheng *The Last Sentence*-ének²⁴⁶ fenséges, ember nélküli űrbéli tájairól, de legalábbis lélekben, az állandó utazó számára, a nosztalgia és otthonosság érzése azonban ezen egymásnak feszülő „földi” idegenségekből tevődik össze.

Cheng viszonya az általa belakott geográfiai és kulturális térhez felidézi bennem az életem 2008-óta tartó szakaszának élményeit, amelyet magyarországi, dél-koreai, kínai és belga helyi lakosként töltök az éppen aktuális munkák által vezérelve. Ezek a munkák bekötnek egy-egy helyi közösségbe, ahol a tevékenységek és kapcsolatok révén elmerülök a helyi életben, miközben fenntartom a mindennapi életem szokásait, amelyek eredetileg a világ egy más részén formálódtak, a mozgások és megoldások egymásba simulnak, vagy keresztezik egymást. Ez történik az életem minden területén, a legalapvetőbb tevékenységektől, mint az alvás, evés, bevásárlás vagy kommunikálás, egészen a munkafeladatok megoldásáig, projekteken való együttműködésig, beszélgetéseken való részvételekig, előadások tartásáig, vagy meghallgatásáig, vagy a munkáim kiállításáig. Természetesen élem az életet, ami az én életemmé vált, helyi vagyok mindenütt, helyi idegen. Annak az időszaknak a munkái, amelyben feltérképeztem magamban ezt a „belakást” létrehozták a *Local Everywhere*, vagyis *Helyinek lenni mindenütt* című projektemet.

Cheng élménye a hasonlóságok mellett egy lényeges dologban különbözik az enyémtől: meg akarja tanulni a nyugati kultúrát, ha nem is mint összefüggő rendszert, én viszont nem akartam megtanulni a kínait, bár ellen sem álltam. E különbség általános szinten is megfogalmazható okairól hosszan lehetne írni, amely most nem célom, de amelyet a poszt-kolonializmus diskurzusa alaposan megvitattott és vitat a mai napig.

Amikor ezen első élményem után évekkkel később kezembe került Arjun Appadurai, egyébként jóval korábban, 1990-ben írott munkája a globalizált tájakról, az „ezt én már tudom” érzése csapott meg. Appadurai Benedict

²⁴⁶ *The Last Sentence*, 2013, egy csatornás színes HD videó, hangos, 12 :44.

Anderson képzelt közösségek elméletét gondolta tovább a globalizált világ színterén²⁴⁷. Appadurai azt az életformát és identitásműködést írja le, amelynek talajáról valószínűleg Cheng munkái is fakadnak. Appadurai szerint a globalizált világban, ahol az emberek valamilyen okból időlegesen vagy hosszasan máshol élnek, mint ahol születtek vagy szocializálódtak, vagy ugyanazon a helyen élnek, de egy más élet- és munkaközösség tagjaivá válnak, az élet különböző területei más és más identitást és más és más képzelt közösséghez való tartozást generálnak bennünk. Appadurai nem zárja ki, hogy léteznek többé-kevésbé homogén kultúrák, de azokat is át-átszelik – az emberek személyes életétől és tevékenységétől függően – egészen más formációk, amelyek időlegesen egy másfajta képzelt közösségbe kapcsolhatják be az embereket. Appadurai 5 területet jelöl meg, amelyek elkülönült blokkonként építik fel a képzelt világokat (imagined worlds), és ezek különböző identitásokat kapcsolhatnak be az emberekben. Appadurai 5 „tájéka”, az *ethnoscape*, *technoscape*, *finanscape*, *mediascape* és *ideoscape* mellett megalkothatjuk az *artscape*-et is. Az *artscape* az a nemzetközi művészeti közeg, amelyben Cheng Ran is dolgozik, kiállít, elad, prezentál, kommunikál, támogatást kap, tudomást szerez mások emlékeiről és hagyományairól, barátságokat köt és eszmét cserél. Az *artscape*-et nem jellemezhetjük egyértelműen a középpont és periféria jól ismert mozgásával, sokkal inkább a több középpont és többféle periféria között létrejövő dinamikával, amelyben azért nagyon sok tekintetben a nyugati világ helyszínei játsszák a középpont szerepét. Az Indiában, Mumbai-ban született és felnőtt, majd az USA-ban doktorált, és most is ott tanító Appadurai a saját tapasztalataira támaszkodva alakította ki a fenti rendszert, amely ezesetben hozzásegíthet minket ahhoz, hogy jobban megértsük Cheng Ran alkotói pozícióját is.

²⁴⁷ Arjun Appadurai Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture & Society*, 1990/7. p. 295.

The Last Generation

A *The Last Generation* című kiállítás Cheng Ran nagyformátumú kísérlete univerzumának bemutatására.

A kiállítás egyik darabja, a *Tide Conversation*²⁴⁸, kövek, kagylók és apró tárgyak, mint például egy töltőtollhegy, gyűjteménye egy jellegzetes múzeumi üvegtárlóban. Chengnek, miután egyre inkább felkapott és keresett fiatal művész lett, alkalma nyílt utazni, így hosszabb utazásokat tett Mongóliában, Afrikában, Izlandon, és persze Európa számos országában, valamint Amerikában. A *Tide Conversation* azokat a köveket és kis tárgyakat mutatja be, amelyeket ezen útjai során talált: mint egy régész által összegyűjtött tárgy együttes érdekes, felfedezni kívánt világokból, vagy kőzetek egy Hold-expedícióról vagy elképzelt otthonok létrehozott emléktárgyai. E munka jól mutatja azt a szemléletet, amellyel Cheng a történetét, vagy a történet darabokat igyekszik összerakni. Mindegyik tárgy mellett egy kis papíron egy-egy sor gépelt szöveg, idézet, amely Cheng számára valahogy a tárgyhoz kötődik, és kapcsolatba hozza a tárgyakat a nyugati kulturális töredékekből összeálló „saját” kultúrája elemeivel. A papírokon olyan szövegek állnak, mint például „But the War did come”, vagy „It drags your heart till...”, vagy „I can’t make you understand...” idézetek az *Elfújta a szélből*, a talán legismertebb amerikai könyvből és filmből, amely ismét csak egy történelmi fordulópontot, a modern Amerika születésének pillanatát, az amerikai polgárháború időszakát jeleníti meg.

A kiállítás címét Cheng Steffan Postaer regényének címéből, a 2003-ban megjelent *Last Generation*-től kölcsönözte. A regény alapszituációja az, hogy a világ elért egy olyan pontra, amikor már nem születnek gyerekek, az emberi faj megszűnt termékenynek lenni. Akár természetes, akár mesterséges megtermékenyítés útján jönnek létre az embriók, a fejlődésük bizonyos fázisában elhalnak. Az utolsó generációnak ebben a jövő nélküliségben kell megtalálnia az élet értelmét. Postaert minden bizonnyal inspirálta könyve megírásában Phyllis Dorothy James *The Children of Men* című 1992-es regénye –

²⁴⁸ *Tide Conversations*, 2013, installáció, kövek, kagylók, töltőtoll hegyek, feliratok tárlóban, 105 x 244 x 80 cm.

amint erre Chris Moore is utalt az Urs Meil galériának írt esszéjében²⁴⁹ –, amely ugyanebből az alaphelyzetből indul ki, és amelyből 2006-ban Alfonsó Cuarón nagy sikerű sci-fi thrillert forgatott Julianne Moore, Michael Caine és Clive Owen főszereplésével. Ha mindezt Cheng munkamódszerével egybevetjük, adja magát a gondolat, hogy Cheng egy olyan világot lát maga körül, amelyben a sajátosan fejlődő egyes kultúráknak, teljesítményeknek, életműveknek nincs organikus folytatása, de töredékei másolhatók és ismételhetők, és ebből mindenki a maga *circadian*²⁵⁰ ritmusa szerint kialakíthatja a saját személyesen megélt történetét. Ezáltal Cheng implicit módon érvényteleníti az „eredetiség”, a kínai kortárs művészet nyugati recepciója során sokat vitatott szempontját is.

A *Following Footsteps*²⁵¹ című videó szintén része volt a *The Last Generation* kiállításnak, és zenei klipszerű szerkesztési elve hasonló a *Chewing Gum Paper*-éhez. Egy szabadidőruhába öltözött társaság békésen piknikezik egy tűzrakás körül egy városi, vízparti helyszínen, feltehetően hideg időben, emberek táncolnak a parton. Az eredeti hang nélkül a mozgásuk a tűz körül valahogy nyájszerűen hat. A képek alatt a szöveg/zaj zene ismét egy történelmi fordulópont szöveges emlékét manipulálja. Patrick Henry, Virginia kormányzója 1775-ös gyűjtőhangú beszédét, amelyet az amerikai függetlenségi háború egyik fordulópontján mondott, melyben arra buzdítja a virginiai konvenció hallgatóságát, hogy ha kell, fegyveresen is szálljanak szembe, és rázzák le a britek fennhatóságát. Henry beszéde egyébként a „Give me liberty, or give me death!” mondatáról vált híressé. A beszéd mondatait Cheng elektronikusan manipulálja, és rap-szerűen halljuk a képek alatt: „No man thinks more highly than I do of the patriotism, as well as abilities,...”. Az archaikusan, szinte hordaszerűen, látszólag céltalanul mozgó emberek látványa abszurdá teszi a patetikusan érvelő szöveget, és annak célorientáltságát, és egy nagy kérdőjelet képzelünk a cím mögé: a következő lépések? A *Following Footsteps* vízparti embercsoportjának jelenetei kísértetiesen hasonlítanak Jarman *The Last of*

²⁴⁹ Christopher Moore. The Last Generation. Urs Meile Gallery. Press release. 2013. https://galerieursmeile.com/artists/artists/cheng-ran//the_texts.html

²⁵⁰ *Circadian Rhythm*, Cheng Ran *The Last Generation* kiállításán bemutatott regényének címe.

²⁵¹ *Following Footsteps*, 2013, egy csatornás színes HD videó, hangos, 16:9, 5:6.

*England*²⁵² című filmje egyik jelenetének szerkezetére, ahol a városi rakparton a tűz körül melegedő didergő embercsoportot két gépfegyveres őrzi. Jarman filmje a tradicionális angol értékek változásáról szóló poétikus hangvételű film költemény. És akárcsak Cheng munkájának, az övének is volt egy előképe, szintén egy nagy változásokat hozó korszakban született festmény, Ford Maddox Brown 1855-ös *The Last of England* című festménye, melyet az Angliából való tömeges kivándorlás inspirált, többszáz ezer ember hagyta el az országot akkoriban, részben a vidéki és városi munkásokat sújtó borzasztó szociális körülmények miatt, amelyekről Dickens regényeiből is bőven lehet tudomásunk. Cheng minden bizonnyal ismerte a *The Last of England*-et, hiszen Jarman más filmjét is felhasználta, és minden bizonnyal kedvére való lehetett az az ív, amelyet Cheng, Jarman és Brown munkája, és történelmi vonatkozásaik megrajzoltak.

A kiállítás címét viselő mű, Cheng plafonról lelógó hatalmas szőnyege, a *The Last Generation*²⁵³, ráírja a *Following Footsteps*-re. Dickens művének, az *A Tale of Two Cities*-nek híres első mondatát Cheng ráhímezte egy újjelenti gyapjúszőnyegre, átalakítva a mondat minden állítását tagadásra. „It was not the best of times, it was not the worst of times, it was not the age of wisdom, it was not the age of foolishness, it was not the epoch of belief, it was not the epoch of incredulity, it was not the season of Light, it was not the season of Darkness,...”. Dickens regénye ismét csak egy történelmi fordulóponton játszódik, a modern kor hajnalán, a Nagy Francia Forradalom előtti és alatti idők Londonában és Párizsában. Chris Moore nagyon találóan írja, hogy Cheng szőnyege "varázsszőnyeg egyenesen a rab Seherezádé meséjéből, a rab meséjéből, aki úgy kerül el a halált, hogy mások haláláról mesél."²⁵⁴

A kiállításon bemutatott másik videó, a *The Last Sentence*²⁵⁵, egy Izlandon forgatott road movie, amelyben Cheng a kihalt és fenséges, szinte holdbéli dél-izlandi tájban autózik. Közben egy nő és férfi párbeszédét halljuk „vágyaikról, és

²⁵² Derek Jarman, *The Last of England*, 1988, 92 perc.

²⁵³ *The Last Generation*, 2013, kézzel hímzett újjelenti gyapjú szőnyeg, 270 x 192 cm.

²⁵⁴ Christopher Moore. The Last Generation. Urs Meile Gallery. Press Release. 2013. https://galerieursmeile.com/artists/artists/cheng-ran//the_texts.html

²⁵⁵ *The Last Sentence*, 2013, egy csatornás színes HD videó, hangos, 12:44.

hiteikről", ahogy Cheng website-ján fogalmaz²⁵⁶, kínai nyelven, angol aláírással, amelyek idézetek, könyvek utolsó mondatai, vagy emberek utolsó szavai, ugyanazok az idézetek, mint amelyek a *Tide Conversation* kövei és tárgyai mellett tűnnek fel a tárlókban, többek között az *Elfújta a szélből* vett idézetek. A film a sarki fényben tündöklő csillagos égbolt gyönyörű sötétkékbe, lilába játszó képével kezdődik, majd Cheng utazását látjuk, néhol az autó szélvédője mögül. Az utolsó jelenet egy gejzír robbanásszerű kitörése, melynek során a víz bombafelhőként szökik a magasba. Bizonyos jelenetekben a kamera úgy van elhelyezve, mintha az autót vezető művész szemével látnánk a tájat, tehát egyfajta szubjektív „szerzői” filmet néznénk, ugyanakkor a felvett úrbéli tájak mintha elválnának a kapcsolatot bármiféle konkrét lokalitástól, amelyet az alámondott szövegek képviselnek, mindezeket a kulturális relikviákat kiragadva eredeti kontextusukból, és a hozzájuk kapcsolódó diskurzusokat is átugorva. Ebből a perspektívából, amint azt fentebb írtam, a nosztalgia és otthonosság érzése az egymásnak feszülő másságokból tevődik össze.

Elkerülhetetlen a kérdés, hogy miféle utolsó mondatok ezek? A kiállítás logikájából következően ezek az utolsó mondatok Cheng szerint talán az utolsó, még belső koherenciát mutató kulturális állapotokból, művekből valók? Fontos kihangsúlyozni, hogy „koherenciát mutató”, hiszen mint tudjuk, minden kultúra, és annak minden teljesítménye hatások sokaságát magába olvasztva alakult mindig is, a koherencia és autenticitás látszata csupán abból adódik, hogy a külső hatások a mainál lassabban és kisebb számban értek el egy közeget, és az embereknek sem lehetett rálátása olyan könnyen más, tőle távoli világokra. Tehát a változás és folyamatosság valójában az időhöz és a belakott térhez való viszonyunkban rejlik.

Circadian Rhythm – a 'galéria regény'

Talán a fentebbi gondolat húzódik meg a *The Last Generation* kiállítás egyik központi installációja, a *Circadian Rhythm* háttérében, amely egy körkörös

²⁵⁶ <http://www.chengranstudio.com/thelasts.html>

megépített csigavonalú építmény, közepén egy kis olvasószobával²⁵⁷. Talán az, hogy az idő egyetlen hiteles mértékegysége a személyes, 24 órás bioritmusunk, és e ritmusban a saját magunk által bejárt fizikai tér, képzelet és emlékezet. A regény mintegy 130 000 karaktert tartalmazó, először mandarin nyelven megírt, majd angolba átültetett detektívregény, amely egyaránt épül fikcióra és a realitásra. Cheng szerint a regénye elég rosszul van megírva²⁵⁸, de mint mondja, nem ez a lényeg. Ahogy a videók esetében *galéria filmekről* beszélünk, úgy e regény esetében megalkothatjuk a *galéria regény* kifejezést. A képzeletbeli, és nehezen azonosítható narrátor szövege fogja össze az opera dalszövegeket, költeményeket, végtelen monológokat és párbeszédet. A nyomozás motívuma, mint oly sok esetben, itt is valójában a főhős identitáskeresésének útja, amely egyben a *Last Generation* kiállítás kulcsmotívuma is. Cheng így ír a könyvéről: „A regény egy detektívet követ, aki lassan kezdi megkérdőjelezni a saját identitását, miután egyik akadályba ütközik a másik után, mialatt egy ördögi büntény mögött lapuló igazságot keresi.”²⁵⁹ A spirális építmény falain, és a kiállítóteremben sok helyütt felbukkannak a regény részletei talált papír fecnikre, belépőjegyekre írva, vagy tárgyak formájában, mint a *Tide Conversation*, ezzel is erősítve azt a benyomásunkat, hogy a regény szervezőelve az író – vagy főhős? narrátor? – időbeli és térbeli mozgásának ritmusa.

Cheng ez esetben nem csupán az euro-amerikai *who-done-it* műfajra támaszkodhatott, hanem egy nagyon ősi kínai krimi műfajra is. Cheng ugyan nem utal erre az összefüggésre, de a műfaj modern kori változatai a közkultúra részei lettek. Kínában a *gong'an* bűnügyi történetek már a 13. században léteztek. Ezeknek főszereplői általában fedhetetlen állami hivatalnokok, bírók, akik bűnök és bűnözők nyomába eredtek. Két ismert hősük pl. Bao bírós²⁶⁰, aki a

²⁵⁷ *Circadian Rhythm*, 2013, regény, kínai és angol nyelven, 18.4 x 13 cm. A regény és az installáció már 2010-ben ki volt állítva Hangzhou-ban.

Circadian Rhythm, 2013, installáció, fa elválasztó falak, a regény beketreztetett lapjai, olaj festmény, rajz, lámpa, bárshék és asztal, világító szerkezet; olvasó szoba: 318 x 696 x 500 cm; világító szerkezet: 32 x 600 x 400 cm.

²⁵⁸ Frederieke Beunk. Meeting Cheng Ran in his Studio. Interview. *Rijksakademie inside/out*, 20 March 2014.

<http://rijksakademie.tumblr.com/post/80168018888/meeting-cheng-ran-in-his-studio>

²⁵⁹ Cheng Ran: *Circadian Rythm*. <http://www.chengranstudio.com/pisstime.html>

²⁶⁰ Bao Zheng (999–1062)

Song²⁶¹ dinasztia idején élt valós személy, és akinek alakja az operától a népi játékokon keresztül a detektívregényekig sok féle műfajban feltűnt. A másikuk Dee bíró, a Tang dinasztia²⁶² idején élt szintén történelmi figura²⁶³, a róla szóló ponyvaregények a 14. századtól íródtak, visszahelyezve a történetet a Tang dinasztia idejébe. Európa a holland Robert van Gulik²⁶⁴ nyomán ismerte meg Dee bíró történeteit, aki Tokióban talált egy 18. századi kiadványt, azt lefordította angolra, majd ebben a stílusban saját detektívregényeket is írt. A *gong'an* bűnügyi történetek sajátja, hogy a cselekményt sokszor megszakítják filozófiai fejtegetések, vagy a nyomozáshoz tartozó dokumentumok, ebben is rokoníthatók Cheng Ran *Circadian Rythm*-jével. Azért is találó lehet a galéria film mintájára általam alkotott *galéria regény* megnevezés a *Circadian Rythm* esetében, mert a regény nem arra készült, és a művész nem úgy tárta a nyilvánosság elé, hogy azt valaki az elejétől a végéig végigolvassa. Lapokat, töredékeket, részleteket ismerhetünk meg belőle, amelyek kapcsolatba léphetnek a többi kiállított munkával, és ez a töredékes hozzáférés az, ami a kiállítás szerves részévé teszi a regényt.

Tikos üzenetek Nan Goldinnak – provokáló szerepjáték

Érdekesen kapcsolódik Cheng Ran detektívtörténetéhez a kiállítás egy másik videója, a *Secret Notes to Nan Goldin*²⁶⁵. Azt is mondhatnánk, hogy ez egy fordított detektív történet, amelynek során Cheng állítja fel a titkok labirintusát, amelyet reményei szerint majd Nan Goldin megtalál és megfejt. Mint Cheng írja, egy sanghaji barátjánál vendégeskedett, és amikor megtudta, hogy barátja következő vendége Nan Goldin lesz, apró papír fecnikre üzeneteket írt Nan

²⁶¹ Song dinasztia (960–1279)

²⁶² Tang dinasztia (618–907)

²⁶³ Di Renjie (c. 630–c. 700)

²⁶⁴ Robert van Gulik, (1910–1967), orientalista, diplomata, zenész, író. Jónéhány Di bíróról szóló detektívregénye megjelent magyarul is.

²⁶⁵ *Secret Notes to Nan Goldin*, 2013, egy csatornás színes HD videó, hangos, 16:9, 13:20.

Goldinnak, és elrejtette azokat a lakás különböző pontjain.²⁶⁶ Ez esetben maga az élet hozott létre egy olyan történelmi montázst vagy találkozást, mint amilyeneket Cheng a videóiban, mint például a *Chewing Gum Paper*-ben, vagy a *Following Footsteps*-ben: Nan Goldin műveit a 70–80-as évek new yorki alternatív szubkultúrája inspirálta, míg Cheng munkáit a 90-es évek kínai rock és poszt-rock szubkultúrája. A videón azt látjuk, amint Cheng egy kis csíkos jegyzetfüzet lapjaira kérdéseket ír, majd kitépi azokat, körbetépi a szöveget, és a régi, a francia koncesszió stílusában épült és berendezett lakás bizonyos pontjain elrejteti őket. A kérdések egyaránt vonatkoznak Nan Goldin munkáira, valamit kapcsolatba lépnek a lakás berendezési tárgyaival, a falakat díszítő reprodukciókkal, mint például Caravaggio *Bacchusával*, vagy éppen Goldin fotójával egy könyvben. A kérdések tónusa a provokatív szerepjátéké, szándékolt érzélgősségével, tettett szentimentalizmusával, néhol megjátszott agresszivitással. E szerepjáték egyaránt lehet az, hogy egy érzelmileg elkötelezett személy üzeneteket hagy érzelmi tárgyának, szerelmének, aki nincs ott, de az is, ahogy egy zöldfülű művész kérdezgeti megilletődve legendás kollégáját. Valójában ezek a kérdések azt a távolságot hivatottak kifejezni, amelyet Cheng Ran létrehoz Nan Goldin életművének érzelmi-alkotói alapállásával szemben, a szerelem, szenvedés, kiszolgáltatottság, együttérzés megjelenítésével kapcsolatban. Cheng Ran olyan kérdéseket intéz Goldinhoz, mint „What is love”, „Does aged flesh make you sad? or smile?”, „Who do you want to be with at the last moment of yourself”, „Do you remember everyone that you ever loved?”, „Art you bitchy?” , „What is in your hand when you are shooting a dying friend?”, „How to make a stranger [get] undressed before you?”, „Is photography your life? If life is bittersweet and painful, would you like to stop it?”²⁶⁷ Mivel minden egyes papír fecni elhelyezésekor a kamera megmutatja annak környezetét, tehát kontextusba helyezi a kérdést a környezetével, a

²⁶⁶ Cheng Ran website-ja:

<http://www.chengranstudio.com/Secret%20Notes%20to%20Nan%20Goldin.html>

²⁶⁷ „Mi a szerelem”, „Az öreg hús elszomorít? vagy megmosolyogtat?”, „Kivel akarsz együtt lenni az utolsó pillanatodban?”, „Mindenkire emlékszel, akit valaha szerettél?”, „Art you bitchy? (szójáték)”, „Mi van a kezvedben, amikor egy haldokló barátot felveszel/lelősz? (szójáték)”, „Hogyan veszel rá egy idegent, hogy levetkőzzön előtted?”

kérdésekből kibontakozó szerepjáték új jelentést ad a lakás berendezési tárgyainak, és elsősorban a dekorációként szolgáló művészeti reprodukcióknak. Ebben a spontán módon létrejött videóban Cheng pontosan azt a szerkesztési elvet követi, mint a legtöbb videójában, tehát az egymástól távol levő kulturális megnyilatkozásokból – itt Nan Goldinből, a ház berendezési tárgyainak kulturális vonatkozásaiból, és Cheng jelenlétéből – épít egy új történetet.

In Course of the Miraculous – sehol sem lenni

Cheng 2013-ban Amsterdamba költözött a Rijksakadémie ösztöndíjasként, és azóta is ez a város az egyik bázisa Hangzhou mellett. Amsterdamban találkozott Bas Jan Ader holland képzőművész történetével, aki egy performansa során eltűnt az Atlanti óceánban. Az eltűnés állapota inspirálta az *In Course of the Miraculous* című, számos installációt, filmet, rajzot magába foglaló projekt létrejöttét. A munka folyamán Cheng még két olyan történetet keresett, amelyben a főhősök kalandjaik során eltűntek, így végül az *In Course of the Miraculous* egy 9 órás filmmé nőtt, amelyet Cheng a 2015-ös Isztambuli Biennálén mutatott be. Cheng Ran a poszt-rock zenei generáció egyik legfontosabb bandájával, a magukat indie bandának aposztrofáló Wang Wennel dolgozott együtt, akik a videóhoz írt zenét egy 9 órás zenei performanszá fejlesztették tovább a videó díszleteiben.²⁶⁸ Ez a munka a galéria film műfajában is egy merőben új kísérlet volt Cheng számára, amely másfajta szerkesztést és vonalvezetést kívánt meg, hiszen azzal kellett számolnia, hogy a nézők valószínűleg nem nézik végig a galériában a 9 órát, csupán a film 5-10 vagy 20 percét fogják látni.

Az *In Course of the Miraculous* három részből áll, amelyeket Jan Bas Ader holland képzőművész, George Mallory hegymászó, és a Rong Yu 2682 számú halászhajó legénysége eltűnésének a története inspirált.

Bas Jan Ader konceptuális művész Hollandiában született 1942-ben, majd Kaliforniában élt egészen 1975-ig, amikor is az *In the Search of the Miraculous* című performansa során eltűnt az Atlanti óceánban. A performansz a los

²⁶⁸ Wang Wen, *An improvisational experiment of art and sound based on Cheng Ran's film*. <https://www.youtube.com/watch?v=z2MX9dtWlWo>

angeles-i stúdiójában kezdődött, ahol egy kórusral elénekeltetett egy régi hajós dalt, miközben ő maga a massachusettsi Cap Codnál kihajózott egy kicsi vitorlással – gyakorlott vitorás volt –, és az óceánt átszelve megérkezett volna a Cornwall-i Falmouthba, ahol ismét elénekelték volna egy hajós éneket. Azonban valahol az óceánon nyoma veszett, és nem lehetett tudni, hogy véletlen baleset áldozata lett, vagy valójában így tervezte meg az öngyilkosságát. A szinte meseszerű történet nem véletlenül nyugtázta le Chenget, mivel az már eleve a kulturális idézetek, és kisajátítások láncolata volt, és amely ugyanakkor az ember azon alapvető örök vágyára mutat rá, hogy megfejtse az élet titkát, és valami nagyszerűt vigyen véghez. Ader a performansza címét P.D Ouspensky misztikus könyvének címétől, az *In the Search of the Miraculous*tól kölcsönözte. Ouspensky könyve viszont G. I. Gurdjieffel, a nagy orosz misztikus íróval, és spirituális tanítóval való találkozásairól szól, akit soha nem nevez meg, csupán G.-ként említi könyvében. Az *In the Search of the Miraculous* Gurdejieff tanításának legteljesebb ismertetése, amely célja, hogy az embert egy magasabb tudatosságra juttassa a testi és lelki képességeinek összehangolásával és öntudatra ébresztésével az indiai yogi technikákhoz hasonló gyakorlatokkal. Chenget nem a misztikus tanok izgatták valószínűleg ebben a történetben, hanem az, hogy a kulturális töredékek hogyan másolódnak, és öröklődnek át a „csoda”, a „titok” keresése folytán. 2013-tól jó néhány műve foglalkozott az Ader-témával. Az Urs Meile galériában 2015 nyarán egy nagy kiállítást is rendezett *In Course of the Miraculous* címmel, amelyen a majdan elkészítendő műhöz készült fotókat, rajzokat, installációkat mutatta be. Cheng is vásárolt egy kis hajót Amsterdamban, és azt kettévágva építette meg a *Modern Nature* című installációját. Az installáció címe ismét csak egy utalás, ezúttal Derek Jarman 1994-ben megjelent könyvére, amelyben Jarman meditációs kertészkedését örökítette meg napló formában, és e meditációs „keresés” motívum összekötötte Cheng számára Ader és Jarman művét. A kiállítás *Story Board Film*²⁶⁹ című videója azt a folyamatot mutatja be, ahogyan Cheng a majdan elkészülő filmjéhez vázlatokat rajzol, storyboardot készít, tervezget, beszél róla. Ez a videó előrevetíti azt a fajta szerkesztési módot, amelynek eredményeként a filmben

²⁶⁹ *Storyboard Film*, 2015, rajzok animációjával készült HD, dolby digital 5.1, 21:59.

egyszerre látjuk a történetet, és azt, ahogyan készül. Ez az elgondolás már Cheng mesterét, Yang Fudongot is foglalkoztatta, és a *Fifth Night*²⁷⁰ című film installációjában alkalmazza is ezt. A 2015-ös nyári kiállításon még csak egy részletet lehetett látni Cheng új videójából, az *In Course of the Miraculous*-ból, amely ebben a formájában még csak Ader történetét dolgozta át, a kínai alternatív poszt-rock banda, Wang Wen ehhez a munkához írt csodálatos zenéjével. Azonban a projekt a munka során új dimenziókat öltött. Chenget egyre jobban izgatta az a lehetőség is, hogy a film valósága maga a készítés folyamata legyen, tehát ahogy a töredékes történetek haladnak előre, ezzel párhuzamosan követjük magának a filmezésnek a folyamatát is. Ennek megfelelően a film hossza is jelentősen megnő, amelyet végig követ a Wang Wen zenei performansa is. Amint Cheng Ran mondja, egyre jobban hatalmába kerítette a vágy, és mintegy rögeszméjévé vált, hogy egy 9 órás filmet forgasson: „Jó néhány különböző műfajú 9 órás filmet fel tudok idézni, amelyek dokumentumfilmek, vagy filmdrámák, vagy archív filmek. Jóllehet ezek különböző műfajokban és különböző módon készültek, mindegyik nagyon erős.”²⁷¹ Mindeközben a filmben megidézett történetek köre is bővült. Ader története nyomán olyan felfedezők, utazók történeteit kereste Cheng Ran, akik az embert próbáló expedíciójuk, vagy kalandjaik során eltűntek. Így talált rá George Mallory hegymászó történetére, aki az első Mont Everest expedíció során tűnt el társával együtt 1924-ben. A másik Rong Yu 2682 számú halászhajó legénységének akciófilmbe illő története. Az észak-kínai Shidao halászkikötőből indult hajó 33 fős legénységéből 20-at megölt a legénység többi tagja, kettő pedig eltűnt a tengerben. A konfliktus kiváltó oka az volt, hogy a legénység egyik tagja igazságtalannak érezte a legénységen belüli viszonyokat, és kevesellte a bérét, ezért lázadást szított, és eltérítette a hajót. Akik nem értettek egyet tervével, azokat megölték, vagy arra kényszerítették, hogy a tengerbe vessék magukat. Chenget a történetekben maga az eltűnés magányos állapota érdekelte, a sehová sem tartozás, amely halálukat

²⁷⁰ Yang Fudong: *Fifth Night*, 2010. 7 csatornás film és videó installáció.

²⁷¹ K11 Foundation. *In Course of the Miraculous by Cheng Ran at the 14th Istanbul Biennial*. <http://www.k11artfoundation.org/en/programme/course-miraculous-cheng-ran-14th-istanbul-biennial/>

megelőzte. A történetnek az a része, amelyről nem tudhat senki, mert kiszakadtak az emberi közösségük kommunikációs hálójából. A külvilág számára ők még ugyanazt az életet folytatják, amiből elindultak, hiszen nem tudnak a tragédiájukról, viszont számukra már nem létezik a külvilág, mert már nincs esély a visszatérésre.

A film látványvilága két nagyon különböző elemből tevődik össze. A film egyes részeit ugyanis valódi helyszíneken forgatták a Kelet-kínai-tengeren, Tibetben, Svájcban és Amszterdamban. Ugyanakkor felépítettek egy 4000 négyzetméteres szándékoltan meseszerű stilizált díszletet egy pekingi stúdióban, ahol a drámai tengeri jeleneteket vették fel, a Wang Wen egészen különleges zenei performanszával együtt, mely a kortárs komolyzene, a konkrét zene, a jazz elemek, a zaj zene és az elektronikus zene virtuóz keveréke, számos hangszeren és elektronikus eszközön előadva. A filmnek csak részleteit láttam, de minden bizonnyal az eredeti helyszíni és stúdió díszletek között felvett jelenetek együttes használata ahhoz vezet, hogy úgy érezzük, hogy a filmben 2 drámai vonulat fut egymás mellett, a történetek drámája, és a filmkészítés „drámája”, ami éppen akkor ott történik, és nem egy már megtörtént esemény felidézése. Cheng filmje egy kísérlet arról is, hogy a filmezés, mint történeti szál beemelése a filmbe hogyan alakítja az eljátszott történetek drámaiságának átélhetőségét. Továbbá kísérlet arról is, hogy a filmidő ilyen megnyújtása hogyan hat arra a distinkcióra, amely óhatatlanul is létrejön a filmidő, és az életünk valós ideje között, amint ezzel a Cheng által is nagyra tartott Tarr Béla is kísérletezett. Cheng Ran valószínűleg kíváncsi volt arra is, hogy milyen módon fogják, vagy tudják a filmjét nézni. Ugyanis Cheng Ran filmjének nincsen „cselekménye”, a film három részében vannak gesztusszerű mozzanatok, amelyek arra utalnak, hogy léteznek történetek, amelyeket azonban nem tudunk összerakni a film jeleneteiből. Tehát ezért is, és nem csupán a hossza miatt, sokkal inkább úgy élvezhető a film, mint egy house party, amely egész éjjel tart, és bizonyos részeiben részt vesznek az emberek, majd kimennek, azután ismét visszatérnek. De éppen ez az a mód, ahogyan a galéria filmeket, például Yang Fudong filmjeit, vagy Cheng Ran korábbi filmjeit a közönség nézi. A „történetből” nem derül ki több akkor sem, ha a többit lát az ember belőle, valójában a látványok, hangok montázsából épül fel a hangulatok, érzelmek, gondolatok szövete.



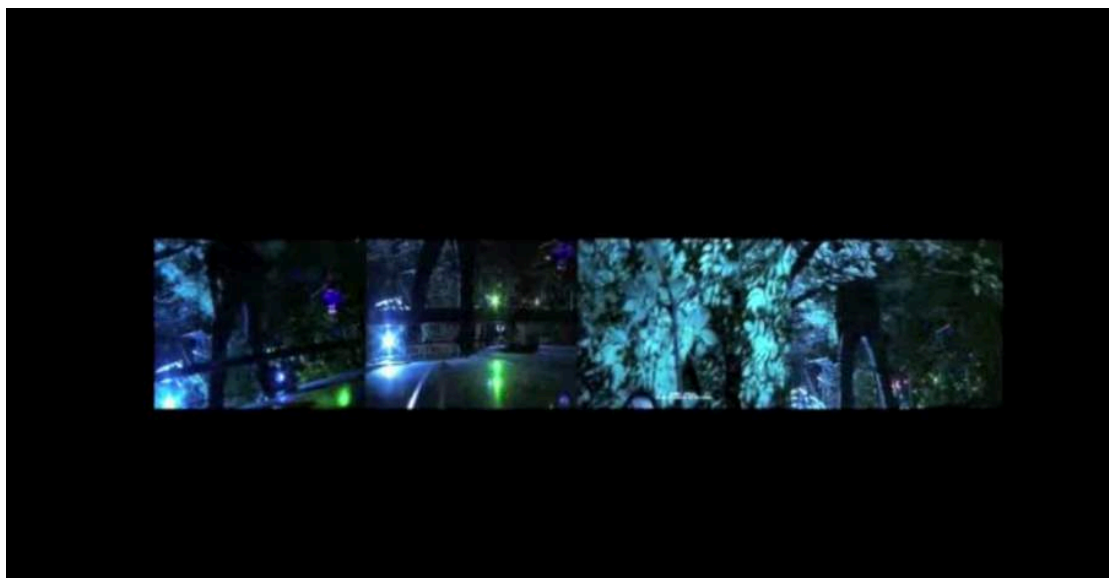
119.-120. Cheng Ran, *Light Source*, 2005, egy csatornás videó, hangos, fekete-fehér, 5 perc.





121.-122. Cheng Ran, *Az ifjú Werther szenvedései*, 4 csatornás videó installáció
hanggal, 10 perc





123.–124. Cheng Ran, *Az ifjú Werther szenvedései*, 4 csatornás videó installáció, hangos, 10:00.



125. Cheng Ran, *Rock Dove*, egy csatornás színes videó, hangos, 5:00.



126. Cheng Ran, *Rock Dove*, 2009, egy csatornás színesvideó, hangos, 5:00.



127. Cheng Run, *Chewing Gum Paper*, 2011, egy csatornás videó, hangos, 3:10.



128.-129. Cheng Ran, *Eclips*, *Eclips*, 2011, egy csatornás videó, hangos, 3:00.





130.-131. Cheng Ran, *Prospect Cottage*, 2012, egy csatornás színes videó,
hangos, 3:00.



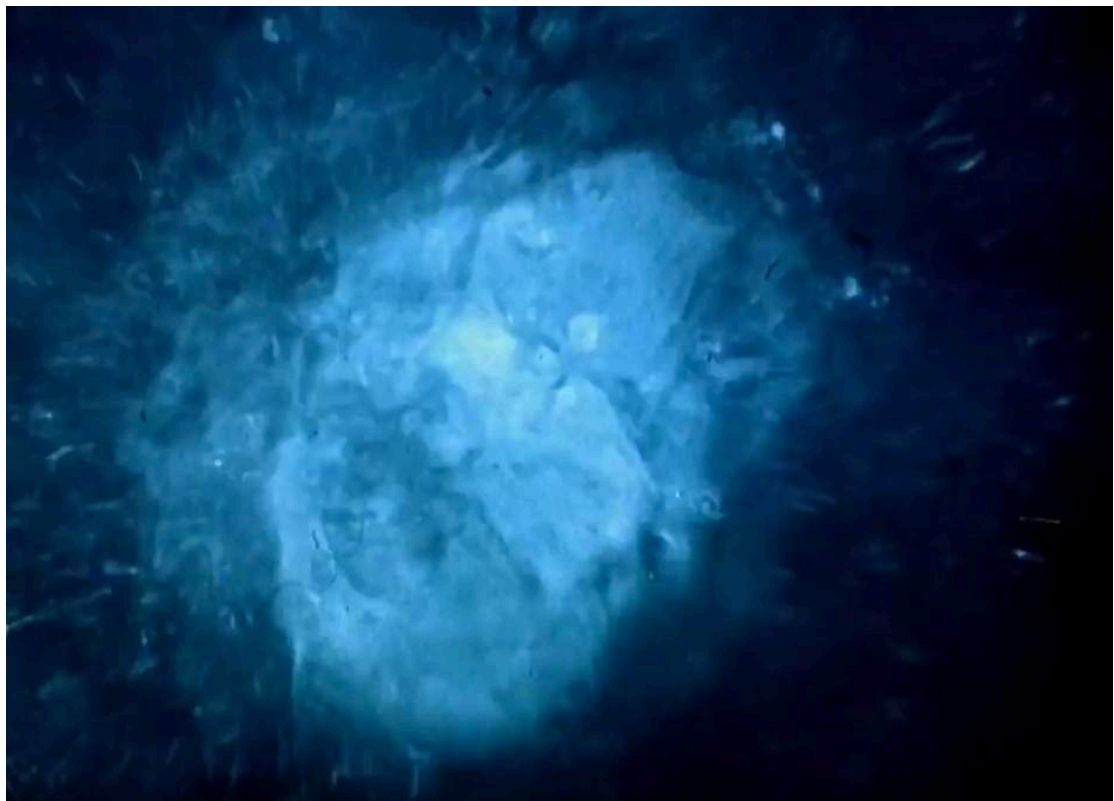


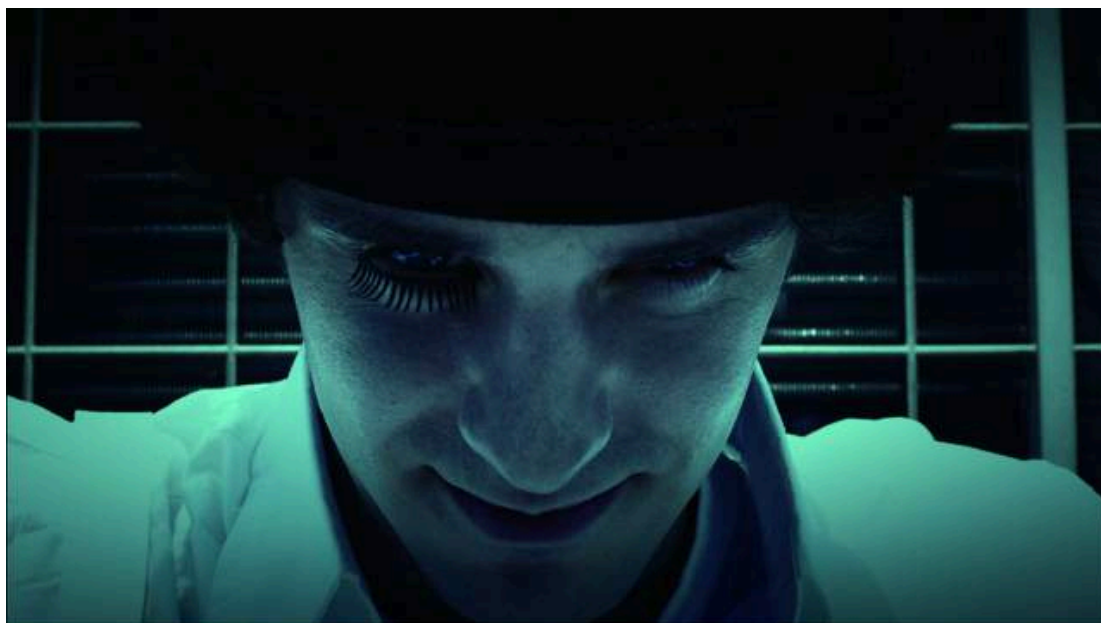
132.–133. Cheng Ran, *Angels for the Millenium (#6)*, 2012, egy csatornás videó, hangos, 7:45.





134.-135. *The Prisoner*, brit TV sorozat, 1967-68, rendező/író/főszereplő:
Patrick McGohan.





136.-137. Cheng Ran, *1971-2000*, 2012, egycsatornás videó, hangos, 7:47.





138.-139. Cheng Ran, *Anonymity, or Imitation and Imagining of Man Ray's Tears*, 2011, egy csatornás videó, hangos, 11:33.





140. Cheng Ran, *Anonymity, or Imitation and Imagining of Man Ray's Tears*, 2010, egy csatornás videó, 11:33.



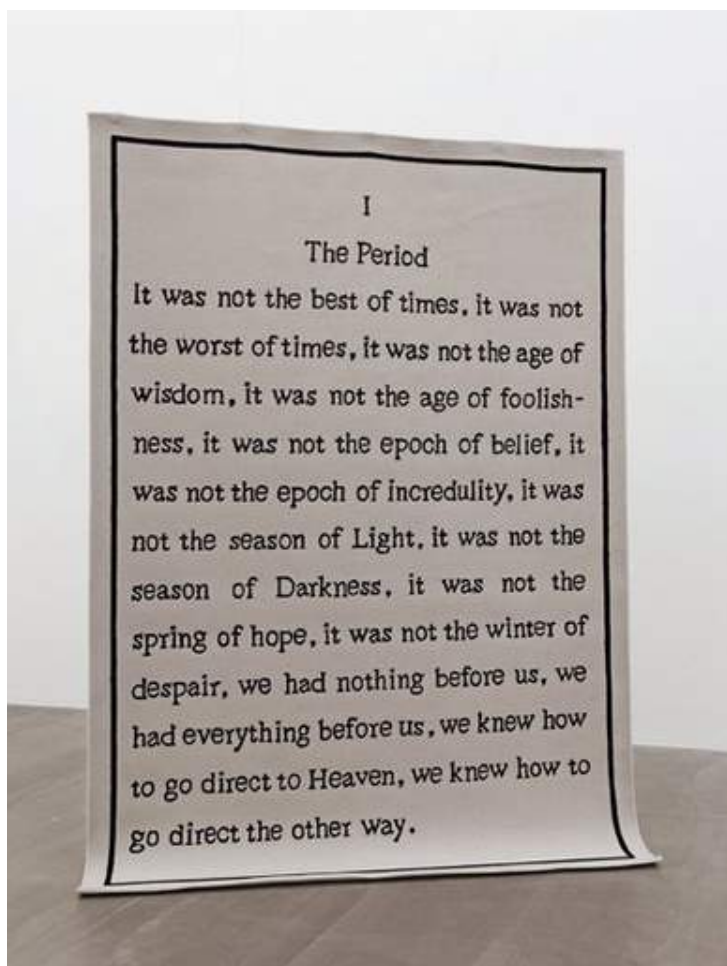
141. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION* 2013, *Tide Conversation*, 2013, installáció, kövek, kagylók, töltőtoll hegyek, feliratok, 105 x 244 x 80 cm.



142. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION* 2013, *The Following Footsteps*, 2013, egy csatornás színes videó, hangos, 5:06.



143. Derek Jarman, *The Last of England*, 1988, 92 perc.



144. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION*, 2013, *The Last Generation*, 2013, kézzel hímzett újjeländi gyapjú szőnyeg, 270x192 cm.



145. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION*, 2013, *The Last Sentence*, 2013, egy csatornás színes videó, hangos, 12:44.



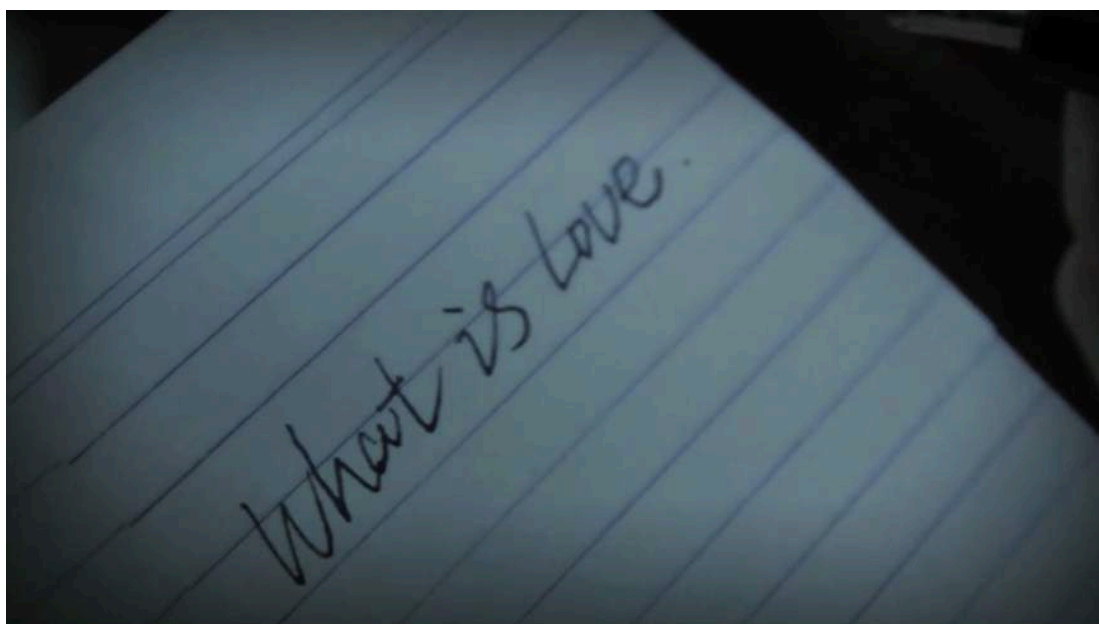
146. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION 2013*, *The Last Sentence*, 2013, egy csatornás színes videó, hangos, 12:44.



147. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION 2013*, *Circadian Rhythm*, 2013, installáció, fa elválasztó falak, a regény beketretezett lapjai, olaj festmény, rajz, lámpa, bárészék és asztal, világító szerkezet; olvasó szoba: 318 x 696 x 500 cm; világító szerkezet: 32 x 600 x 400 cm.



148. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION* 2013, *Circadian Rhythm*, 2013, installáció, olvasó szoba. *Circadian Rhythm*, 2013, regény, kínai és angol nyelven, papírkötésű, 18,4x13 cm.



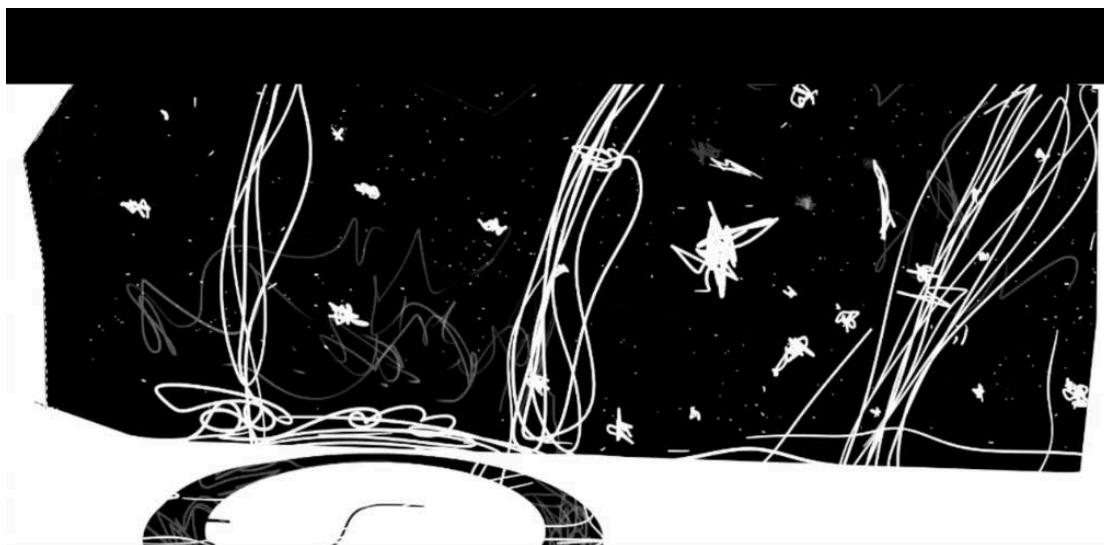
149. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION* 2013, *Secret Notes to Nan Goldin*, 2013, egy csatornás színes videó, hangos, 13:20.



150. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION* 2013, *Secret Notes to Nan Goldin*, 2013, egy csatornás színes videó, hangos, 13:20.



151. Bas Jan Ader, *In the Search of the Miraculous: Thirty Years Later*, retrospektív kiállítás, 2010. Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spain.



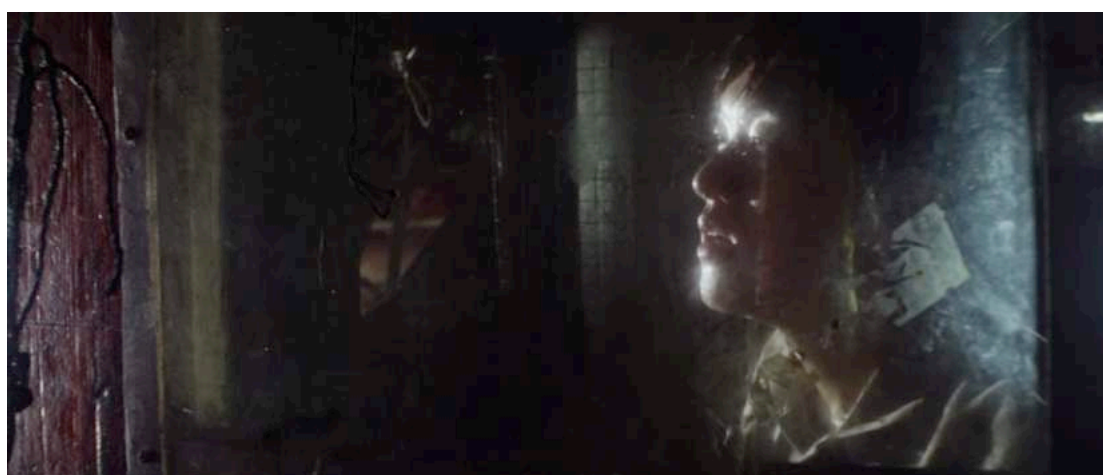
152. Cheng Ran, *IN COURSE OF THE MIRACULOUS*, 2015-2016, *Storyboard Film*, 2015, HD videó, hangos, 21:59.



153. Cheng Ran, *IN COURSE OF THE MIRACULOUS*, 2015-2016, *Modern Nature*, 2015, vegyes technika, 455x240x60 cm.



154. Cheng Ran, *In Course of the Miraculous*, 2015, 9 órás hangos film. Still a filmből.



155. Cheng Ran, *In Course of the Miraculous*, 2015, 9 órás hangos film. Still a filmből.



156. *IN COURSE OF THE MIRACULOUS*, 2015, a Wang Wen zenei performansa a film díszletében.

Utószó

Történelem-képek – ki mikor mit felejtett el? A történelmi emlékezet rétegei

Az egyik érdekes kérdés, amely minduntalan felmerült bennem, míg e három alkotó munkáiról, és a korról gondolkodtam, amiben élnek, a történelmi emlékezet kérdése. A felejtés és újraírás a közösségi emlékezet működésének alapja. Minden kor a múltban, az általa megalkotott múltban keres igazolást jelenbeli helyzetére, akár pozitívan, akár negatívan értékeli újra a történéseket. Különösen szembeötlő lehet az amnézia és múltteremtés olyan hatalmas változások után, mint amit a kulturális forradalom vége, és a deng xiaopingi reformok jelentettek, és tegyük hozzá, ami a kelet-európai országok számára 1990-ben a szovjet birodalom széthullása volt.

Qiu Anxiong²⁷² 2007-ben készített egy videó installációt *Staring into Amnesia* címmel, amelyet 2008-ban a koppenhágai *Utópia* kiállításon láthatott az európai közönség. Qiu egy 60-as években Észak-Kínában futó, leselejtezett személyvonatot állított be a galériába, olyat, amelyen az emberek ezrei, ha nem milliói, utaztak valaha munkába a kulturális forradalom idején. Qiu a vonat ablakaira kívülről filmrészleteket, propaganda filmek szekvenciáit, dokumentumfilmeket, és lírai árny felvételeket vetített, melyek 1910-től napjainkig készültek, tehát a hagyományos kínai kultúrát képviselő utolsó dinasztia végnapjaitól a poszt-kulturális forradalom időszakáig. A nézőknek fel kell szállnia a vonatra, és odabent üldögélve megnézhetik a kínai történelem elfelejtett korszakainak képeit. Qiu munkája a kínai modernizáció történetének felejtéseivel és újraírásokkal teli folyamatát mutatja fel. „*A Staring into Amnesia* az emlékezetről szól, – mondja Qiu – annak az emlékezete, amit elfelejtettünk, a tapasztalataink, a múltunk. A kulturális forradalom a változás nagyon fontos időszaka volt Kínában. Rengeteg fájdalmat hozott, de az emberek nem akarnak beszélni róla, nem akarják látni, csak el akarják felejteni. Pedig szerintem fontos emlékezni rá, fontos tudni, hogy honnan jövünk. A kulturális forradalom egy utópia. Mivel új világot akartak építeni, a régi világot eltüntették. Sok mindent

²⁷² Qui Anxiong (1972, Sichuan –) kínai művész.

leromboltak, de az új világ rengeteg bajt hozott az embereknek, rengeteg szenvedést. Ilyen az utópia, végül felébredtek, és minden olyan volt, mint egy álom, és az álom összetört." A felejtés és átírás persze nem a kulturális forradalommal kezdődött, csak a kulturális forradalom végezte a leggyilkosabb és legagresszívabb módon. A 20-as évek *New Cultural Movement*-jének szerteágazó törekvései között szerepelt a konfuciánus rend alapján működő hagyományos társadalom lebontása, amely eszmék nyomait jól láthatjuk a 30–40-es évek kínai filmjeiben. Mao baloldali modernista eszméit a 20-as évektől kibontakozó baloldali modernista *New Cultural Movement* idején szívta magába, amelyből azután kialakította kulturális forradalom modernizációjának végletes gyilkos eszméit.

A jelenkor kínai művészei nagyon különböző módokon viszonyulnak ehhez az óriási teherként rájuk nehezedő kulturális örökséghez. A három művész azért is volt érdekes számomra, mert nem alkalmazták a politikai egzotikum teremtés egyszíkú kliséit, amelyek egyébként a nyugati világ szemében nagyon vonzóvá tették a kínai kortárs művészetet. A politikai egzotikum teremtés egyébként nagy csapda volt a szocialista kelet-európai országok művészei számára is. Persze itt mindjárt hozzá kell tennem, hogy nem eshetünk abba a hibába, hogy egy művészt kizárólag a saját országa, etnikuma képviselőjének tekintsünk, akinek mindenképpen meg kell jelenítenie azt, amit a külvilág e közösség múltjáról és jelenéről gondol. Azt is fontos leszögezni, hogy a művek kizárólag ilyen szempontból, vagyis csupán a történelmi emlékezet szempontjából való vizsgálata nem sokat mond el a művek élvezhetőségéről, egyéb szempontú gazdagságáról, arról a minőségről, amit sokszor úgy fejezünk ki, hogy a mű „jó”.

Zhang Peili munkássága elején olyan általános emberi helyzetekkel foglalkozó, nyugati típusú konceptuális műveket csinált, amelyek egyáltalán nem utaltak arra, hogy foglalkoztatja a kínai történelmi és kulturális örökség. Munkái sokkal inkább, nagyon érzékenyen, a jelenének hétköznapi jelenségeiből indultak ki. Úgy tűnik, Zhang, Gao Mingluhoz hasonlóan, Kína jelenkorát egy sajátos kínai modernizációs folyamat eredményének látta. Gao Minglu úgy fogalmaz, hogy a 20-as évektől induló kínai modernizáció nem csupán egy új korszakot, hanem egy új nemzetet hozott létre (erről bővebben a bevezető

részben írtam). Talán nem járok messze az igazságtól, ha azt feltételezem, hogy a történelmi fejlődés linearitásának gondolata értelmezi, ha nem is indokolja, valamelyest a kulturális forradalom romboló politikáját mind Gao Minglu, mind Zhang számára. Zhang életművének egy későbbi szakaszában azután hirtelen feltört az emlékezés árja. Az *Actor's Line*, a *Last Words* és a *Happiness* című munkákban a kulturális forradalom propaganda filmjein keresztül próbálta megérteni és megértetni azt az utópiát, amiről Qiu Anxiong beszél. Zhang a *Happiness* című munkájában, amely a *In the Shipyard* című 1974-es propaganda film részleteit használja fel, a történelmi emlékezet meghatározó időszakaként, a többi fent említett munkához hasonlóan, a kulturális forradalom időszaka jelenik meg. Azonban a mű strukturálása arra mutat rá, hogy Zhang számára ez az utópia elválasztható a kulturális forradalom időszakától és ideológiájától – valóban, annál régebbi, amint arról a mű kapcsán írtam –, és megfosztva e borzalmas korszakban hozzátapadt jelentésektől, egy jobb társadalom utópiája a mai kommercializálódott kínai társadalomban is – legalább is Zhang számára – valamiféle eszményképként villanhat fel. Ezekben a munkákban egy pillanatra mintha felvillanna a történelem teleologikus fejlődésébe vetett hit is, amelynek talajáról *elképzelt*, hogy a 20-as évek kínai értelmisége által felvetett kollektív utópia egy *elképzelt* jövőben, vagy egy *elképzelt* Kínában valóban meghozza a legtöbb ember számára legjobb világot. Ugyanakkor a gondolkodásának egy másik vonulatában egy egészen másféle történelmi hagyományréteg is fölmerül. Az *A Gust of Wind*, az *A Necessary Cube* vagy a *Collision of Harmony* című munkák esetében Zhang a kínai történelemben az időben sokkal messzebbre visszanyúló, máig lappangó értelmezési rendszerre is utal. Egy interjúban azt mondja, hogy a videó műfajban az idő dimenzió izgatja legjobban, de a mérhető idővel szemben egy másfajta időfogalom érdekli, a taoisták által használt 'wu', 'üresség'. Az *A Gust of Wind*-ben ható romboló erőt pedig egy olyan fölöttes erőként írja le, amely független az emberi akarattól.

Yang Fudong munkáiban szinte kezdetektől központi kérdés a történelemhez és hagyományhoz való viszony, továbbá hogy milyen hagyomány az, melyik korszak elfelejtett, újra emlékezetbe idézett hagyománya az, amihez kapcsolódni lehet. Yang számára a korából és a családi helyzetéből fakadóan nem jelentett olyan testközeli, sokkoló emléket a kulturális forradalom időszaka,

mint akár Zang Peili vagy Ai Weiwei számára. Sokkal inkább egy olyan korszakot jelentett, amely egy lassabb és természetesebb társadalmi változási folyamatot erőszakosan elvágott, és ezáltal az utána eszmélő generációkat, Yang elsősorban a saját generációjáról beszél, a folyamatosság és a közvetlen előképek hiánya súlyos identitás válságba sodorta. Ha Yang filmjeinek a stilisztikai és szerkesztési módszerét nézzük, akkor azt látjuk, hogy az első filmek után, amelyek az amerikai és európai experimentális filmre támaszkodtak, Yang az 1930–40-es évek kínai baloldali filmhagyományából merít inspirációt. Ezt látjuk a *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, a *No Snow in Broken Bridge*, a *Dawn Mist*, *Separation Faith*, a *The Fifth Night*, a *New Women* című munkáiban. Azonban ebből a hagyományból éppen az a társadalmi modernizációra vonatkozó, a történelem fejlődésébe vetett hit marad ki, amely a baloldali film mozgalom legfőbb mozgatórugója volt. Bár filmjeinek szerkesztése azt sugallja, hogy ez a filmes hagyomány ott nem folytatható, ahol abbamaradt, mégis, vagy éppen ezért, mintha Yang számára a kínai modernizmus bölcsője, a köztársaság kor lenne az a történelmi időszak, amely történelmi támpontot adhat a jelen társadalmának, ott van az a pont, ahonnét ismét el lehet indulni. Azonban e filmekben nagyon különböző kulturális hagyományok ideái merülnek fel. Yangnál sehol nem láthatjuk, hogy a műveinek a látványvilága, vagy utalásai közvetlenül a kulturális forradalom időszakára mutatnának, talán csak egy kivétel van, a *Revival of the Snake*, amelynek egyes jelenetei a háborús hősiességet a kulturális forradalom által megfogalmazott módon jelenítik meg. A *Seven Intellectuals* történelmi utalás rétegei is számosak. A 3. századi legenda taoista bölcséinek a természetbe menekülésére vetül rá lehelet finom utalásként az értelmiségiek kitelepítése, vidékre úzása a kulturális forradalom idején, valamint Yang generációjának mindenfajta elkötelezettségtől mentes „vissza a természetbe” nosztalgiája. Ugyanígy, a *Half Hitching Postban* a kortárs szereplők útkeresésének helyszíne mögött felsejlik a tradicionális kínai vízfestményeken alkalmazott, ősi bölcsességet kifejező ikonográfiai toposz, az utakkal átszótt hegyoldal képe. Úgy tűnik, Yang számára a történelem nem úgy érdekes, mint egy cél felé tartó egyenes vonalú fejlődési folyamat. Számára az egyes helyzetek megoldási mintázatairól érdekesek, bármely korszakban is történtek azok, továbbá

az, hogy ezek a különböző korból származó mintázatok hogyan ismétlődnek, és értelmezhetnek új helyzeteket.

Cheng Ran videó művészete érdekes viszonyban áll a hagyománnyal és a történelemmel. Ugyanis művei kizárólag valamely irodalmi vagy filmes előd munkájára épülnek, gyakran idéznek fel fontos korszakváltó történelmi helyzeteket, csakhogy ezek között a művek között egyetlen sincs, amely kínai alkotás lenne, vagy amely a kínai történelemre utalna. Kizárólag a művek zenei anyagában – amely Cheng műveiben központi szerepet játszik – találunk kínai műveket, elsősorban a kortárs alternatív zene világából. Ezen a ponton ismét idézhetjük Gao Minglu előbbi mondatát, miszerint az 1920-as évektől kezdődő, majd a kulturális forradalom idején erőszakossá váló modernizáció nem csak egy új korszakot, hanem egy új országot hozott létre. Cheng ennek a modernizációnak a gyermeke. Az 1981-ben született Cheng Ran láthatóan nem sokat tud, vagy akar kezdeni a saját kultúrájának múltjával. Pontosabban azt mondja, hogy az ő életének realitása az, hogy a művei a nyugati, globális művészeti szintéren jelennek meg, ezért az ő hagyományai a nyugati kulturális hagyományok azon töredékei, amelyek az ő látókörébe kerülnek. Valójában ez is egyfajta viszony a tradíciókhoz, történelemhez. Megszállottan keresi az elődöket, és ez a keresés az, ami számára a közelmúlt kínai történetéből és kulturális hagyományából ered, és ezzel az alapállással próbálja kirakni a nyugati kultúra teljesítményeinek töredékeiből a saját munkásságának a vonatkozási hálóját. Cheng Rang felfogása abban rokon Yang Fudongéval, hogy nem tartja érdekesnek, hogy jelen helyzetét egy lineáris történelmi folyamatban elhelyezze. Egészen pontosan, a *Last Generation* kiállítás indirekt módon utal arra, hogy létezik/létezett egy hosszú távú történelmi vonulat, aminek szerinte most a végpontján vagyunk – azonban Cheng ezt csak a nyugati történelemre vonatkoztatva mutatja fel, a saját kínai kultúrájának hosszú távú történelmi emlékezete eltűnt a felejtés jótékony homályában. Azt mondja, hogy a saját belső szabályok szerint fejlődő homogén kultúráknak vége, és hogy ez az állapot az, ami az ő alkotói pozícióját is meghatározza. Munkái egy olyan szemléletére engednek következtetni – amint ezt a *Chewing Gum Paperben* vagy a *Following Footsteps*-ben láthattuk –, amely a történelemhez, a hagyományokhoz és a

kultúrákhoz való kötődést a saját személyével való véletlenszerű időbeli és lokalitási együttállásában látja.

A történelem szemlélésében hagyományosan két elképzelés tartotta magát. Az egyik az, amely szerint a történelem egy lineáris, célorientált folyamat, amelynek egymásra következő fázisait az egyre „magasabb társadalmi fejlettségi szinttel” lehet jellemezni – (bármit is jelentsen az...). Efelé az elképzelés felé a kereszténység tette meg az első lépést, és ez a szemlélet uralta a nyugati modern történetírást. A másik elképzelés szerint a történelem ciklikus fejlődési szakaszok láncolata, amelyek mintázatai az idők során ismétlődnek, és ez a szemlélet nem tételez célorientáltságot, vagy egyenes vonalú „fejlődést” a hosszú távú történet folyamában. Abban azonban nincs különbség, hogy bármelyik szemlélet is uralkodjék egy társadalomban a történelemről, mindig a jelen teremti meg a múltat, a mindenkori politikai és egyéb érdekviszonyoknak megfelelően. De azt is hozzá kell tenni, hogy mindkét szemlélet az emberi psziché nagyon alapvető vágyaiból és szorongásaiból fakad: egyrészt, hogy valamiféle célt és értelmet tulajdonítson az őt sújtó eseményeknek, hogy ami rossz, az jobb legyen; másrészt, hogy biztonságot és stabilitást találjon egy közösség működésében, és annak tradícióiban megnyilvánuló visszatérő gyakorlataiban.

A kínai embereknek mindkét elképzelés gyakorlati politikában való lecsapódásáról lehettek közvetlen és közvetett élményei. Mao marxista alapokon álló erőszakos modernizációjának morális legitimációját éppen a lineáris fejlődésbe vetett hit adta, miszerint a múlt drasztikus lerombolása a záloga egy fejlettebb és jobb világ kibontakozásának, amely a több tíz millió ember meggyilkolását, és kiéheztetését is legitimálta egyben. Ugyancsak ezért akarta a Mao-rendszer kitörölni még a történelmi emlékezetből is a tradicionális kínai kultúra hagyományait. A másik oldalon ott áll az imperiális Kína foszladozott, folklorizált emléke, amely a dinasztiák ciklikus története. A mai napig, ha egy régmúlt kínai eseményre vagy emberre akarunk utalni, az alapján tudjuk elhelyezni, vagy visszakeresni, hogy melyik dinasztia idején történt a dolog, vagy élt az illető. Az egymásra következő dinasztiákra nem úgy tekintenek, mint valamiféle „fejlődés” egymásra következő szakaszaira. A dinasztikus történelmi szemlélet szerint a változás akkor következik be, amikor az égi felhatalmazás

(„Mandate of Heaven”) másik dinasztiát emel fel. A politikai érdekérvényesítésben ez az elképzelés szolgálta ürügyül a társadalmi változások visszaszorítására, és a hatalom befagyasztására. Az 1920-as évek kínai baloldali mozgalmárai, köztük Mao és társai, úgy tekintettek erre a világra, és gondolkodásmódra, mint ami maga az embertelen és fojtogató dermedtség.

A három alkotónak a történeti narratívához való viszonya, amely a műveikből kirajzolódni látszik, nyilvánvalóan nem feleltethető meg egyik történelem koncepcióval sem. Sokkal inkább azt láthatjuk, hogy a történelmi emlékezet sokfajta rétege aktivizálódhat a különböző kontextusokban, az alkotók és az őket körülvevő világ és a művészeti közeg időbeli és térbeli meghatározottsága szerint: a különböző, számukra fontos és meghatározó élethelyzetekben hol vannak, mikor és kikkel.

A jelenkori történetfilozófiai irodalomban többen is kísérletet tettek arra, hogy leírják a történelmi tudat és emlékezet rétegzettségét. Ezek az elgondolások egyre több figyelmet kaptak, mivel a földgolyón milliók hagyták el helyüket a globalizáció és az abból fakadó természetes migráció következtében (most nem a napjainkban zajló migrációs válságra gondolok elsősorban), és különböző történelmi múltú és kultúrájú helyeken élve működik bennük a saját történelmi emlékezetük. És ne felejtkezzünk el arról sem, hogy mindez megváltoztatja azon emberek helyhez és történelmi emlékezetéhez való viszonyát is, akik ott születtek, és szocializálódtak, ahová mások érkeztek. A globális történelemről zajló viták fő kérdése manapság az, hogy hogyan értelmezhető a történelem a nemzeti kereteken túl. Különösen Cheng Ran művészeti alapállásával kapcsolatban érdekes felidézni a téma egyik kutatója, Hagen Schulz-Forberg gondolatait, aki kilép abból a kontextusból, amely a történelmi tudatot a lineáris (nyugati) versus ciklikus (nem nyugati) történelem képek dichotómiájában vizsgálja. Schulz-Forberg teóriájának előterében maga az egyén áll, a történelem aktora, akinek a térbeli (spatial) helyzete, vagyis hogy hol él, dolgozik, kommunikál stb. – különös tekintettel azokra a helyzetekre, amikor nem a saját nemzete helyén teszi ezt –, alapvetően meghatározza, hogy a történelmi tudatában vagy emlékezetében a múltba különböző mélységekig

terjedő „időrétegek” hogyan aktivizálódnak ²⁷³. Schulz-Forberg Reinhart Koselleck „időrétegekről”²⁷⁴ szóló elméletére támaszkodik, és fejleszti azt tovább a „térretegek” fogalmának bevezetésével. Koselleck három egymást átfedő, egymással kölcsönhatásban levő időréteg működését feltételezte. Az első az egyén közvetlen, rövidtávú, egyedi tapasztalata; a második a középtávú, ismétlődő időélmény, amely ahhoz a rendszerhez, társadalmi struktúrához kötődik, amelyben az ember él, és amelyben a jelen pillanat tapasztalatai értelmeződnek. A harmadik a hosszú távú, generációkon jóval átívelő időélmény, vagy emlékezet, amely a kortársi tapasztalat normatív, értelmező keretét nyújtja, amelyet történelmi evidenciának tartanak az emberek. Koselleck szemléletét követve, nyilvánvaló, hogy amikor Yang Fudong a kínai értelmiség irányvesztettségéről beszél, vagy Cheng Ran az „utolsó generációról”, vagy amikor Gao Minglu Kínát, mint „új országot” emlegeti, vagy Gao Shiming az Odüsszeusz metaforával a kínai társadalom otthontalanságáról szól, akkor mind a hosszú távú, normatív értelmezési keret változására, sérülésére és eltűnésére utalnak. Schulz-Forberg Koselleck elméletét kiegészítve azért beszél többes számban térretegekről, amikor a történelmi tudat és az időélmény térbeli kötöttségét hangsúlyozza, mert az emberek, különösen a mai globalizált világban, különböző módokon lehetnek bekötve különböző helyszínekbe, amint azt Cheng Ran alkotói attitűdje is mutatja, akár több lokális, regionális vagy nemzeti kötődésük, „otthonuk” is lehet, amelyek más és más „közönséget (audience)” és közösséget jelentenek számukra, és ezek a közösségek más és más normatív rendszerben értelmezik az életüket. Azért tartottam érdemesnek felidézni Schulz-Forberg és Koselleck gondolatait, mert nagyon plasztikusan írják le a történelmi emlékezet általuk feltételezett időbeli és térbeli rétegződését, ami párhuzamba állítható az általam tárgyalt három alkotó munkáiból kirajzolódó dinamikával. Rávilágítanak arra a régi megfigyelésre, hogy az életünk itt és most, tér-idő élménye, és érdekei hogyan befolyásolják a

²⁷³ Hagen Schulz-Forberg. The Spatial and Temporal Layers of Global History: A Reflection on Global Conceptual History through Expanding Reinhart Koselleck's *Zeitschichten* into Global Spaces. *Historical Social Research* 38 (2013) 3. pp. 40–58.

²⁷⁴ Reinhart Koselleck. *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 2003.

közelmúltunkról és történelmi múltunkról alkotott fantáziáinkat, kreálnak, süllyesztenek el, vagy hívnak elő emlékeket, és mindezek együtt hogyan ébresztenek vágyakat és elvárásokat a jövőnkkel kapcsolatban.



157.-158. Qui Anxiong, *Staring into Amnesia*, 2007, videó installáció.





159. Zhang Peili



160. Yang Fudong



161. Cheng Ran (a bal oldali szőke, mellette jobb oldalon Colin Chinnery, művész, művészeti író)

Képek jegyzéke

I. rész

1. Li Chao, *I don't Want to Play Card with Cézanne*, 1988, gouache, papír.
2. Guan Qiaochang Lamqua, *Case No. 3438*, 1837.
3. Liu Zheng, *A Patient*, Peking, 2007.
4. Guan Qiaochang Lamqua, *Hauzhu Fort*, 1840, olaj, vászon, 43x59.5 cm.
5. Xu Beihong, *Rabindranath Tagore*, 1940, színes tus papíron.
6. *China Sketch*, December 1936, "The End of Science" (hátsó borító)
Illusztrátor: Zhong-xin
7. *Ten Years of the Shenshi Telegraphic Dispatch Agency*, c. 1930
Tervező: Qian Jun-tao
8. *The Short Story Magazine*, 1927. augusztus.
Tervező: Chen Zhi-fo
9. Cheng Conglin, *A Snowy Day in 1968*, 1979, olaj, 202x300 cm.
10. Ma Desheng, *Untitled 1*, 1979, woodblock print, 22,8x22,4 cm.
11. Wang Keping, *The Idol*, 1979, fa, 67 cm.
12. Wang Keping a műveket magyarázza az első *Stars* kiállításon, Pekingben, 1979-ben.
13. A *Stars* csoportos kiállítása a múzeum kerítésén, 1979.
14. A *Stars* csoport demonstrációja 1979. október 1-én, Ma Dashenggel az élen. A *Newsweek* október 15-i számában.
15. Chen Danqing, *Mothers and Children, Series of Tibet*, 1982, olaj vásznon.
16. Zhang Xiaogang, *A Woman with Sheep*, 1985, 91x73 cm, olaj vásznon.
17. Mao Xuhui, *Self-Portrait in a Red Brick House*, 1985, olaj farostlemezen, 44x50 cm.
18. Zhang Peili, *Midsummer Swimmers*, 1985, olaj vásznon, 185x185 cm.
19. Zhang Peili, *X?*, 1986, olaj vásznon, 110x135cm.
20. Wang Guangyi, *Frozen North Pole No. 29*, 1985. 160x200cm.
21. Geng Jianyi, *Two People Under a Light*, 1985, 46x60 cm.
22. Geng Jianyi, *The Second Situation*, 1987.

23. Gu Wenda, *Mythos of Lost Dynasties Series – I Evaluate Characters Written by Three Men and Three Women*, 1985, tus papíron, 285x178 cm
24. Wu Shanzuan, Hang Jian, Lu Haizou, Luo Xianyue, Ni Haifeng, Song Chenghua and Zhang Haizhou. *70% Red, 25% Black and 5 % White*. 1985, Zhoushan Temple.
25. Huang Yongping, *Four Paintings creating according to the random instructions by Huang Yongping*, 1985.
26. Huang Yongping, *The History of Chinese Painting and the History of Modern (Western) Painting washed in the Washing Machine for Two Minutes by Huang*, 1987.
27. *Xiamen Dada* csoport megemmisíti a műveit a Xiamen Art Museum előtt, 1986.
28. A National Art Gallery Pekingben, a China/Avant-Garde kiállítás megnyitója napján, 1989. február 5-én.
29. A National Art Gallery Pekingben, China/Avant-Garde, 1989.
30. Gao Brothers, *Midnight Mass*, 1989, installáció, China/Avant-Garde 1989.
31. Xu Bing, *Book from the Sky*, installáció, 1989, China/Avant-Garde 1989.
32. Xu Bing, *Book from the Sky*. Részlet
33. Wu Shanzuan fölállítja a *Big Business* standot a Kínai Nemzeti Galériában.
34. Wu Shanzuan, *Big Business* (Rákárusítás)
35. Xiao Lu, amint kétszer belelő a *Dialogue* című installációba a China/Avant-Garde kiállításon, 1989.
36. Zhang Peili munkái a China/Avant-Garde kiállításon, National Art Gallery, Peking, 1989.

II. rész

37. Peili ZHANG, *X?*, 1987, olaj vásznon, 100x100cm.
38. Peili ZHANG, (*Mimeograph*), 1987, olaj vásznon, 100x100cm.
39. Zhang Peili, *30x30*, 1988, egy csatornás videó hanggal, eredetileg 180 perc, amit Zhang megvágott 32 perc 9 másodpercre.
40. Zhang Peili, *Announcement (Hygiene No. 3)*, 1991, videó installáció. Kiállítási enteriőr.
41. Zhang Peili, *Hygiene No. 3*, 1991, egy csatornás videó, a végső verzió néma, 24:45.

42. A csirke alakú Kína.
43. Zuoxiao Zuzhou, *To Add 1 Meter to an Anonymos Mountain*, 1995, Peking.
44. Zhang Peili, *Assignment No. 1*, 1992, 6 csatornás, 12 vetítős videó installáció
13-14 perc.
- 45.-46. Zhang Peili, *Uncertain Pleasure (I)*, 1996, videó installáció, néma, 4 csatorna, 12 monitor, 30:00. Kiállítási enteriőr.
47. Zhang Peili, *Uncertain Pleasure (II)* 1996.
48. Zhang Peili, *Uncertain Pleasure (II)*, 1996.
49. Zhang Peili, *Eating*, 1997, videó installáció, 3 csatorna, 3 monitor, 28:00. Kiállítási enteriőr.
50. Zhang Peili, *WATER - Standard Version from the Dictionary Ci Hai*, 1993, egy csatornás videó TV-n, hangos, 9:35.
51. David Hall, *This is a Television receiver*, 1976, videó installáció, hangos, 8:00.
52. Zhang Peili, *Focal Distance* 1996, videó installáció, hangos, 8 csatorna, 8 monitor, 15:00. Kiállítási enteriőr.
- 53.-54. Zhang Peili, *Opposite Space* 1995, videó installáció, térfigyelő kamerák TV-k, 10x2,8x3,5 m. Kiállítási enteriőr.
- 55.-56. Zhang Peili, *Just for You*, 1999, 10 csatornás videó installáció, hangos, 5:38.
- 57.-58. Zhang Peili, *Actor's Lines*, 2002, egy csatornás videó installáció, hangos, 6:21.
- 59.-60. Zhang Peili, *Happiness* 2006, 2 csatornás videó installáció, hangos, 6:39.
- 61.-62. Peili ZHANG, *Last Words*, 2003, 2 csatornás videó installáció, hangos, 20:27.
- 63.-64. Zhang Peili, *A Gust of Wind*, 2008, 5 csatornás videó installáció, 13:40.
- 65.-66. Zhang Peili, *A Necessary Cube*, 2011, installáció, felfújható ezüstszerű zsák, elektromos ventilátor és egy automatikus vezérlő rendszer, 410x800x1400 cm (maximális méret).
- 67.-68. Zhang Peili, *Collision of Harmonies*, hang és fény installáció, 2014. Sín, hangosbeszélők, komputer, fluoreszkáló fénycsövek.

III. rész

69. Yang Fudong, *Otherwhere or Stranger's Plan*, 1993, 13x133 cm, és újrafotózva 1999-ben, 12x75,5 cm.

70. Yang Fudong, *Otherwhere or Stranger's Plan*, 1993, 13x133 cm, és újrafotózva 1999-ben, 12x75,5 cm. Részlet.
- 71.-72. Yang Fudong, *After all I didn't force you*, 1998, egy csatornás videó, f/f és színes, hangos, 2:30.
73. Yang Fudong, *I Love My Motherland*, 1999. 5 csatornás videó installáció, f/f, néma, 12:00.
74. Yang Fudong, *City Light*, 2000, egy csatornás videó, színes, f/f, hangos, 6:00.
75. Yang Fudong, *City Light*, 2000, egy csatornás videó, színes, f/f, hangos, 6:00.
76. Yang Fudong, *Backyard - Hey! Sun is Rising*, 2001. 35 mm f/f film, átírva DVD-re, hangos, 13:00.
77. Yang Fudong, *Tonight Moon*, 2000. Sok csatornás videó installáció (1 vetített kép, 24 LCD monitor, 6 monitor), színes, f/f, hangos, 10:00. Kiállítási enteriőr.
78. Yang Fudong, *Tonight Moon*, 2000. Részlet.
79. *Useful Life*, 2000. Kiállítási enteriőr Xu Zhen's és Yang Fudong munkáival.
80. Xu Zhen, *The Problem of Colour*, 2000, C-print, 193x155 cm. *Useful Life*, kiállítási enteriőr.
- 81.-82.-83. Yang Fudong, *Shenjia Alley – Fairy*, 2000. C-print sorozat, 50x150 cm és változó méretek.
84. Yang Fudong, *The First Intellectual*, 2000. C-print sorozat. 193x127 cm.
85. Szergej Eizenstein, *Patyomkin páncélos*, 1925, fekete-fehér némafilm, 75 perc. Still az egyesszai lépcső-jelenet végéről.
- 86.-87. Yang Fudong, *An Estranged Paradise*, 1997-2002, 35 mm-es fekete-fehér hangos film, 76 perc.
88. Yang Fudong, *Siemens S10*, 2003, egy csatornás színes videó, hangos, 6:00.
89. Yang Fudong, *First Spring*, a Prada 2010-es tavasz/nyári kollekciójához készült promóciós film, fekete-fehér, 9: 11.
90. Yang Fudong, Still a *The Half Hitching Postból*, 2005. 35mm színes film, átírva DVD-re, hangos, 7:00.
91. Wen Zhengming: *Landscape with Figures 1538*, tus papíron, 166x35 cm. Részlet.
- 92.-93. Yang Fudong, *No Snow on the Broken Bridge*, 2006, 8 csatornás film installáció, 35 mm-es f/f film, DVD-re átírva, hangos, 11:00.

94. Isaac Julien, *Ten Thousand Waves*, 2010, 9 csatornás színes videó installáció, hangos, 49:41.
95. Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part I-V*, 2003-2007, 35 mm-es f/f film DVD-re átírva, hangos.
- 96.-97. Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part I-V*, 2003-2007, 35 mm-es f/f film DVD-re átírva, hangos.
98. Yang Fudong, *East of Que Village, 2007*, fekete-fehér hangos film installáció, 20:50.
99. Yang Fudong, *East of Que Village, 2007*, kiállítási eneteriőr.
100. Yang Fudong, *Blue Kylin - A Journal of Shandong*, 2008, szobor és videó installáció, videókkal és faragott kő oszlopokkal.
101. Yang Fudong, *Blue Kylin - A Journal of Shandong*, 3. Guangzhou Triennále, kiállítási eneteriőr, 2008.
102. Yang Fudong, *Dawn Mist - Separation Faith*, sok csatornás film installáció, 35 mm-es f/f film, 9 szabadon álló vetítövásznonra vetítve párhuzamosan, különböző hosszúságúak, néma.
103. Yang Fudong, *Fifth Night*, 2010, 7 csatornás film installáció, 35 mm-es f/f film, HD-ra átírva, hangos, 10:37.
104. *Fifth Night*, 2010, 7 csatornás film installáció, 35 mm-es f/f film, HD-ra átírva, hangos, 10:37.
105. Yang Fudong, *Fifth Night (Rehearsal)*, 2010, 7 csatornás film installáció, 35 mm-es f/f film, HD-ra átírva, hangos, 10:37.
106. Yang Fudong, *Fifth Night (Rehearsal)*, 2010, 7 csatornás film installáció, 35 mm-es f/f film, HD-ra átírva, hangos, 10:37.
107. Yang Fudong, *The Evergreen Nature of Romantic Stories*, 1999, fotó sorozat, színes nyomat, 78x110 cm.
108. Yang Fudong, *Breeze*, 2000, fotó sorozat, színes nyomat, 78x150 cm.
109. Yang Fudong, *Don't Worry, It Will be Better*, 2000. C-print sorozat, 83-85x120 cm.
110. Yang Fudong, *Ms Huang at M Last Night*, 2006, fotósorozat, b/w, 120x180 cm.
111. Yang Fudong, *International Hotel* 2010, f/f ink-jet fotósorozat, 120x180 cm, 180x120 cm.

112. Yang Fudong, *New Women*, 2013, 5 csatornás videó installáció.
113. Yang Fudong, *New Women*, 2013, 5 csatornás videó installáció. Still a videóból
114. Lang Jingshan, *Meditation*, 1928.
115. Lang Jingshan, *Indecision*, 1933.
116. Yang Fudong, *The Coloured Sky: New Women II*, 2014, több csatornás színes videó installáció, hangos.
117. Yang Fudong, *The Coloured Sky: New Women II*, 2014, több csatornás színes videó installáció, hangos.
118. Mariko Mori, *Empty Dream*, 1995.

IV. rész.

- 119.-120. Cheng Ran, *Light Source*, 2005, egy csatornás videó, fekete-fehér, hangos, 5:00.
- 121.-122. Cheng Ran, *Az ifjú Werther szenvedései*, 4 csatornás videó installáció, hangos, 10:00.
- 123.-124. Cheng Ran, *Az ifjú Werther szenvedései*, 4 csatornás videó installáció, hangos, 10:00.
125. Cheng Ran, *Rock Dove*, egy csatornás színes videó, hangos, 5:00.
126. Cheng Ran, *Rock Dove*, 2009, egy csatornás színesvideó, hangos, 5:00.
127. Cheng Run, *Chewing Gum Paper*, 2011, egy csatornás videó, hangos, 3:10.
- 128.-129. Cheng Ran, *Eclips*, *Eclips*, 2011, egy csatornás videó, hangos, 3:00.
- 130.-131. Cheng Ran, *Prospect Cottage*, 2012, egy csatornás színes videó, hangos, 3:00.
- 132.-133. Cheng Ran, *Angels for the Millenium (#6)*, 2012, egy csatornás videó, hangos, 7:45.
- 134.-135. *The Prisoner*, brit TV sorozat, 1967-68, rendező/író/főszereplő: Patrick McGohan.
- 136.-137. Cheng Ran, *1971-2000*, 2012, egycsatornás videó, hangos, 7:47.
- 138.-139. Cheng Ran, *Anonymity, or Imitation and Imagining of Man Ray's Tears*, 2011, egy csatornás videó, hangos, 11:33.
140. Cheng Ran, *Anonymity, or Imitation and Imagining of Man Ray's Tears*, 2010, egy csatornás videó, hangos, 11:33.
141. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION* 2013, *Tide Conversation*, 2013,

- installáció, kövek, kagylók, töltőtoll hegyek, feliratok, 105 x 244 x 80 cm.
142. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION* 2013, *The Following Footsteps*, 2013, egy csatornás színes videó, hangos, 5:06.
143. Derek Jarman, *The Last of England*, 1988, 92 perc.
144. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION*, 2013, *The Last Generation*, 2013, kézzel hímzett újjeländi gyapjú szőnyeg, 270x192 cm.
145. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION*, 2013, *The Last Sentence*, 2013, egy csatornás színes videó, hangos, 12:44.
146. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION* 2013, *The Last Sentence*, 2013, egy csatornás színes videó, hangos, 12:44.
147. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION* 2013, *Circadian Rhythm*, 2013, installáció, fa elválasztó falak, a regény beketretezett lapjai, olaj festmény, rajz, lámpa, bárszék és asztal, világító szerkezet; olvasó szoba: 318 x 696 x 500 cm; világító szerkezet: 32 x 600 x 400 cm.
148. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION* 2013, *Circadian Rhythm*, 2013, installáció, olvasó szoba. *Circadian Rhythm*, 2013, regény, kínai és angol nyelven, papírkötésű, 18,4x13 cm.
149. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION* 2013, *Secret Notes to Nan Goldin*, 2013, egy csatornás színes videó, hangos, 13:20.
150. Cheng Ran, *THE LAST GENERATION* 2013, *Secret Notes to Nan Goldin*, 2013, egy csatornás színes videó, hangos, 13:20.
151. Bas Jan Ader, *In the Search of the Miraculous: Thirty Years Later*, retrospektív kiállítás, 2010. Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spain.
152. Cheng Ran, *IN COURSE OF THE MIRACULOUS*, 2015-2016, *Storyboard Film*, 2015, HD videó, hangos, 21:59.
153. Cheng Ran, *IN COURSE OF THE MIRACULOUS*, 2015-2016, *Modern Nature*, 2015, vegyes technika, 455x240x60 cm.
154. Cheng Ran, *In Course of the Miraculous*, 2015, 9 órás hangos film. Still a filmből.
155. Cheng Ran, *In Course of the Miraculous*, 2015, 9 órás hangos film. Still a filmből.

156. *In Course of the Miraculous*, 2015, a Wang Wen zenei performansa a film díszletében.

V. rész

157.-158. Qui Anxiong, *Staring into Amnesia*, 2007, videó installáció.

159.-160.-161. Zhang Peili, Yang Fudong és Cheng Ran portréja

Felhasznált irodalom

Giorgio Agamben. *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films (1995)*. In: *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Ed. T.

McDonough. Cambridge, Mass. and London, England: The MIT Press.

Giorgio Agamben. *Notes on Gesture (1992)*. In *Means Without End*. Trans. V.

Binetti and C. Casarino. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000.

Ai Weiwei: 'China's art world does not exist'. *The Guardian*, 10 September, 2012.

Aijun Zhu. *Feminism and Global Chineseness: The Cultural Production of Controversial Women Authors*. New York: Cambria Press, 2007.

Arjun Appadurai. A lokalitás teremtése. 2001. *Régió* 12. (3).

Arjun Appadurai. *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. Theory, Culture & Society*, 1990/7.

Béla Balázs. *Der sichtbare Mensch. Bécs–Lipcse, 1924*. Béla Balázs: *Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film*. Trans. Rodney Livingstone, Ed. Erica Carter. 2010.

Beijing Spring, 1989: Confrontation and Conflict: The Basic Documents. Eds.

Michel Oksenberg, Lawrence R. Sullivan, Marc Lambert. An East Gate Book.

Armonk, New York – London, England: M.E. Sharpe. 1990.

Thomas J. Berghuis. *Performance Art in China*. Hong Kong: Timezone 8, 2006.

Erik Bordeleau – Huang Rui. *The Way of Substraction*. *esse*, 61 – Fear. (2007)

<http://esse.ca/en/article/61/huang-rui-the-way-of-subtraction>

Victor Burgin – Hilde Van Gelder, *Art and Politics: A Reappraisal*. *A Prior Magazine*, 20. (2010).

Victor Burgin. Possessive, Pensive and Possessed. 2006. In: *The Cinematic*. Ed: David Company. London, Whitechapel; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

Victor Burgin. *Remembered Film*. London: Reaktion Books, 2004.

Certain Pleasures: A Zhang Peili Retrospective, Exhibition catalogue. Ed. Robin Peckham, Shanghai: Minsheng Art Museum, 2011.

Chang Tan. *Playing Cards with Cézanne: How the Contemporary Artists of China Copy and Recreate*. Doktori disszertáció kézírata. The University of Texas at Austin, 2008.

Chang Tsong Zung. Chinese Modernity and Threshold of the Moment. In: *Farewell to Post-colonialism – Querying the Guangzhou Triennial 2008*. Printed Ed. Sarat Maharaj, Project (issue 11), Dublin, Ireland: Visual Artists Ireland. 2008.

Chen Shuxia - Christen Cornell. Interview with Yang Fudong. *Blogs*. The University of Sidney. 14 April, 2011.
http://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2011/04/interview_with_yang_fudong_by_1.html

Colin Chinnery. Identity and authenticity – Yang Fudong's work and Contemporary China. In: *Yang Fudong*. Exhibition catalogue. Yang Fudong: Estranged Paradise, Works, 1993–2013. Kunsthalle Zurich, UC Berkeley. Ed. Philippe Pirotte, JRP Ringier. 2013.

Rey Chow. What does it mean to Enjoy Life? Yang Fudong's An Estranged Paradise. In: *Yang Fudong*. Exhibition catalogue. Yang Fudong: Estranged Paradise, Works, 1993–2013. Kunsthalle Zurich, UC Berkeley. Ed. Philippe Pirotte. JRP Ringier. 2013.

Christen Cornell. Wang Gongxin and the three generation of Chinese video art. An interview with Wang Gonxin. *Blog*. The University of Sidney, 13 Oct, 2010.
<http://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2010/10/post.html>

Thomas Eller. Navigating Meaning. Trans-cultural approximations as exhibition. In: *The 8 of Paths*. Eds. Yu Zhang, Thomas Eller, Andreas Schmid, Guo Xiaoyang. Berlin: Nicolai. 2014.

Gilles Deleuze. *Film 1, A mozgás-kép*. Budapest: Osiris, 2001. Ford. Kovács András Bálint.

Gilles Deleuze. *Film 2, Az idő-kép*. Budapest: Osiris, 2008. Ford. Kovács András Bálint.

Britta Erickson. The Reception in the West of Experimental Mainland Chinese Art of the 1990s, *Reinterpretations*. Ed. Wu Hong, Guangzhou: Guangzhou Museum of Art, 2002.

Farewell to Post-colonialism – Querying the Guangzhou Triennial 2008. Printed Project (issue 11), Ed. Sarat Maharaj. Dublin, Ireland: Visual Artists Ireland, 2008.

Chris Gage. Candy by Mian Mian. Banned in Beijing. *popmatters*, 2003.
<http://www.popmatters.com/review/candy/>

Gao Minglu. "Particular Time, Specific Space, My Truth": Total Modernity in Chinese Contemporary Art. In: *Antinomies of Art and Culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*. Eds: Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee, Durham: Duke University Press, 2008.

Gao Minglu. Post-Utopian Avant-Garde Art in China. In: *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under the Late Socialism*. Ed. Ales Erjavic. Berkley: University of California Press. 2003.

Gao Shiming. Observations and presentiments. In: *Farewell to Post-colonialism – Querying the Guangzhou Triennial 2008*. Ed. Sarat Maharaj, Printed Project (issue 11), Dublin, Ireland: Visual Artists Ireland, 2008.

Certain Pleasure. Zhang Peili and Electronic Media. Interview by Paul Gladston. *Digitcult*. <http://www.digicult.it/digimag/issue-066/certain-pleasure-zhang-peili-and-electronic-media/>

Paul Gladston. *Contemporary Chinese Art: A critical History*. Hong Kong: Toppan Printing, 2014.

Paul Gladston. *Deconstructing Contemporary Chinese Art: Selected Writings and Critical Conversations, 2007-2014*. Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag.

Boris Groys. The Truth of Art. *e-flux*, 2016.
<http://www.e-flux.com/journal/the-truth-of-art>

Guan Yuda. Body and Sensuality: An Undercurrent of Chinese Experimental Art since the 1990s. In: *The Shock of the New Art*. Eds. Guan Yuda, Lin Haiyong. Kunming, 2009.

Gyáni Gábor. Identitás, emlékezés, lokalitás. *2000*, 2008/6.

Haiyan Lee. *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900–1950*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2007.

Interview with Zhang Peili by Casey Hall. *Randian*, 2011.08.13 Sat.
http://www.randian-online.com/np_feature/interview-with-zhang-peili/

Oyama Hitomi. Interview with Yang Fudong. *ART iT*. 2010.02.05.
http://www.art-it.asia/u/admin_interviews/HnK0EtFGDpajzNbQWehv?lang=en

Inside/Out: New Chinese Art. Eds. Gao Minglu, Norman Bryson. Berkeley: San Francisco Museum of Modern Art – Asia Society, University of California Press. 1998.

Derek Jarman. *Modern Nature*. Woodstock, N.Y.: The Overlook Press. 1994.

Kaixuang Jing. *Contemporary Chinese Fiction: Politics and Romance*. Macalaster International, Volume 18 (2007).
<http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol18/iss1/>

Reinhart Koselleck. *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt/M.: Suhr- kamp, 2003.

Laikwan Pang. *Building A New China In Cinema: The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932–1937*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002.

Wendy Larson. Realism, Modernism, and the Anti-"Spiritual Pollution" Campaign in China. *Modern China*, Vol.15, no.1 (Jan., 1989)

Li Zhenhua. Interview with Yang Fudong. *Bomb Magazin*, 118, Winter 2012.

Lin Xiaoping. *Children of Marx and Coca-Cola: Chinese Avant-Garde Art and Independent Cinema*. Honolulu: University of Hawai Press, 2010.

Andrew Maerke. Yang Fudong on the beauty of living. *Japanese Times*, Jan 8, 2010. <http://www.japantimes.co.jp/culture/2010/01/08/arts/yang-fudong-on-the-beauty-of-living/#.Vski-xihxVo>

Edwin Mak. When Change Meant Change: Revisiting 1930s Chinese Leftist Cinema. *MUBI/Notebook*. 28 Dec 2008.
<https://mubi.com/notebook/posts/when-change-meant-change-revisiting-1930s-chinese-leftist-cinema>

Tim Marlow. Interview with Ai Weiwei: "I would not separate my art from my so-called activism". *The Telegraph*, 5 september 2015.
<http://www.telegraph.co.uk/art/artists/inside-ai-weiweis-berlin-bunker/>

Wu Meichun – Qiu Zhijie. The Rise and Development of Video Art and the Maturity of New Media Art, In: *Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000)*. Ed. Wu Hung, Transl. by Karen Smith. Guangzhou: Guangdong Museum of Art; Chicago: Art Media Resources, 2002.

Chris Meigh-Andrews. *A History of Video Art*. London: Berg Publishers, 2006.

Scott Minick, Jiao Ping. *Chinese Graphic Design in the Twenties Century*. Thames & Hudson, 2010.

Christopher Moore, The Last Generation, Urs Meile Gallery, Press release, 2013.
https://galerieursmeile.com/artists/artists/cheng-ran//the_texts.html

Molly Nesbit. Wild Shanghai Grass, In *Yang Fudong: Seven Intellectuals in Bamboo Forest*. Ed. Philip Tinari. Stockholm: Jarla Partilager, 2008.
<http://fliphtml5.com/efdx/ngll/basic/151-200>

Simon O'Sullivan. The Aesthetics of Affect. Thinking Art Beyond Representation, *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, Volume 6, Issue 3, 2001.

Reinterpretation: A Decade of Experimental art (1990–2000). Ed. Wu Hung, Guangzhou: Guangdong Museum of Art; Chicago: Art media Resources. 2002.

Claire Roberts. Tolerance: The World of Yang Fudong, *Humanities Research ANU*, Vol XIX. No. 2. 2013.

Claire Roberts. No Snow on the Broken Bridge. An Interview with Yang Fudong. *China Heritage Quarterly*, No. 28, December 2011. China Heritage Project, The Australian National University.
http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=028_snow.in.c&issue=028

Hagen Schulz-Forberg, The Spatial and Temporal Layers of Global History: A Reflection on Global Conceptual History through Expanding Reinhart Koselleck's *Zeitschichten* into Global Spaces. *Historical Social Research* 38 (2013).

Karen Smith. *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in China*. Hong Kong: Timemezone 8, 2005.

Andrew Solomon. Their Irony, Humor (and Art) Can Save China. *New York Times*, December 19, 1993.
<http://www.nytimes.com/1993/12/19/magazine/their-irony-humor-and-art-can-save-china.html?pagewanted=all>

Zara Stanhope. Interview with Yang Fudong. *Australian Centre for Moving Image*, 08/12/2014.

<https://www.acmi.net.au/acmi-channel/2014/an-interview-with-yang-fudong/>

Michael Sullivan. *The Meeting of Eastern and Western Art*. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1989.

Michael Sullivan. *Art and Artists of Twentieth-Century China*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996.

The Shock of the New Art. Eds. Guan Yuda, Lin Haiyong. Kunming. 2009.

The 8 of Paths. Eds. Yu Zhang, Thomas Eller, Andreas Schmid, Guo Xiaoyang, Berlin: Nicolai, 2014.

Philip Tinari. *Qiu Zhijie, Liu Wei, Yang Fudong and more. Aftermath: Post-Sense Sensibility, Fifteen Years On*. Exhibition in the Ullens Center for Contemporary Art, Beijing, 12 May – 01 Sep 2014. Press Release.

<https://ocula.com/institutions/duddells/exhibitions/aftermath-post-sense-sensibility-fifteen-years-o/>

Andy Warhol, Pat Hackett. *POPism. The Warhol Sixties*. Orlando: Harcourt, 1980.

<http://www.digicult.it/digimag/issue-066/certain-pleasure-zhang-peili-and-electronic-media/>

Max Weintraub. Back to the Future: Xu Bing, “The Living Word,” and the Legacy of 1989. *Art 21*, Aug 4, 2011. <http://blog.art21.org/2011/08/04/on-view-now-back-to-the-future-xu-bing-the-living-word-and-the-legacy-of-1989/#.VpMExfGhxVo>

Wu Hung. *Making History: Wu Hung on Contemporary Art*. Hong Kong: Timezone 8. 2008.

Interview with Zhang Peili, 23 November 2008, Hangzhou. *Asia Art Archive*. <http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionItem/12249>

Zhang Peili. *In War with the West?* In: China: Aktuelles Aus 15 Ateliers. Munich: Hahn Produktion, 1996.

Zhang Yaxuan. Interview: A Chill Spreading through the air. (2005) In: *Yang Fudong: Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*. Ed. Philip Tinari. Stockholm: Jarla Partilager. 2008.

Zhang Yaxuan. Interview with Yang Fudong. *dsl collection*.

<http://www.g1expo.com/v3/dslcollection/project/an-estranged-paradise/>

Zhang Yaxuan. Interview: The Power Behind. (2007) In: *Yang Fudong: Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*. Ed. Philip Tinari, Stockholm: Jarla Partilager, 2008.

Zhao Ziyang. *Prisoner of the State. The Secret Journal of Zhao Ziyang*. Simon and Schuster, 2009.

Zheng Bo. The Pursuit of Publicness. *Negotiating Difference: Contemporary Chinese Art in the Global Context*. Eds. Juliane Noth et al. Weimar: VDG Weimar, 2012.

Yang Fudong. Exhibition catalogue: Yang Fudong: Estranged Paradise, Works, 1993–2013. Kunsthalle Zurich, UC Berkeley. Ed. Philippe Pirotte. JPR Ringier, 2013.

Carol Yinghua Lu. From the Anxiety of Participation to the Process of De-Internationalization. In: *Chinese Whispers. Neue Kunst Aus Den Sigg und M+ Sigg Collection / Recent Art from the Sigg and M+ Sigg Collection*. Ed. Kathleen Bühler, Kunstmuseum Bern, Zentrum Paul Klee, Bern, MAK Wien. Prestel Verlag, 2016.