

Yang Fudong

Kunsthalle Wien
23.2.–15.5.2005

Inhalt

Vorwort
Foreword
Gerald Matt

Interview zwischen Gerald Matt und Yang Fudong
Interview between Gerald Matt and Yang Fudong

Vor der Revolution
Before the Revolution
Bert Rebhandl

Film als Malerei – Wenn schweigende Bilder sprechen
Film as Painting – When Silent Pictures Speak
Sabine Folie

Don't worry, It will be better ...
The First Intellectual
City Light
Backyard - Hey! Sun is Rising
Honey
Flutter, Flutter ... Jasmine, Jasmine
Liu Lan
Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Teil | Part 1
Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Teil | Part 2
Close to the Sea

Ausgestellte Werke | Exhibited works

Biografie | Biography

Werkübersicht | List of Works

Bibliografie | Bibliography

Impressum | Colophon

Vorwort

Foreword

Interview

Gerald Matt im Gespräch mit Yang Fudong

Gerald Matt: Wie lebt man als Künstler in Shanghai? Konnten Sie Ihre bisherigen Pläne realisieren?

Yang Fudong: Eigentlich sind Künstler in dieser Stadt wie ganz normale Bürger. Sie leben friedlich in einer Stadt, mit der sie vertraut sind oder eben nicht. Mit der Zeit gewöhnt man sich sowieso an einen Ort. Es ist vielleicht nicht die Heimatstadt, aber es ist schon das Zuhause. Für mich ist das Umsetzen meiner Arbeiten ein zeitintensiver Denkvorgang. Ich versuche, meine Werke eins nach dem andern zu schaffen und fertig zu machen.

GM: Wie finanzieren Sie Ihre Arbeiten? Sind Ihre Arbeiten Low-Budget-Produktionen?

YF: Ja, meine Filme sind alles Low-Budget-Produktionen. Als ich begann, Filme zu machen, halfen mir Freunde. Einerseits spielten Sie in meinen Filmen mit, ohne etwas zu verdienen, andererseits investieren sie sogar in meine Filme. *An Estranged Paradise* habe ich mit einem Minimum an Finanzmitteln produziert, die aber nicht ausreichten, den Film zu beenden. Durch Unterstützung der Documenta in Kassel konnte ich das Projekt fünf Jahre später realisieren. Um Geld zu verdienen, arbeite ich bei anderen Filmen mit, auch kommerziellen.

GM: Woran arbeiten Sie gerade?

YF: Ich möchte die fünf Teile von *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* beenden. In den nächsten zwei Jahren würde ich außerdem gerne ein Projekt realisieren, das davon handelt, woher der Geist einer Person kommt.

GM: Was sieht die Kunstszene in Shanghai aus?

YF: Shanghai ist eine immer offenere und immer inter-

nationaler werdende Stadt. Sie hat die typischen chinesischen Charakteristika in einer Phase des Wachstums und der Veränderung. Wenn ich von der Filmproduktion spreche, so glaube ich, dass ich sehr auf meine Freunde angewiesen bin. Sie haben mir seit langem und in selbstloser Weise geholfen und mich unterstützt, um meine eigenen Werke zu verbessern. Manchmal lässt sich dieses Gefühl nicht mit Sprache ausdrücken. Ich fühle nur, dass ich mich in meiner Arbeit mehr anstrengen sollte.

GM: Sind Sie stark mit regionalen und/oder internationalen zeitgenössischen Künstlern, Filmemachern und Kuratoren vernetzt?

YF: Im alten China hat Konfuzius einmal gesagt: „Von drei vorbegehenden Leuten, ist sicher einer ein geeigneter Lehrer für mich.“ Ich lerne viel von hiesigen und internationalen Künstlern, inklusive einigen hervorragenden Kuratoren. Sie sind nicht nur meine Lehrer, sondern auch meine Freunde.

GM: Können Sie etwas zu den Arbeitsbedingungen in China sagen, einem Land, das im Westen immer noch als Land im Spannungsfeld zwischen wirtschaftlicher Liberalität und repressiver Politik wahrgenommen wird.

YF: Ich kann nur sagen, dass die Arbeitsbedingungen in China immer besser werden. Also auch immer liberaler. Solange ein Künstler sein Bestes gibt. Das ist das Wichtigste.

GM: Der chinesische Nobelpreisträger für Literatur Gao Xingjan vertritt, wie er selbst formuliert, ein Ideal der „Kalten Literatur“, ein „für sich selbst schreiben“. In der Kunst gehe es weder um den Markt noch um politische Propaganda, echte Literatur sei aus einem tiefen

subjektiven inneren Bedürfnis heraus geboren. Letztlich schreibe der Autor für sich selbst. „Kalte Literatur“ stehe jenseits aller „ismen“, sie befinde sich abseits von jeglicher Ideologie. Fühlen Sie sich mit dieser Haltung verwandt?

YF: Ich habe weder die Bücher von Gao Xingjan gelesen, noch kenne ich seine Theorie der „Kalten Literatur“. Doch kann ich von meiner Perspektive her sagen, dass die Filme, die ich mache, mir auch nah sein müssen.

GM: Marshall McLuhan hat bereits 1964 den Begriff „global village“ geprägt. Seitdem haben sich die Globalisierungstendenzen noch verstärkt. Einerseits machen Sie Filme, die sehr stark in einer lokalen Tradition verankert sind und ausschließlich mit chinesischen Protagonisten arbeiten. Andererseits leben Sie das Leben eines Global Players, eines international agierenden Künstlers, der in den Metropolen der Welt ausstellt. Haben Sie den Eindruck, dass dadurch Shanghai als Ursprungsort Ihrer Kunst an Bedeutung verliert und sich stattdessen globale Themen aufdrängen, oder ist es gerade umgekehrt?

YF: Für mich ist es schwer zu sagen, was lokal und was internationalisiert sein soll. Meine Erfahrungen von Wachstum und wahrgenommenem Wissen sind sehr von unserer Erziehung beeinflusst. Ich lerne langsam zu denken, ein unabhängiges Bewusstsein zu haben, und meine Werke ehrlich zu behandeln. Das Publikum spürt das.

GM: Könnten Sie sich vorstellen, auch einmal einen Film außerhalb Chinas zu drehen?

YF: Wenn sich eine gute Gelegenheit bietet, warum nicht.



GM: Der Untertitel der Ausstellung lautet wie eine Ihrer fotografischen Serien *Don't worry, It will be better....* Wie ist dieser Titel, der entweder als zynisch oder als naiv wahrgenommen wird, zu verstehen?

YF: Es könnte eine Zuversicht sein, ein Glaube. Ein schönes Leben ist nicht unbedingt ein Luxus. Manchmal fühle ich, dass die Wirklichkeit sehr kalt ist. Die Menschen sind sehr kalt. Es scheint, als könne man sich kaum an die Kindheitsträume erinnern. Aber wenn du noch Träume in deinem Herzen hast, kannst du vielleicht entdecken, dass das Leben eigentlich sehr schön ist.

GM: Sie sind als Maler ausgebildet und haben die Malerei zugunsten des Filmes aufgegeben. Ihre Filme wie *Liu Lan* haben starke malerische Qualitäten. Ist die Kamera an die Stelle des Pinsels getreten?

YF: Ich glaube, alle Wege führen nach Rom. Mit der Kamera oder mit Malerei, man sucht immer nach demselben Effekt mit verschiedenen Medien. Die Menschen sind nicht unveränderbar. Möglicherweise werde ich eines Tages wieder den Pinsel zur Hand nehmen.

GM: Natur ist ein immer wiederkehrendes Motiv in Ihren Arbeiten. Die Erzeugung Ihrer Arbeiten findet mit hohem technischen Aufwand statt. *Tonight Moon*, wo auf vielen kleinen Screens Landschaften und Seen von imperialen Gärten zu sehen sind, ist zum Beispiel eine technisch aufwändige Installation. Sie lassen Natur also als mediale Repräsentation in voller Pracht entstehen. Ist dies eine Metapher dafür, dass Welt heute nur noch als Simulakrum zu haben ist und dass das Authentische sukzessive verschwindet?

YF: Manchmal glaube ich nur an das Fühlen. Ich ver-

ehre nicht die Technologie. Sie kann nur eine Art der Hilfestellung geben. Was die Natur anbelangt: Wenn du von ihr umgeben bist, dann verstehst du sie noch nicht unbedingt. Du willst sie einfangen, aber sie wird davonfliegen wie der Wind. Du kannst ihre Frische nur durch deinen Atem spüren.

GM: Welche Vorteile haben die von Ihnen benutzten Medien Fotografie, Film und Installation? Welche Inhalte können mit welchem Medium am besten transportiert werden?

YF: Was mich betrifft, so gebrauche ich meine Gefühle um zu eruieren, welches Werk oder welcher Plan zu welchem Medium passt. Dann mache ich mich daran.

GM: In einigen ihrer Arbeiten wie *Tonight Moon* oder *Close to the Sea* erweitern Sie Film zu raumgreifenden Installationen. Interessiert Sie die Installation als Erweiterungsmöglichkeit des Filmes, Stichwort „expanded cinema“: Ist der hinzukommende räumliche und skulpturale Aspekt für Sie von Bedeutung?

YF: Die visuelle Installation im Raum unterscheidet sich von der traditionellen Weise des Betrachtens von Filmen. Ich ziehe es vor, dies mit dem Bild des Herzens und dem Bild der Wahrnehmung zu erklären. Wenn man in der Mitte der Ausstellungshalle steht, dann, so hoffe ich, wird man ein schönes Gebäude sehen, das auf einer Gruppe von unsichtbaren Bildern basiert.

GM: Im Video *City Light* geht es um zwei Doppelgänger, im wahrsten Sinne des Wortes. Ein Spiel mit Identität: die beiden Männer in ihren Anzügen stehen oder liegen nebeneinander und werden von der Kamera in strenger Profilhaltung gefilmt, so dass der eine nur sichtbar wird, wenn er den „Schatten“ des anderen verlässt. Handlungen wie das Halten eines Regen-

schirms oder auch das Umgehen mit Schießwaffen werden von dem einen ausgeführt und von dem anderen imitiert. Ich hoffe, die Assoziation zum Slapstick ist nicht zu weit hergeholt. Mögen Sie Buster Keaton oder Laurel & Hardy?

YF: Die ursprüngliche Absicht des Films *City Light* bezieht sich auf meine Gefühle in meinem Leben in Shanghai. Shanghai ist eine große Stadt. Ich habe vorher nicht hier gelebt. Jetzt wohne und arbeite ich hier, um Geld zu verdienen. Jeder Tag ist wie eine Routine. Manchmal fühle ich mich, als wäre ich zwei Personen. Das Ich während des Tages und das Ich in der Nacht. Das Tages-Ich arbeitet nur, während das Nacht-Ich pausenlos denkt. Ich habe auch einmal in einer Software-Firma gearbeitet und ich denke, vor allem für Menschen aus der Mittelklasse gibt es das Problem, dass man zur Arbeit geht und sich abends zuhause wie eine andere Person fühlt. Es gibt ein Nebeneinander von Identitäten, was auch in *City Light* gezeigt wird. In *City Light* geht es um eine geteilte Identität. Die komischen Aspekte im Film sind nicht notwendigerweise humorvoll. Hinter der Komik verbirgt sich Grausamkeit.

GM: In *City Light* wirkt der Tanz der beiden Männer, aber auch der Tanz von Frau und Mann wie eine Selbstverdoppelung. Seltsamerweise mutmaßt man nicht, ob es sich um ein homosexuelles Paar oder um ein Liebespaar handelt. Der andere erscheint als Spiegelung von einem selbst. Im westlichen Denken könnte man solipsistische Verweise vermuten. Das Ich als Schöpfer der eigenen Welt?

YF: Das Leben stellt jeden vor eine Maske. Unter der Maske verliert sich sogar der Unterschied der Geschlechter. Nur das Selbst bleibt übrig und seine ständig pulsierenden Nerven.

GM: *Flutter, Flutter ... Jasmine, Jasmine* ist eine Liebesgeschichte über den Dächern der Stadt. Handlungen der sehr erträglichen Leichtigkeit des Seins wie Singen, Schaukeln und In-die-Ferne-Schauen veranschaulichen Momente der Kontemplation und des Glücks auf eine unkitschige Art und Weise. Das immer wiederkehrende Motiv des Hinaufkletterns an der Feuerleiter des Hauses scheint symbolisch aufgeladen. Wie setzen Sie lapidare Gesten, Anspielungen, Andeutungen und Symbole ein?

YF: Bei *Flutter, Flutter ... Jasmine, Jasmine* kam die ursprüngliche Idee von einem Wechselgesang der Liebeslieder. Als Kind habe ich die fernen Dörfer im Film gesehen, mit jungen Leuten, die auf zwei Bergen standen und zueinander sangen. Sie sind so bewegend! In einer Stadt gibt es überall Szenen, die die Liebe direkt zeigen. Diese populäre Art Liebe zu zeigen ist auch sehr leidenschaftlich. Ich ließ den jungen Mann und die junge Frau auf einem hohen Gebäude stehen, ließ sie sich ihre Gefühle erzählen und Liebesbezeugungen ins Ohr flüstern. Sie schauen in den blauen Himmel und die weißen Wolken, sie sich fröhlich Liebeslieder vorsingen. Der Titel des Werkes ist der Titel des Liebesliedes, das ich und mein Freund geschrieben haben.

GM: Ihre Filme sind in Anlehnung an eine asiatisch/buddhistische Tradition nach einem Prinzip aufgebaut, das unserer westlichen Erfahrung, die durch die dramatischen Exzesse der griechischen Tragödie geprägt ist, größtenteils fremd ist. Ihre Filme kennen keinen Spannungsanstieg, keine Höhepunkte, keine Auflösung, kein Drama. Das Ende kommt ziemlich unvermittelt. Ist die Handlung wie ein chinesisches Rollbild?

YF: Der Film ist wie das Leben. Manchmal ist er wie Regen auf dem Wasser, sehr schön und ruhig, mit unaufgeregten Wellen. Ich würde eine Art abstrakten

Film befürworten, einen Autorenfilm ohne regelmäßige Normen. Der Künstler ist das Maß.

GM: Im Schwarzweiß-Film *Backyard – Hey, Sun is Rising!* sehen wir Menschen in Mao-Anzügen, der chinesischen Arbeiterkleidung, bei Morgenritualen. Sie massieren sich und führen Übungen mit Stech Waffen aus. Ihre Handlungen wirken militärähnlich, wenig glaubhaft und wirken oft komisch. Aktionen laufen ins Leere und machen keinen Sinn. Handlungen verkommen zu hohlen Gesten und sind Imitation ihrer selbst. Es herrscht Langeweile, Menschen schauen Löcher in die Luft. Marxistische Entfremdung, nietzscheanischer Nihilismus oder östliche Philosophie? Soll damit auf die Hohlheit sinnentleerter politischer Rituale angespielt werden?

YF: Es ist egal, welche Art von Leben es ist, es gibt immer eine Zweideutigkeit darin. Es ist ganz so wie das Erleben der vier Jahreszeiten. Man hat keine klare Erinnerung mehr an sie. Manchmal ist das Leben im Herzen widersprüchlich. Das Herz geht voran, aber der Körper selbst geht in eine andere Richtung, immer weiter weg, wie ein Wolkenfetzen, man fühlt nichts, wenn man durchgeht. Aber es ist wunderschön, wenn er dort am Himmel vorbeizieht.

GM: In Ihrer ersten Fotoserie *The First Intellectual* sieht man einen jungen Mann mit blutverschmiertem Gesicht durch Shanghai irren. Er hält einen Ziegelstein in der Hand und weiß nicht, gegen wen oder was er werfen soll. In der neuen Welt des schnellen Geldes und der wie Pilze aus dem Boden schießenden Wolkenkratzer scheint er jede Orientierung verloren zu haben.

YF: Manchmal ist das Leben so: Wenn du keinen Weg findest, dein Selbst auszudrücken, lernst du allmählich, dich an die Gesellschaft anzupassen und dich zu

verändern.

GM: In einer der zentralen Arbeiten Ihrer Ausstellung in der Kunsthalle Wien, nämlich den beiden ersten Teilen von *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* kehren Sie wieder zum Motiv des Intellektuellen zurück. Der Film basiert auf der chinesischen Geschichte „Die sieben Weisen aus dem Bambushain“, die von einer Gruppe von chinesischen Gelehrten und Poeten berichtet, die in der Mitte des 3. Jahrhunderts den Tumulten, verursacht durch den Wechsel der Dynastien, entfliehen und zurückgezogen einem idealen Leben nachgehen. Welche Rolle ordnen Sie dem Intellektuellen im heutigen China bzw. in der heutigen Gesellschaft und Kunst zu?

YF: Ich glaube, Intellektuelle sollten Leute mit guter Ausbildung und unabhängigem Geist sein. Es macht nichts, von welcher Gesellschaft oder aus welchem Land sie kommen, das Wichtigste ist das Selbstwertgefühl.

GM: Das Individuum in der Gesellschaft, der Mensch, der sich weder mit sich allein wohl fühlt, noch in der Gemeinschaft wirklich aufgehoben ist. Teil 1 von *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* spielt in einer schönen, fast traumartigen Natur und Teil 2 in einem urbanen Umfeld. Beide Umgebungen beeinflussen die Protagonisten. Sie haben einmal über den Intellektuellen gesagt, dass er nicht weiß, ob seine Probleme von ihm oder der Gesellschaft stammen. Können Sie etwas zu diesem Spannungsfeld in *Seven Intellectuals*... sagen?

YF: *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* reflektiert gewissermaßen die Aufgeschlossenheit der historischen Intellektuellen, ihre Freiheit und ihren Mut. Ich versuche so einen Film in fünf Teilen zu machen, und es ist für mich ein Experiment. Ich glaube, dass ich fünf

Jahre brauchen werde, um ihn nach und nach zu Ende zu führen. Da sich meine Auffassungen über die fünf Jahre ändern könnten, ist dieser Film noch ungewiss. Ich kann noch kein konkretes Urteil abgeben. Aber mir gefällt der Plan sehr. Dieser Film wird also fünf Teile haben: 1. Das Huangshan Reisetagebuch, 2. Das verschlossene Leben in der Metropole, 3. Ein anderes Leben (auf dem Lande), 4. Die Insel des Glaubens (weil die Leute das Leben auf einer Insel immer als eine Utopie angesehen haben), und 5. Zurück zum Stadtleben in der Wirklichkeit. Ich drehe das Leben der Jugend von heute und das Leben, das abseits vom echten Leben steht. Es ist abstrakt und existiert nur im Herzen. Es hat keine konkrete Auffassung von Zeit. Manchmal denke ich, dass das heutige Leben sich immer mehr verändert. Scheinbar sind viele Menschen zu Ungläubigen geworden. Sie haben den Glauben an alles verloren.

GM: Es geht in Ihren Arbeiten um die Beziehung und Beziehungslosigkeit von Menschen, um Anziehung, Gleichgültigkeit, Sprache und Sprachlosigkeit. Häufig herrscht in ihren Filmen eine gewisse Melancholie, oft werden aber auch idyllische Zustände, Paradiese und Utopien vorgestellt. Yin und Yang?

YF: Das Ideal, die Utopie und das Paradies sind wie der Mond am Himmel. Manche Menschen lassen ihn einfach da hängen, andere pflücken ihn herunter und halten ihn in Händen.

GM: Der französische Philosoph und Sinologe François Jullien, der ein Buch zur chinesischen Malerei mit dem Titel *La grande image n'a pas de forme* geschrieben hat, behauptet, dass chinesische Malerei weder abstrakt noch gegenständlich ist. Abstraktion sei nur möglich, wenn es zuvor eine Kunst gab, von der man abstrahieren könne. Ist deshalb die westliche und die chinesi-

sche Abstraktion unvergleichbar?

YF: Chinesische Malerei legt den Schwerpunkt auf den Inhalt einer Idee, indem sie ein Objekt dazu benutzt, Gefühle auszudrücken. Jemand zeichnet eine Pflaumenblüte im Winter. Wir sehen die Pflaumenblüte, aber dem Maler geht es nicht unbedingt um die Blüte.

GM: Ihre Filme werden vorwiegend im Ausstellungsrahmen und im Kunstkontext gezeigt. Not oder Tugend?

YF: Wenn die Methode der Zurschaustellung eine andere ist, so werden auch die Gefühle der Zuschauer andere sein.

GM: Welche Auswirkungen hat die boomende Fernseh- und Kinoproduktion in China auf Ihre Arbeit?

YF: Nun, ich sehe keine Verbindung zwischen diesen äußeren Entwicklungen und dem Entwicklungsprozess in meiner Arbeit. Da ich mehr und mehr Filme mache, achte ich immer mehr auf die Qualität der Filme, was unabhängig ist von der äußeren Umständen.

GM: Ihre Arbeiten, das visuelle und narrative Vokabular Ihrer Filme speist sich aus der chinesischen, aber auch internationalen Kinofilmtradition. Können Sie uns dazu etwas mehr sagen? Gehen Sie gerne ins Kino? Welche Filme lieben Sie? Welche Filme können Sie gar nicht ausstehen?

YF: Was die Filme, die ich mag, anbetrifft, so will ich ganz bestimmt, solange das geht, ins Kino gehen und sie ansehen, da sie nicht für das Fernsehen gemacht sind. Mir gefallen alle möglichen Filme, ich sage nie zu mir selbst, was ich jetzt anschauen sollte. Manchmal

denke ich, es gibt keinen Unterschied zwischen traditioneller Kunst und der Avantgarde. Es gibt nur, was dir gefällt oder was dir eben nicht gefällt. Die unausgezeichnetsten Filme sind die mit viel Werbung dazwischen.

GM: Könnten Sie drei oder vier Filme nennen, die Ihnen besonders gut gefallen, egal, ob diese einen Einfluss auf Ihre Arbeit gehabt haben?

YF: *Huang Tudi (Gelbe Erde)* von Chen Kaige ist ungefähr um 1985 entstanden, der Film handelt von einem Soldaten, der aufs Land geht, um sich dort mit Volkstanz auseinanderzusetzen. Es entwickelt sich eine Liebesgeschichte zwischen ihm und einem Mädchen vom Land. Dann *Xiao Cheng Zhi Chun (Frühling in einer kleinen Stadt)* von Fei Mu von ca. 1948, das ist auch eine Liebesgeschichte zwischen zwei Männern und einem jungen Mädchen während des Krieges. Und dann *Qing Chun Ji* aus den späten 70ern oder frühen 80ern, es geht um das Leben einer jungen Frau aus der Provinz während der Kulturrevolution. Ich schätze auch sehr die Schwarzweißfilme von Jim Jarmusch wie *Dead Man* und *Stranger Than Paradise*.

GM: Ihre Filme sind oft schwarzweiß. Sie vermitteln häufig den Eindruck einer gewissen Nostalgie. Wollen Sie nostalgische Gefühle provozieren?

YF: Obwohl die Bilder direkt vor einem sind, schaffen es Schwarzweißfilme, eine gewisse Distanz zwischen einem selbst und dem gesehenen Bild herzustellen. Aber meine Schwarzweißfilme sind tatsächlich dem Herzen nahe. Und diese Herzensnähe lässt diesen nostalgischen Eindruck entstehen.

GM: Hollywood ruft, ließe sich Yang Fudong locken?

YF: Es ist so, wie wenn man geht, man sucht nur nach dem eigenen Weg.

Interview

Gerald Matt and Yang Fudong

Gerald Matt: How does one live as an artist in Shanghai? Were you able to realize all of your plans up to now?

Yang Fudong: Actually, living as an artist in a city is just like living as a normal citizen. You live quietly in a city that is either familiar or unfamiliar to you. In time, you get used to a place. It might not be your hometown, but it is, in fact, already your home. For me, to realize my works is a process that takes a great deal of time thinking. One by one, I try to realize them, to complete them.

GM: How do you finance your works? Are your films low-budget productions?

YF: Yes my films are all low budget productions. At the very beginning I got help from my friends. First of all, my friends participated in the films for free and sometimes I even got money from them. I produced *An Estranged Paradise* with minimal funding and I couldn't finish the project due to financial problems. Five years later I was able to get funds from the Documenta at Kassel and then I could finish the film. To earn some money I also worked on other film projects, and also commercial films.

GM: What are you working on right now?

YF: I would like to finish all five parts of *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* and after this I have another project related to both video and film, which I would like to realize in the next two years. This project is about where the spirit of a person comes from.

GM: What is the art scene like in Shanghai?

YF: Shanghai is a city that is becoming more and more

open, more and more international. Meanwhile, it possesses the typical Chinese features in the course of growth and transformation. In terms of film production, I believe that I need my friends very much. For a long time they have been helping and supporting me in a selfless fashion to better my works. Sometimes, this feeling is beyond language. Just feel I should further my efforts in my work.

GM: Do you have a strong network with local or international contemporary artists, film makers, and curators?

YF: In ancient China, Confucius once said, "Among any three people walking by, there must be a teacher for me." I learn a lot from local and international artists, including some excellent curators. They are not only my teachers but also my friends.

GM: Could you briefly talk about the working environment in China, a country, which in the point of view of many Westerners, is still between economic liberty and political repression.

YF: I can only say that the working environment is getting better and better in China. Also, it is becoming more and more liberal. As long as an artist tries their best; that's most important.

GM: Gao Xingjian is interested in his ideal of the so called "Cold Literature," a "writing of one own." He says art is neither about the market nor about political propaganda, real literature is born of a deep inner and subjective need. In the end, the author only writes for him or herself. "Cold literature" is beyond all "isms" and beyond ideology. Do you feel close to this attitude ("Cold Literature")?

YF: I haven't read his works and I don't know the the-

ory of Gao Xingjian. But from my perspective, the films I create have to be close to myself.

GM: As early as 1964, Marshall McLuhan had already created the concept of the "global village." Since then, the trend towards globalization has become stronger and stronger. On the one hand, you make films which are anchored in local tradition and are made exclusively with Chinese protagonists. On the other hand, you live the life of a global citizen, an international artist, who exhibits in the world's major cities. Do you get the impression that Shanghai has lost its meaning as the source for your art because of this, and that global topics are too obtrusive? Or is it the other way around?

YF: For me, it's difficult to say what is internationalized and what is localized. I come from my experiences of growth and perceptual knowledge, very much influenced by my education. I am learning gradually how to think and be aware independently, to deal with my works sincerely. The audience senses that.

GM: Could you imagine making a film abroad?

YF: If a good opportunity arises, why not?

GM: The subtitle of your exhibition sounds like one of your photo series: *Don't worry, It will be better...* How should we interpret this title, which appears as being either cynical or naïve?

YF: It may be something I'm confident about, a belief. The beautiful life is not necessarily a luxury. Sometimes I think that reality is very cold. People are very cold. It seems that one can hardly recall childhood dreams. But if dreams are still in your heart, in the end you might discover that life is actually quite beautiful. GM: Your major media was painting. You quit painting



for the sake of film. Your films such as *Liu Lan* have a strong painterly quality. Is it that the camera replaced the brush?

YF: I think all roads lead to Rome. With camera or with painting; one seeks the same effect with different media. People are not immutable. Perhaps one day I'll pick up a brush again.

GM: Nature is a frequent theme in your works. The creation of your works is associated with high technical costs. *Tonight Moon*, in which the landscapes and lakes of the Imperial Gardens are seen through many small screens, for example, is, technologically, a costly installation. You let nature arise in its splendor as a media representation. Is this a metaphor to say that today's world is no more than an illusion and the authentic is gradually disappearing?

YF: Sometimes I believe only in feeling. I don't worship technology. It only offers some kind of help. As for nature, when you are surrounded by it, you don't necessarily understand it. If you want to catch it, it will blow away like the wind. You can only feel its freshness in your breath.

GM: What advantages do your media such as photography, film, and installation offer? What content is best transported by which media?

YF: For me, I use feeling to tell which work or which plan of mine is most suitable to which media. Then I go for it.

GM: In some of your works such as in the film *Tonight Moon* or *Close to the Sea*, you distanced yourself from the classical film media and turned your interest toward installation settings. Are you interested in

using installation as a possibility for expansion, in the sense of the keyword “expanded cinema.” Do you think the forthcoming spatial and sculpture aspects will prove more meaningful?

YF: A spatial image installation differs from traditional ways of viewing films. I prefer to explain it as the image of the heart, the image of perception. When the viewer stands in the middle of the exhibition space, I would hope that their mind sees a beautiful building based on a group of invisible images.

GM: The color film *City Light* deals with a look-alike in its real sense. A game of identity begins: two men in suits stand or lie towards each other, and are captured by the camera in strict profile positions so that one is only visible when he leaves the “shadow” of the other. Actions such as holding an umbrella or shooting are done by one and imitated by the other. I hope the association with slapstick has not gone too far. Do you prefer Buster Keaton or Laurel and Hardy?

YF: The original intention of the film *City Light* is based on my feelings of living in Shanghai. Shanghai is a big city. I wasn’t living here before. Now I live and work here in order to earn money. Everyday life is like a routine. Sometimes I feel I’m two persons. The me during the day and the me at night. The me during the day works all the time while the me at night constantly thinks. I was working at a software company. And I think especially for middle class people there is the problem that you go to work and later you are at home and feel like another person, there is a juxtaposition of identities, this is also shown in *City Light*. *City Light* is about a person’s split identity. The comical aspects in the film are not necessarily humorous. Behind the comical there is cruelty.

GM: In *City Light* the dance by the two men—also the dance by a woman and a man—has the effect of self duplication. Somehow one does not presume that it has to do with a homosexual couple or a pair of lovers. One figure appears to be the mirror of the other. It has nothing to do with a relationship, but maybe with the relationship with oneself. In western thinking, one might interpret it as a solipsistic reproach. The “I” as the creator of one’s self-world?

YF: Life presents everyone with a mask. Underneath the mask, even loses the difference of sex. Only a self is left, and its constantly bouncing nerves.

GM: As for *Flutter, Flutter ... Jasmine, Jasmine*, one might understand it as a love story on the city roofs. Scenes of tolerable lightness of being—singing, swinging and looking into the distance—illustrate moments of contemplation and luck without succumbing to kitsch. The recurring motif of swinging up to the house’s fire ladder seems completely symbolic. How did you deploy these lapidary gestures, allusions, suggestions, and symbols?

YF: As for *Flutter, Flutter... Jasmine, Jasmine*, the original idea comes from the antiphony of love songs. As a kid, I saw these remote villages in films with young people standing on two mountains, singing to each other. They are so moving! In a city, there are scenes everywhere that show love directly. This popular way of expressing love is also very passionate. I made the young man and young woman stand on the top of a huge building, telling each other about their feelings and whispering loving words into each others’ ears. They face the pleasant view of blue sky and white clouds while happily singing love songs to one other. The title of the work is exactly the title of the love song that my friend and I created.

GM: Your films are typically built up in the Asian/Buddhist tradition. To us, due to our western experience, which is shaped by the drama of Greek tragedy, it seems quite unfamiliar. Your films know no development of suspense, no climax, no solution, and no drama. The end comes quite indirectly. Is the plot comparable to a Chinese scroll painting?

YF: Film is like life. Sometimes it’s like rain on the water, very beautiful and very quiet, the waves not necessarily very violent. I’d like to advocate a kind of abstract film, author film, without regular rules. The artist offers it a limit.

GM: In your black and white film *Backyard—Hey, Sun is Rising!*, we see people in Mao suits, the Chinese working uniform, at their morning rituals. They massage each other and do exercises with swords. Their activities are military, not very believable and often strange. The actions turn out to be empty and make no sense. Boredom rules. People just stare blankly. The protagonists are empty-minded and appear to be at a loss as to what to do. Is this Marxist alienation, Nietzsche’s nihilism or Eastern philosophy? Is it an allusion to empty-minded political rituals?

YF: No matter what kind of life, there will always be some ambiguity in it. It’s like experiencing a lot of the four seasons. No clear memory of them any more. Sometimes life is contradictory in one’s heart. The heart goes forward, yet the body itself goes in another direction, further and further away, like a piece of cloud, one feels nothing by going through it. But it does flow beautifully there in the sky.

GM: In your first photo-series *The First Intellectual* one sees a young crazed man with a bloody face going through Shanghai. He has a brick in his hand and

doesn’t know at whom or what to throw it. In the new world of quick money and mushrooming skyscrapers, he seems to have lost all possible orientation.

YF: Sometimes life is just like this: when you find no way to get out, you gradually learn to adapt to society and change yourself.

GM: In one of the central works of your exhibition in the Kunsthalle Vienna, namely, the first two parts of *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, you come back to the topic of intellectuals again. The film is based upon the Chinese story of *Seven Sages in the Bamboo Grove*, who were a group of Chinese scholars and poets. In the middle of the third century, they fled the turmoil caused by the change of dynasties and retreated to pursue an ideal life. Which roll do you assign to the intellectual in today’s China, and accordingly, in today’s society and art?

YF: I think intellectuals should be people with a good education and an independent spirit. No matter from which society or which country, most important is self-respect.

GM: The individual in society, the human being who does not feel good about him or herself and does not receive recognition in the community. Part one of *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* is set in a natural setting of almost dreamlike beauty. Part two of the work, however, takes place in an urban environment. You once talked about intellectuals, saying that they do not know if their problems are derived from themselves or from society. Could you talk about this contradictory condition in *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*?

YF: *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* represents, to a

certain extent, open-mindedness among the ancient intellectuals, freedom and bravery. I'm trying to make such a film composed of five parts and it is a trial for me. I guess I need five years to finish it gradually. Since my thoughts might change during the coming five years, this film is still uncertain. I can't say concretely yet. But I like this plan very much. This film is divided into five parts: 1. Travel Diary of Huangshan 2. The closed-up Life in the Metropolis 3. Another Kind of Life (Go to the countryside.) 4. The Island in Belief (Because people always regard the life on an island as a utopian life.) 5. Back to the City Life in Reality. What I shoot is the life of today's youth and the life which is aloof from the true life. It is abstract, existing in one's heart. It doesn't have a concrete concept of time. Sometimes I think that life today is changing more and more. Many people seem to have become nonbelievers. They have lost belief in everything.

GM: Your works have to do with people's relationships and non-relationships, with attraction, indifference, speech, and speechlessness. Your works are often dominated by a certain melancholy, but also display idyllic situations, paradise and utopia. Yin and Yang?

YF: The ideal, utopia, and paradise are like the moon in the sky. Some people let it hang up there in the sky; some pull it down and hold it in their hands.

GM: The French philosopher and China Scholar François Jullien, who wrote a book about Chinese painting, *La grande image n'a pas de forme*, assumes that Chinese painting is neither abstract nor concrete. Abstraction is only possible when there is an art that has existed earlier from which abstraction is made. Is this the reason why western abstraction and Chinese abstraction are not comparable?

YF: Chinese painting stresses very much the content, the idea, using an object to express one's feelings. A person draws a plum flower in the winter. We see the plum flower. But the flower is not necessarily the painter's real intention.

GM: Your films are principally shown as exhibitions and in the context of artworks: necessity or merit?

YF: If the form of exhibition is different, the feelings of the spectators will be also different.

GM: What impact do the booming TV- and filmproductions have on your work? Are you interested in an expansion of your distributing and financing possibilities?

YF: Since I'm doing more and more movies, I am also becoming more concerned about the quality of my films. No, I don't see a link between the outside developments and the process of my work.

GM: Your works, the visual and narrative vocabulary of your films, closely follow Chinese, but also international tradition. Could you tell us more about this? Do you like to go to the movies? What kind of films do you like? What kind of films can't you stand?

YF: I'll definitely go to the cinema to watch the films I like, as long as possible, since these films are not prepared for TV. I like all kinds of films, never telling myself what I should see. Sometimes I don't think there is a difference between traditional art and vanguard art. There is only what you like or dislike. The most unbearable films are those with a lot of advertisements in between.

GM: Could you explicitly mention 3 or 4 films which

you like very much regardless of their relevance for your work?

YF: *Huang Tudi (Yellow Earth)* directed by Chen Kaige from about 1985, it's about a soldier going to the countryside to collect folk dances. It's a love story between him and a girl from the countryside. Then *Xiao Cheng Zhi Chun (Spring in a Small Town)* directed by Fei Mu from about 1948, it's a love story between two men and a young woman during the war. And then *Qing Chun Ji* from the late 1970s/ early 1980s, it's about a young woman's life in the provinces during the cultural revolution. I also like very much the black and white films from Jim Jarmusch like *Dead Man* and *Stranger than Paradise*.

GM: Your films are often in black and white, I get some kind of nostalgic feeling while seeing your films. Is this nostalgic feeling intentional?

YF: Although the images are directly in front of you, the black and white movies create a distance. A distance between you and what you see. But these films are in fact very close to your heart. And this closeness to the heart creates this nostalgic impression.

GM: Hollywood calls. Will Yang Fudong follow?

YF: Just like when you are walking, you will only look for the road which is yours.

Vor der Revolution

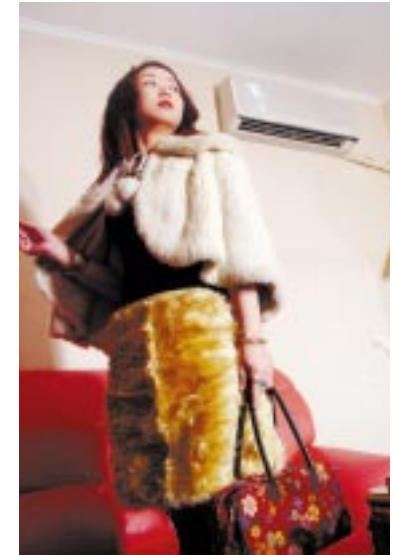
Bert Rebhandl

Yang Fudong macht Filme über Menschen, die auf etwas warten. Sie bereiten sich vor und halten sich zur Verfügung. Ihre Haltungen und Übungen sind allerdings zu unbestimmt, als dass sich daraus ablesen ließe, worauf genau sie warten. In *Backyard* trainieren vier Männer die Bewegungen des Schwertkampfes. Sie massieren einander und marschieren dann im Laufschriff durch einen Park. Einer rammt dem anderen die Waffe in den Bauch – es ist kein tödlicher, sondern ein komischer Akt. Der Film ist stumm zu der Musik von Flöte und Trommel. Auf diese Weise verstärkt sich noch der Eindruck, dass die Kommunikation der Figuren zu der gegenwärtigen Welt nicht ganz in Ordnung ist. Yang Fudong filmt sie mit einer Kamera aus großer Entfernung, von einem Dach hinunter auf die Straße, auf der die vier „Reservisten“ zwischen den Menschen herumlaufen, als wären sie unsichtbar. Sie tragen die normierte Kleidung, die kommunistische Kader und kapitalistische Angestellte gemeinsam haben (sodass sie selbst unentwegt dazwischen wechseln können). Ihr Ernst ist der Deadpan der Slapstick-Komiker. Sie lassen sich keine aufschlussreiche Miene entlocken. Sie geben ihre Reserve nicht auf.

Yang Fudong begann sein Filmschaffen einige Jahre nach der Zäsur von 1989, nach dem Sommer, in dem eine Generation versucht hatte, in die Geschichte der Volksrepublik China entscheidend einzugreifen. Es handelt von den Fragen, die in den neunziger Jahren virulent wurden: Engagement und Individualismus, Konsum und Askese, Tradition und das Erbe der Kulturrevolution. Eine Generation tritt darin auf, die ihr Verhältnis zur Gesellschaft überdenkt. Am Ende des

zweiten Teils von *Seven Intellectuals in the Bamboo Forest* sitzen die sieben „Intellektuellen“ in einem Zimmer, das Yang Fudong mit einem Kreisschwenk durchmisst. Ein Mädchen singt zur Gitarre ein Lied, in dem von hoffnungslosem Warten die Rede ist. Die Zeit des Films haben sie mit Formen von Sexualität und Erotik zugebracht, auch mit Diskussionen beim gemeinsamen Essen. Vor allem aber haben sie nichts getan. Es ist bekannt, dass sich Yang Fudong mit dem geplanten Zyklus über die „Seven Intellectuals“ auf eine klassische Erzählung der chinesischen Tradition bezieht, auf die „Sieben Weisen vom Bambushain“ aus dem 3. Jahrhundert v. Chr.. Diese Philosophen kultivierten eine Gleichgültigkeit gegenüber der Gesellschaft, in der es um Distanz als eine intellektuelle Tugend ging, aber auch um einen nonkonformistischen Hedonismus. Nacktheit spielt darin ebenso eine Rolle wie der Rausch.

Am Beginn des ersten Teils von *Seven Intellectuals*... sitzen die sieben Protagonisten nackt in der Natur. Mit dem Akt der Bekleidung treten sie in die Erzählung ein. Ihre Reise zum Gelben Berg, einer mythisch resonanten Landschaft in der chinesischen Provinz Anhui, ist zugleich mondänes Picknick und spirituelle Wanderung. Der Nebel wird mit einem Nichts assoziiert, von dem auch die Subjektivität erfasst wird. Der Gelbe Berg verspricht eine Aufhebung der historischen Erfahrung, die von den Intellektuellen vor allem durch ihren Habitus zum Ausdruck gebracht wird. Dem Anschein nach sind sie nicht arm. Sie tragen die Errungenschaften des chinesischen Wirtschaftswunders auf dem Leib. Sie können es sich leisten, sich mit Fragen zu beschäftigen,



für die im alltäglichen Auskommen keine Zeit bleibt. Damit halten sie Denktraditionen wach, die im modernen China einem Profanierungsprozess unterliegen und dramatischen Konkurrenzsituationen (die westliche populäre Kultur ist bei Yang Fudong auf eine sehr indirekte Weise präsent). Die Intellektuellen arbeiten nicht, stattdessen beschäftigen sie sich mit sich selbst. Sie haben eine Chance, „das Glück des Daseins“ zu erfahren, wie es an einer Stelle des Films heißt – vielleicht ist dies aber nur ein Satz, der auf vielen Postkarten steht, die vom Gelben Berg geschrieben werden.

Anhui liegt auf der geographischen Breite von Shanghai im ostchinesischen Landesinneren. Zusammen mit der ein wenig südlich gelegenen Stadt Hangzhou, in der Yang Fudong ein Kunststudium absolviert hat, markieren diese Orte sein Koordinatensystem – von der extremen Urbanisierung an der Küste über eine (für chinesische Verhältnisse) Mittelstadt in die Schönheit des Landesinneren. Das Wasser und die Berge sind ein Versprechen. Die Stadt ist ein Raum, der an das Illegitime grenzt. In *Honey* ist die Kamera fast durchweg in einer Position der Überwachung, wobei sie bei Großaufnahmen von Netzstrümpfen oder Spielkarten in eine unmögliche Intimität springt. Yang Fudong protokolliert das Kommen und Gehen durch eine Hinterhoftür. Eine Frau, die sich gibt wie eine Prostituierte, spielt die Hauptrolle, während verschiedene Männer durch diese Tür gehen, die die Anmutung einer heimlichen Handlung vermittelt.

Der Gegensatz zwischen Stadt und Land trennt auch die beiden bisher vorliegenden Folgen von den *Seven Intellectuals*.... In einer frühen Fotoarbeit zeigt Yang

Fudong einen Mann, den er *The First Intellectual* nennt. Dieser steht mitten auf einer großen Einfallstraße nach Shanghai. Im Bildhintergrund ist die Skyline der modernen Metropole zu sehen. Er trägt einen dunklen Anzug, nur die grelle Krawatte gibt ihm den Anschein eines Clowns. Der erste Intellektuelle ist blutverschmiert und hält einen Ziegelstein in der Hand. Im zweiten Bild geht er zum Angriff über – der Inhalt seiner Aktentasche liegt auf dem Asphalt verstreut. Auch hier sind die Konnotationen eher komisch. Der Mann ist am falschen Ort, in einer peinlichen Situation, mit einer ungeeigneten Waffe. Er ist allein im Bild, und es bleibt unbestimmt, gegen wen sich seine ohnmächtige Wut wendet. In seiner Eigenschaft als „erster“ Intellektueller sieht er nicht aus wie der Begründer einer Genealogie.

Die sieben Intellektuellen werden von Yang Fudong denn auch folgerichtig aus der Natur (wieder)geboren. Bei einem Abendessen im zweiten Teil der Serie bringt ein Mädchen das Gespräch auf die Tierwelt: Sie möchte in die Nahrungskette zurückkehren. Die Vorstellung, von einem Raubtier gefressen zu werden, ist erschreckend, aber auch verführerisch. Mehrmals kommt Yang Fudong in den Erinnerungen seiner Protagonisten auf grausame oder unheimliche Erfahrungen aus Kindheit und Jugend zurück. Ein Frosch, der mit einem Stöckchen anal penetriert wird, und ein Maultier, dessen erigiertes Geschlecht mit Sand verschmutzt wird, korrespondieren der Erzählung eines anderen Mädchens, das sich an einem Exhibitionisten in einem Park erinnert. Die Natur ist nicht nur Nahrungskette, sie ist auch Unbewusstes, und wenn es

auch keine psychoanalytische Begrifflichkeit dafür gibt, so gibt es doch deren Symptomatik.

Yang Fudongs Zeichenlogik ist im Lauf seiner noch jungen Karriere deutlicher geworden. Die Filme sind narrativer, ohne deswegen in eine konventionelle Dramaturgie überzugehen. *An Estranged Paradise* bewegt sich am weitesten in die Richtung von Spielfilmen wie *Dongchun de rizi* von Wang Xiaoshuai, der 1993 als einer ersten Regisseure der „sechsten“ Generation des chinesischen Kinos den *Ennui* und die Melancholie einer ärmlichen urbanen Künstlerexistenz zeigte. Zur „sechsten Generation“ zählen Filmemacher, die in den neunziger Jahren damit begannen, nicht länger innerhalb des offiziellen Kinos (und unter den Bedingungen der Zensur), sondern auf eigenständige Weise zu arbeiten. Diesem unabhängigen Film steht Yang Fudong nahe, er nahm seinen Ausgangspunkt jedoch nicht beim konventionellen Erzählkino. Die frühen, kürzeren Filme von Yang Fudong sind deutlich experimenteller, inspiriert von den Techniken der Avantgarde. Die frenetischen Kürzestschnitte, mit denen er 1998 den zweiminütigen Film *After All I Didn't Force You* eröffnet, sind implizit eine Reaktion auf die Formen des Individualismus in einer sich herausbildenden modernen Massengesellschaft. Yang Fudong reiht Einstellungen mit verschiedenen Figuren so rasch aneinander, dass sie ihr „Gesicht verlieren“. Im Mittelteil zeigt er die Aussprache eines Paares, montiert nach dem Rhythmus eines Steptanzes – auch hier gehen die Figuren ineinander über. Die Form erinnert deutlich an den österreichischen Avantgardefilmemacher Martin Arnold, der mit Hilfe eines Optical Printers kurze Sequenzen aus

Hollywood-Filmen zu semantischen Fugen aus- und umgebaut hat. Yang Fudong führt dieses Bilder-Stakkato aber wieder auf eine seiner Ausgangssituation zurück: eine Straßenszene, gefilmt aus großer Distanz. Ein Paar steht an einer Ampel, es gibt eine Unstimmigkeit, die Frau weist den Mann mit einer unwirschen Handbewegung zurück, später herrscht aber offensichtlich wieder Einverständnis. Diesen dritten Teil unterlegt Yang Fudong mit brasilianischer Musik, die ebenfalls zu einem wiederkehrenden Motiv in seinen Arbeiten wird.

In *City Light* versuchen zwei Männer und eine Frau zu brasilianischer Musik das Tanzen zu lernen. Der Kurzfilm besteht aus zwei anfangs unverbundenen Handlungssträngen, die am Ende in ein kontemplatives Bild zusammenfinden: Zwei Männer, von denen einer immer erst aus dem Schatten des Anderen treten muss, wodurch er sich als Doppelgänger anstatt als Individuum zu erkennen gibt, eilen in geheimer Mission durch Shanghai. Sie posieren mit Plastikwaffen und Regenschirmen, als könnten sie sich nicht entscheiden, ob sie James Bond oder Monsieur Hulot sein wollen. In der Parallelhandlung findet der Tanzkurs statt, an dem einer der Männer und die junge Frau beteiligt sind. Es gibt ein signifikantes Bild des Außen: Kurz vor dem Ende gehen die beiden Männer an einer Händlerin vorbei, die neben vielen leeren Kisten sitzt und auf Kundschaft wartet. Diese Einstellung gibt einen Hinweis auf eine andere, nicht phantasmatische Beschäftigung, oder, ganz simpel, auf ein Realitätsprinzip. Im Epilog befinden sich die drei Personen mit ihren Requisiten auf einer Büroetage, und der zweite

Mann übt allein die Tanzschritte, die er zwischendurch auch einmal auf offener Straße mit seinem Kollegen ausgeführt hat. *City Light* ist eine Komödie, die mit Chaplins Klassiker *City Lights* nichts zu tun hat – außer eben dieses Gespür für den Slapstick, den das urbane Leben provoziert.

In einer der kurzen Sequenzen, aus denen *I Love My Motherland* besteht, vollführt ein Mann an einer Straßenkreuzung einen formlosen Tanz. Das Bild ist nicht scharf. Auch hier arbeitet Yang Fudong mit den Verfremdungsmöglichkeiten des experimentellen Films, mit Kurzschnitt und Mehrfachbelichtung, in den Video-Passagen mit Unschärfe. Vielleicht bringt er damit zum Ausdruck, was der Sinologe Wolfgang Bauer „die innere unendliche Vielgestaltigkeit“ genannt hat, die chinesische Entsprechung zu der westlichen Skepsis gegenüber dem Subjekt. Die Kunst von Yang Fudong entwickelt sich nicht linear, sondern in der Form von Rollenspielen. Die Figuren in seinen Filmen sind experimentell in Bezug auf sich selbst. Sie können Identitäten annehmen und aufgeben, sie können sich mit jemand zusammentun und wieder gehen. Mit den „Seven Intellectuals“ hat er nun eine Gruppe gewählt, die er nicht erfinden musste, weil sie in der chinesischen Tradition bereits vorlag. Der Rückgriff erweist sich als das progressive Manöver par excellence: Yang Fudong geht hinter die in der Kulturrevolution praktizierte Vergesellschaftung der Intellektuellen zurück, und schafft ihnen wieder einen „Bambushain“. Die Traditionen, auch die ästhetischen (sein Rückgriff auf klassische chinesische Formensprachen), sind keine Lösung und kein Resultat. Sie ermög-

lichen nur einen Reflexionsraum, in dem es möglich ist, sich den Modernisierungsprozessen auszusetzen, ohne ihnen ausgeliefert zu sein. Die Einsicht der Generation nach 1989 liegt darin, dass ein direkter Eingriff in den historischen Verlauf nahezu unmöglich erscheint. Yang Fudong untersucht Formen der Nicht-Teilnahme. Das Warten wird bei ihm zu einer Form der *Vita activa*, aber auch zu einem Drama: Am Ende beider bisher vorliegender Teile von *Seven Intellectuals...* steht eine verzweifelte junge Frau – aber im zweiten Teil ist der Ausdruck dafür selbst schon wieder eine künstlerische Form – ein Lied. Symbolische Praxis.

¹ Vgl. dazu Wolfgang Bauer, *China und die Hoffnung auf Glück. Paradiese, Utopien, Idealvorstellungen in der Geistesgeschichte Chinas*, München 1989

Before the Revolution

Bert Rebhandl

Yang Fudong makes films about people who are waiting for something. They prepare and ready themselves. Their attitudes and exercises, however, are too vague to allow us to interpret exactly what they are waiting for. In the backyard, four men train the moves of a sword fight. They massage one another and then march briskly through a park. One rams his weapon into another's stomach—it is not a deadly act, but rather, comical. The film is mute to the music of flutes and drums. This further intensifies the impression that there is something wrong with the characters' communication with the present-day world. Yang films them from a great distance, looking down with his camera from a roof onto the street through which the four "reservists" run between the people, as though invisible. They wear the standardized clothing that the communist squad and capitalist workers share in common (so that they are able to switch incessantly between the two). Their earnestness is the deadpan of slapstick comedians. They don't let out any revealing expressions, nor do they abandon their reserve.

Yang began creating films several years after the caesura of 1989, after the summer in which a generation had attempted to decisively intervene in the history of the People's Republic of China. He deals with the issues that would become virulent in the 1990s: involvement and individualism, consumption and asceticism, tradition and the inheritance of the cultural revolution. Appearing in his films is a generation that contemplates its relationship to society. At the end of *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part II*, the seven "intellectuals" sit in a room, which Yang traverses with

a cross pan. A girl sings along to a guitar; the song is of hopeless waiting. During the film, the intellectuals spend their time engaged in various forms of sexuality and erotic play, and also with discussions during their common meals. But, for the most part, they do nothing. It is well known that Yang, with his planned cycle about the seven intellectuals, is making a reference to a classical narrative in Chinese tradition: the "Seven Sages from the Bamboo Grove" from the third century. These philosophers cultivated an indifference towards society, which was based on distance as an intellectual virtue, but also a nonconformist hedonism. Nakedness played a role in this, as did intoxication.

At the beginning of *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part I*, the seven protagonists sit naked outside in the nature. Donning their clothing, they enter into the story. Their journey to the yellow mountain, a mythically resonant region in the Chinese province of Anhui, presents both a mundane picnic and a spiritual trek. The fog is associated with a nothingness, which also grasps the subjectivity. The golden mountain promises a revocation of historical experience, which the intellectuals express mainly through their habitus. Based on appearances, they are not poor. They clearly show the achievements of the Chinese economic miracle. They can afford to be occupied with questions for which those who are involved in common livelihoods have no time. They thereby sustain traditions of thought in modern China that are otherwise subjected to a process of secularization, and also dramatic competitive situations (western popular culture is present for Yang in a very indirect way). The intellectuals do



not work; instead they are occupied with themselves. They have the chance to experience "the happiness of being," as it is called at one point in the film—perhaps, however, this is only a sentence that is on a lot of postcards that have been written from the yellow mountain.

Anhui, inland in eastern China, is at the same geographical latitude as Shanghai. Together with the slightly more southerly city of Hangzhou, where Yang completed his art studies, these sites mark out his system of coordinates—from the extreme urbanization of the coast to a midsize city (in Chinese terms) into the beauty of the country's inland area. The water and mountains offer a promise. The city is a space that borders on the illegitimate. In *Honey*, the camera remains in a surveillance position almost throughout, although it springs to an impossible intimacy in close-ups of fishnet stockings and playing cards. Yang protocols the comings and goings through a door in a courtyard. A woman, who acts like a prostitute, plays the main role while various men go through this entryway, creating the impression of a secret plot.

The contrast between city and country also separates the two existing parts of the *Seven Intellectuals*. In an early photo piece, Yang shows a man whom he entitles "The First Intellectual." The man is standing in the middle of a major access road to Shanghai. It is possible to see the city's modern metropolitan skyline in the background of the picture. He is wearing a dark suit; only the garish tie makes him look like a clown. The first intellectual is smeared with blood and holds a brick in his hand. In the second picture he goes to

attack—the contents of his briefcase lie strewn across the pavement. Here, too, the connotations are rather comical. The man is at the wrong place, in an embarrassing situation, with an inappropriate weapon. He is alone in the picture, and it remains unclear against whom he is directing his impotent rage. In his capacity as "first" intellectual, he does not look like the founder of a genealogy.

Yang then has the "seven intellectuals", logically, (re)born from nature. At the evening meal in the second part of the series with the seven intellectuals, a young woman turns the discussion to the animal world: she wants to return to the food chain. The idea of being eaten by a predatory animal is horrifying, but also seductive. In the recollections of his protagonists, Yang often returns to dreadful or uncanny childhood or youth experiences. The tales of another young woman who recalls an exhibitionist in a park correspond with a frog that is anally penetrated with a stick, and a mule whose erect penis is dirtied with sand. Nature is not only the food chain, it is also the unconscious, and even if there is no psychoanalytical term for it, there are, nonetheless, symptoms.

Yang's symbolic logic has become clearer over the course of his still young career. The films have become more narrative, without thus turning to conventional dramaturgy. *An Estranged Paradise* moves furthest in the direction of feature films in the vein of *Dongchun de rizi* by Wang Xiaoshuai, who in 1993, as one of the first directors of the "sixth" generation of Chinese cinema, showed the ennui and melancholy of a poor, urban artist existence. Among the "sixth generation"

are filmmakers who in the 1990s no longer worked within the official cinema (and under the conditions of censorship), and instead, began to work in independent ways. Yang is closely associated with this independent film; however, he did not take his starting point from conventional narrative cinema. The early, shorter films from Yang are clearly more experimental, inspired by avant-garde techniques. The frenetic shortest of cuts, with which he opens the two-minute *After All I Didn't Force You* (1998), are implicitly a reaction to the forms of individualism in a developing modern mass society. Yang strings together takes with different characters so quickly one after the other that they “lose face.” In the middle part he shows a couple’s discussion, put together based on the rhythm of a step dance—also here, the figures flow into one another. The form is clearly brings to mind the Austrian avant-garde filmmaker Martin Arnold, who with the help of an optical printer, expanded and adapted short sequences of Hollywood films into semantic fugues. Yang, however, leads this picture staccato back to that of his starting situation: a street scene, filmed at a great distance. A couple is standing at a traffic light, there is a discrepancy, the woman gestures the man to go away with a surly wave of the hand, however, later they have obviously come to some agreement. Yang accompanies this third part with Brazilian music, which likewise becomes a recurring motif in his works.

In *City Light* two men and a woman try to learn to dance to Brazilian music. The short film consists of two initially separate plot lines, which in the end come

together in a contemplative picture: two men, one of whom must always first emerge from the shadow of the other, revealing himself as a *doppelgänger* rather than an individual, rush through Shanghai on a secret mission. They pose with plastic weapons and umbrellas as though they aren’t able to decide whether they want to be James Bond or Monsieur Hulot. In the plot taking place parallel is the dance course in which one of the men and the young woman are involved. There is an important picture of the ambience: shortly before the end, the two men pass a woman merchant who is sitting next to a pile of empty crates, waiting for customers. This take refers to another, non-phantasmic occupation, or, quite simply, to a reality principle. In the epilogue, the three persons along with their props are in a building, on a floor with offices, and the second man practices the dance steps, which he had also done occasionally out on the street with his colleagues, alone. *City Light* is a comedy that has nothing to do with Chaplin’s classic *City Lights*—except for this sense of slapstick that urban life provokes.

In one of the short sequences comprising *I Love My Motherland*, a man performs a formless dance at an intersection. The picture is out of focus. Yang operates here, too, with the alienating possibilities of experimental film, with short cuts and multiple exposures, and in the video passages with blurring. Perhaps he expresses with this what the Sinologist Wolfgang Bauer called “the inner eternal diversity of form,” the Chinese equivalent of the western skepticism with regard to the subject. Yang’s art does not develop linearly, but rather, in the form of role games. The char-

acters in his films are experimental with reference to themselves. They can take on and abandon identities; they can get together with someone and then leave again. With the *Seven Intellectuals* now he has chosen a group that he didn’t have to invent because they were already present in Chinese tradition. The recourse proves to be a progressive maneuver *par excellence*: Yang goes back behind the socialization of the intellectual practiced in the cultural revolution and again creates for them a “bamboo grove.” The traditions, also the aesthetic ones (his recourse to classical Chinese morphology), are no solution and no result. They merely enable a space for reflecting, in which it is possible to abandon the processes of modernization without being at their mercy. The insight of the post-1989 generation is that a direct intervention in the course of history seems practically impossible. Yang examines forms of non-participation. Waiting becomes for him a form of *vita activa*, but also a drama: at the end of both of the presently available parts of *Seven Intellectuals* is a despairing young woman—but in the second part, her expression of this is, itself, already an art form—a song: symbolic praxis.

¹ See also: Wolfgang Bauer, *China und die Hoffnung auf Glück. Paradiese, Utopien, Idealvorstellungen in der Geistesgeschichte Chinas*, Munich 1989.

Film als Malerei – Wenn schweigende Bilder sprechen

Sabine Folie

Das von duftendem Schnee bedeckte Studio öffnet sich im dichten Nebel. Uneingeschränkt und ohne Hindernis befreit sich der menschliche Blick. In der zweiten Stunde der Nacht bei Aufgang des Mondes, streifen Zweige die Tür. Einige Perlen entschleiern sich; ihre Schatten streichen über die Treppe. Zögernd zwischen Sessel und Bett will das Gedicht nicht reifen. Eingemummelt in Pelze und Decken versinkt der Mensch im Traum. Plötzlich zerreißt Glockenklang den Dunst der Dämmerung. Der Wunsch, am Grund der blühenden Schlucht verscharrt zu sein.

Vergeblich versuchen Rauhreif und Schnee die Zweige abzufrieren, doch bringen sie ihre verborgenen Begierden zum Vorschein. Knorrige Stämme, aufgerichtete Zweige, poliert von den Jahren. Das Herz der Leere holt unvor-denkliche Zeiten ein. Bezaubert verwechselt der Mensch rostiges Eisen mit pulsierendem Fleisch. Geblendet von tausend in früheren Zeiten vom Him-mel gefallenen Gemmen. Wie sollte man die hervorbrechenden Schreie unterdrücken: Mensch und Blume sind Teil desselben Irrsinns!

Oden an die Pflaumenblten, Shitao, 1685¹

Tao ist leer, und in seinem Wirken wird es nie gefllt.

Lao Tse, *Tao Te King*, IV²

An Estranged Paradise lässt etwas von dem Geist erah-nen, der in der Leere liegt, in einem Wirken, das nie gefllt wird. Der Pendelschlag von dieser Leere – der Seelenruhe, der Balance zwischen verinnerlichter Schau und Handeln im Außen – hin zu Unruhe und Aufruhr ist der Gegenstand des ersten Films von Yang Fudong. In einer beachtlichen Länge von 76 Minuten entfaltet er die Geschichte eines Intellektuellen in einer Art Identitätskrise: ein melancholischer Zustand des Reflektierens über Sinn und Ausrichtung seines Lebens wechselt sich ab mit spärlicher Aktion. Er sucht nach großen Zielen und Aufgaben und realisiert nicht, dass „die besten Dinge die nächstliegenden sind“. ³ Die zen-buddhistische Wertschätzung des Kleinen, Alltg-lichen hat er nicht begriffen, und er krankt an einem undefinierbaren Leiden, weil er seinen Ort nicht findet.

Die Zeit wird zerdehnt, um der Orientierungslosig-keit, die sich in der Unmöglichkeit äußert, sich zwi-schen drei Frauen zu entscheiden, Raum zu geben. Die schließliche Entscheidung, eine der Frauen zu heiraten lässt ihn gesund werden. Doch statt ihn zu beruhigen, geraten seine Gefühle erneut in Turbulenz. Das Erfüllen der Wünsche erfordert oft Anpassung und die Suche nach einem friedlichen, „normalen“ Leben evo-ziert, hat man es einmal erreicht, Langeweile. Sobald alles in seinen Bahnen läuft und sich beruhigt, wird der Protagonist paranoid, oder wie Yang Fudong kon-statiert: „Gesundheit ist auch ungesund“ – die unbe-wussten Wünsche und Träume, die „unter deinem Herzen begraben sind“, rufen die Unruhe hervor, die Rebellion oder Depression zur Folge hat. Aber letztlich ist Rebellion eine Täuschung, wie Yang Fudong argu-

mentiert, da über einen großen Umweg am Ende doch wieder auf einen Wertebegriff rekurriert wird, der konstitutiv ist für das Menschsein schlechthin, auf moralische Werte, die, so banal und pathetisch es klingt, mit Wahrheit und Tugend umschrieben werden können.

Der Wertekonservatismus der konfuzianisch geprg-ten Mehrheitsgesellschaft mit ihrem tief verwurzelten Klassenbewusstsein und strengen, sittlichen Code prallt auf die taoistische Vorstellung einer klassenlo-sen, egalitären Gesellschaft, die nicht so sehr auf Zucht und Ordnung pocht als auf die spirituelle Läuterung des Menschen, des Intellektuellen – oder Weisen. Nicht ideologische Repression – linksintellektueller oder re-aktionrer Natur – sind angesagt, sondern die Rechte des selbstbestimmten Individuums mit all seinen Tru-men, die nach Realisierung trachten.

Yang Fudong prägte im Zuge der Produktion seines ersten Films den Begriff des „minor intellectual movie“: „Ich habe den Begriff *xiao wenren* (minor intel-lectual) erfunden. Die Worte erschienen mir genau richtig. Ich wollte meinen Film nicht als minor intel-lectual bezeichnen, um ihn bewusst von anderen Filmen abzusetzen, vielmehr verweist der Begriff dar-auf, dass in den Augen des Autors eine Gruppe von besonderen Menschen existiert, die eigentlich gar nichts besonders Bemerkenswertes oder Aufsehen-erregendes tun. Sie sind keine Meister, haben aber gleichwohl ihre eigenen Qualitäten. Vielleicht fallen sie im Alltag gar nicht so sehr auf und sie wollen auch nichts Besonderes darstellen, aber wenn man sie ein-mal zufällig entdeckt hat, dann sind sie in hohem



Maße bewundernswert. Sie können einem richtig ans Herz gehen. Ich glaube, dass minor intellectuals genau diese Ausstrahlung haben.“⁴

In dieser Beschreibung klingt auch etwas mit, was im Taoismus als das „Fade“ identifiziert wird: „Das Tao des Edlen ist fade, und doch wird man seiner nicht satt.“ (Zhongyong)⁵ Dieser Geist der Fadheit ist ver-gleichbar mit der Schönheit des Unscheinbaren, der Kraft einer immanenten Botschaft, die aus der Nicht-Artikulation wirkt, aus der Stille der Natur oder Mo-menten des Stillstands inmitten der totalen Akkumula-tion, aus dem Sturm der Metropole – Seinsweisen, in denen das Individuum zum Vorschein kommt und die Geschäftigkeit eines frenetischen Kapitalismus mit sei-nen verführerisch schimmernden Oberflächen stört und durchdringt – fein und diskret.

Don't worry, It will be better... tröstet uns eine Foto-arbeit von Yang Fudong: junge, gut aussehende Intel-lektuelle, die sich aus einem Gefühl der Marginali-sierung mit der Welt des Big Business arrangiert und dabei jeglichen kritischen Geist verraten haben, stehen reglos da, in kontemplativen Tableaux vivants, und geben sich einer Beschaulichkeit hin, für die sie eigent-lich keine Zeit haben dürfen. Eine dem Dresscode nicht angemessene Stimmung des Miggangs, die zwischen Langeweile und Selbstzufriedenheit chan-giert, spricht aus den Bildern – die Klimax von Erfolg und Saturiertheit ist (noch nicht) erreicht: eine neue Coolness der cleveren Erfolgreichen, die diesen Erfolg mühelos, unverbissen, mit nahezu zen-buddhistischer Gelassenheit erreichen – die Elite der Städte, die also zugleich den Anspruch der Intellektualität in einem

spirituellen Sinn erheben kann? Keine Dekadenz, wenn auch Spaß, Hedonismus und Sex eine Rolle spielen: Versuche, sich menschliche Wärme und Liebe neben dem Aufstieg zu bewahren; Heiterkeit und Verspieltheit statt Härte, Ernst und Selbstmitleid. Ihr in die Ferne schweifender Blick ist etwas verträumt, eher ruhig als schwärmerisch, dennoch sehnsüchtig auf ein Ziel gerichtet, das in der Schwebe zwischen Erreichbarkeit und Utopie angesiedelt ist.

Sie halten die Zeit an und suggerieren, dass Schön-heit möglich ist und Erfolg nicht notwendigerweise deformiert und hässlich macht. Wie auf einem Film-plakat oder einer Werbefläche sind die Personen ange-ordnet und schauen einem angeblich „besseren Leben“ entgegen: Es wird schon alles gut werden. Die Inszenie-rung entscheidet sich nicht zwischen dem Glamour schnelllebiger Werbung und der Wichtigkeit eines bildhaft wirkenden Tableau vivant – die Kompositio-nen könnten durchaus Werke der niederländischen oder italienischen Renaissance oder des Barock nach-stellen.

Den Traum vom besseren Leben beschwören auch die Protagonisten in *Flutter, Flutter ... Jasmine, Jasmine*: die bedrohliche Stadt ist ein selbstverständlicher Bestandteil ihres Lebens geworden. Sie leben die Widersprüche mit Heiterkeit und der romantischen Sehnsucht nach Erfüllung ihrer Liebe, die über den Dächern von Shanghai in einer gleichsam „abheben-den“ Sphäre besungen wird.

Yang Fudongs Intellektuelle kommen immer wieder vor: Es sind selbsternannte Intellektuelle, die sich eine Investitur „von eigener Hand“ verleihen, mit der sie

gleichzeitig Verantwortung auf sich nehmen, nämlich eine bessere Gesellschaft schaffen – „Ästhetizismus und Realismus“ gleichermaßen zu realisieren, wie die Protagonistin in *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Teil 2, ihr Lebensziel formuliert, d.h. den eigenen Anspruch auf Glück und Schönheit mit den Anforderungen einer von Pragmatismus dominierten, aber menschenfreundlichen Gesellschaft zu vereinbaren. Eine Verheißung, die die kapitalistische Konsumgesellschaft in Aussicht stellt, allerdings letztlich unter Preisgabe der Integrität, des wahren Glücks.

Die Intellektuellen, wie sie Yang Fudong versteht, sind nur zum Teil mit dem westlichen Konzept des kritischen Denkers und Philosophen identisch, mit Sicherheit sind sie weniger rationalistisch: Aufgrund der wechselvollen chinesischen Geschichte ist die Vorstellung vom Intellektuellen eine komplexe: sie reicht von der Verehrung der Intellektuellen in der konfuzianischen, vorrevolutionären Gesellschaft bis zu deren Verfolgung während der Kulturrevolution und schließlich zum/zur angepassten, marginalisierten Intellektuellen im aktuellen widersprüchlichen, kommunistisch-kapitalistischen China.

Yang Fudongs Intellektuelle stehen eher in Resonanz mit der Auffassung des taoistischen Weisen. Was im Westen eine unmögliche Mesalliance ist – aufstrebende Businessmänner und –frauen und Intellektuelle – fusioniert Yang Fudong zu „minor intellectuals“, zu bescheidenen, das heißt halbgebildeten, aber dennoch Weisen, die die Widersprüche einer Welt alter und reicher Tradition mit den Anforderungen des gnadenlosen Kapitalismus zu verbinden vermögen. Hier wird

eine Utopie vorgeführt: Nicht nur der Weise, der sich in die Einsamkeit zurückzieht, um das ideale Leben zu leben, ist erleuchtet, sondern auch der moderne Mensch, der sich in einer von Konkurrenzdruck dominierten Umgebung und in beengten Ressourcen von Zeit und Raum bewegen muss, kann seine innere Haltung verändern, indem er sich eine eigene Welt schafft, deren Visionen ausstrahlen.

Die Fotoserie *The First Intellectual* besteht aus drei Fotos, die etwas verstörend wirken: Ein Mann mit Aktentasche und Koffer – Denker-Nomade oder Reisender von Beruf –, unentscheidbar gekleidet zwischen intellektuell/künstlerisch und business-like, ist sichtlich erschrocken und dann aggressiv, nachdem er von irgendetwas oder irgendwem angegriffen wurde: blutüberströmt, mit zerrissenen Kleidern und auf dem Boden verstreutem Kofferinhalt, mitten auf einer menschenleeren Straße in einer Metropole, hält er einen Ziegelstein⁶ in der Hand, wie aus einer retrograden Welt geschleudert und ihn an seine eigentliche Ursprünge erinnernd. Schlägt er zurück? – gegen wen? den Feind des extrem nivellierenden Turbokapitalismus, der nur das andere Gesicht der nivellierenden kommunistischen Repression darstellt? Yang Fudong belässt diese Tableaux in der gefrorenen Pose und erhöht somit das Moment der Unbestimmtheit, was passieren wird oder was dem Szenario vorausgegangen ist – wie ein Gedankenstrich, der die Frage impliziert, wohin es eigentlich gehen sollte. Es zeigt sich ein Hang zur Paradoxie, wie er für den Zen-Buddhismus typisch ist – in einer Aktion, einem Bild oder einem Text immer schon die Inversion mitzudenken, um zur Lösung eines

Problems zu kommen, immer die dialektische Verfasstheit von Wirklichkeit im Auge zu behalten.

In einer jüngst verfassten Arbeit über Yang Fudongs Auffassung des Intellektuellen weist Elisabeth Slavkoff⁷ darauf hin, dass mit dem Titel dieses Werks – *zhi shi fen zi* – eher der Intellektuelle nach dem russischen Vorbild der *Intelligentia* gemeint ist, der daher angepasst, seiner Hauptfunktion als Kritiker und Analysand gesellschaftlicher Befindlichkeiten enthoben, zum Sprachrohr der Kulturrevolution mit seinen zu vermittelnden, klar definierten ideologischen Botschaften degradiert wird. Ich denke, dass es sich aber eher um eine *Intelligentia* handelt, deren Aufbruchstimmung und Mut der 80er Jahre nach den Ereignissen am Tiananmen Platz 1989 gebrochen war und für die daher der intellektuelle Diskurs eine täglich zu erkämpfende Errungenschaft ist, unter dem gleichzeitigen Druck, in einer asiatischen Metropole mit 30 Millionen Einwohnern überleben zu müssen.

Der Intellektuelle als Topos ist auch Gegenstand von Yang Fudongs jüngsten Arbeiten, 35 mm Filme, die in fünf Teilen entstehen und eine Gesamtlänge von etwa 110 Minuten erreichen sollen. Bislang gibt es *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Teil 1 und 2. Bemerkenswert ist nicht nur das darin enthaltene Nachdenken über den Zustand einer Kultur und die Rolle der Intellektuellen und Künstler darin, sondern auch der Einsatz der formalen Mittel. Werfen wir vorerst einen Blick auf die AkteurInnen in dem Filmprojekt: die „Intellektuellen“. Allein der explizite Bezug auf die überlieferte Geschichte der „Sieben Weisen aus dem Bambushain“ ist bedeutsam. Diese hatten sich vor den

korrupten Wei- und Jin-Regimes während der Zeit der sogenannten „Kämpfenden Staaten“ im 4.–3. Jahrhundert v. Ch. in die Wälder zurückgezogen, um über das wahre Leben zu reflektieren: sie tranken, sangen und diskutierten in dieser abgeschiedenen Welt, fern von Intrigen, Gewalt und einem rigiden Sittenkodex, der jeden individuellen Willen der Staatsräson unterordnete. Die jungen Intellektuellen in Yangs Filmen experimentieren auf ihre Weise einen derartigen Rückzug aus der tätigen, überbeschäftigten Welt, wenn er auch nur einen Ausflug darstellt, eine Übung der Einkehr, der taoistischen Erziehung zu Einfachheit und Ursprünglichkeit, „Nicht-Tun“. Ihre Kleidung verweist auf die Zeit der 1930er und 40er Jahre, also den Status der Intellektuellen vor der Zeit der Kulturrevolution.

Der Kommunismus der Kulturrevolution hatte seinerzeit auf das konfuzianische Weltbild einer sittlichen, hierarchisch organisierten Klassengesellschaft mit dem theoretischen Ideal des Egalitarismus, der Schlichtheit reagiert, ein Ideal, das sich im Taoismus finden lässt, das aber in keinsten Weise eingelöst wurde, sondern nur von einer anderen Art der ‚Diktatur‘, nämlich der Gleichmacherei, abgelöst wurde. Der Taoismus war letztlich auch zu individualistisch und hedonistisch für die marxistische Gemeinschaft, für die es keinen Rückzugs ins Private, in die Verinnerlichung gab, sondern die jede Regung als öffentlich interpretierte.

In Yang Fudongs Filmen gibt es ein Konzentrat aus unterschiedlichen Sedimenten – Einflüssen, Traditionen, geschichtlichen Erfahrungen. Die sieben jungen



Großstadtmenschen fröhen einem Eskapismus in einer zwar noch formal kommunistischen, faktisch aber kapitalistischen Leistungsgesellschaft, in dem sie auf den Gelben Berg, den Huangshan, steigen, um sich einer Gemeinschaftsmeditation in der Natur hinzugeben, die sie zu sich selbst zurückführen soll. Die Exkursion zum heiligen Berg ist eine Art Initiationsreise: Sie beginnt mit einer Szene, die sinnfällig alle nackt, in ihrem natürlichen Zustand, reglos auf Steinen hockend, zeigt: nach und nach regen sie sich, ziehen sich langsam an und beginnen den Aufstieg. Die Musik besteht in sonoren, minimalistischen Trompetenkadenzen von Jin Wang, in betörender Weise die mystischen Bilder untermalend – einer Landschaft in schwarz/weiß, von Nebelschwaden durchdrungen und von den Geräuschen des Windes begleitet: Die Bilder sind wie Malerei, traditionelle chinesische Malerei, Tuschezeichnungen. Sie sind dem Prinzip der Leere verpflichtet und bildhaft komponiert, daher auch die elegische Langsamkeit, die angehaltenen Posen, der Stillstand der Zeit – dann wieder Sequenzen, in denen Bewegung metaphorisch wird: der Aufstieg, die Talfahrt... „Mit Hilfe eines kleinen Pinsels die unermessliche Figur der Leere erschaffen.“ (Wang Wei, Tang-Dynastie, 7.–9. Jh.) Leere und Fülle, Stillstand und Bewegung, Himmel und Erde, Mensch und Natur sind die polaren Gegensätze, die durch den „schöpferischen“ Atem, die Inspiration, das Eine hervorbringen.

Chen Yaotian beschreibt es so: „Die Leere ist auf allen Ebenen des Körpers spürbar, wenn wir kalligraphieren (oder malen). Auf jeder Ebene gibt die Fülle, sobald sie reif ist, der Leere nach, und zwar in dieser

Reihenfolge: untere Gliedmaßen ⇒ obere Gliedmaßen ⇒ linke Körperhälfte ⇒ rechte Körperhälfte ⇒ rechte Schulter ⇒ rechter Arm ⇒ Handgelenk ⇒ Finger ⇒ Pinsel. Die Leere hat einen zweifachen Effekt: dank der Leere durchdringt die Kraft des Strichs das Papier soweit, dass sie darüber hinausgeht; gleichzeitig wird auf der Oberfläche des Papiers alles lebendig, weil es vom Atem durchzogen ist.“⁸

Die Landschaft erweist sich als Spiegel, als Seelenlandschaft der Protagonisten wie auch in der chinesischen Malerei der Strich Ausdrucksgeste des Geistes ist. Und die Landschaft reflektiert in ihrer Vielgestaltigkeit und ihrem Anthropomorphismus den menschlichen Körper: der Blick in die Landschaft ist die Versenkung in das Begehren, das in den Bergen und Hügeln verklausuliert vibriert. „Ist der spirituelle Kontakt einmal hergestellt, werden die wesentlichen Formen wirklich; gleichzeitig wird auch der Geist des Universums erfasst. Ist die Malerei dann nicht ebenso wahr wie die Natur selbst?“ (Zong Bing)⁹

Shitao¹⁰, ein berühmter Maler und Gelehrter des 17. Jahrhunderts, schillernd und kontroversiell, hat einige Zeit seines Lebens in der Provinz Anhui, am Fuße des Huangshan gelebt. Viele seiner berühmten Zeichnungen und Malereien sind von diesem Berg inspiriert. Er verfasste um 1700 die „Bemerkungen über die Malerei“, in denen er die Grundprinzipien der Malerei festlegte und genau beschrieb, welche Bewandnis es mit Atem, Pinsel, Tusche, Chaos und Strich auf sich hat, oder mit Wasser und Berg oder Himmel und Erde.

Die Bilder, die in *Seven Intellects*... erzeugt werden, sind nicht nur Laufbilder, sondern es sind vorwiegend



Tableaux; es sind gefrorene Bilder, Meditationen eines Malers, als welcher Yang Fudong ursprünglich ausgebildet wurde, über Komposition, Licht, Atmosphäre, Farben, Posen. Es sind Porträts – Einzel- und Gruppenporträts – arrangierte und wie penibel inszenierte lebende Bilder: Sie sind künstlich durch die angehaltene Zeit im Bewegungsbild, dennoch haften ihnen eine natürliche Flüchtigkeit an, ein unverfälschter Dilettantismus und eine Unschuld, die den Bildern sublimale Poesie verleiht. Die Schauspieler agieren nicht als solche, sondern wirken wie Freunde, die ein Experiment unternehmen, die Leben imitieren und dabei einander filmen.

Die Close-ups fördern diese Tiefendimension, die in den gesprochenen Reflexionen aus dem Off wiederholen: innere Monologe isolieren die Individuen, die wenig interagieren, außer wenn sie sich leidenschaftlich küssen, um die Erfahrung der Erhabenheit in der wilden, ertümlichen und übermächtigen Natur zu potenzieren und ihr die alles überstrahlende Macht der Liebe, auch den Schmerz des Verlusts entgegenzustellen. Es geht um Abschied, Trennung, Unvereinbarkeit der Liebenden und der letztlich Unmöglichkeit der Verschmelzung und damit um das Bewusstsein des Begehrens, das immer schon den Verlust mit sich führt.

„Tao, kann es ausgesprochen werden, ist nicht das ewige Tao.“ (Lao-Tse, I) Diese Erfahrung des Unausprechlichen, Erhabenen machen die Suchenden auf ihrer kleinen Pilgerreise, ihrer Irrfahrt. Sie schmiegen ihre Gesichter an die Felsen, so als gäben diese Antworten auf all die offenen Fragen. Die Talfahrt zurück

ins reale Leben ist geprägt von gesättigtem Erleben, von Nachdenklichkeit und Stille während des Reisens durch ein Raum- und Zeitkontinuum.

Yang Fudong skizziert hier auf unpräzise, höchst metaphorische Weise die „sentimentale Reise“ der jungen Intellektuellen. Weit weg von jeder zivilisatorischen Anbindung werden sie auf die grundlegenden Fragen ihrer Existenz zurückgeworfen: die Verantwortung gegenüber ihren Familien, dem Grundkern der konfuzianischen Gesellschaft; Loyalitätskonflikte zwischen der Pflicht gegenüber der Gemeinschaft/Familie und der Suche nach Erfüllung in einer selbst gewählten Liebesbeziehung; das Akzeptieren der Frustration über das eigene Scheitern, das Hören auf die „Stimme des Herzens“ gegen die Zwänge der Pflicht; den Glauben an das Schicksal, die Fügung, die „richtigen Konstellationen“ innerhalb der kosmischen Ordnung, eine Vorstellung, die dem Jahrtausende alten *Buch der Wandlungen* entstammt, dem Orakelbuch, das auch dem Konfuzianismus und Taoismus zugrunde liegt.

Der Film spielt in einer traumartigen, fast unwirklichen Landschaft und dieser Eindruck wird erhöht durch die Technik des Filmens, die das Geschehen in einen Schleier taucht, in dem selbst die Figuren oft schemenhaft werden, nahezu verschwinden. Häufig verwendet Yang Fudong auch in anderen Filmen avantgardistisch-experimentelle Techniken wie Überblendung oder Montage, ähnlich den „Komposit-Bildern“ des Long Chin San¹¹, ein Fotograf der 40er Jahre, der in einem Verfahren der Zusammensetzung

von verschiedenen (bearbeiteten) Negativen neue, ideale Landschaftsbilder schuf – Fotografie, der Malerei nachempfunden.

In *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Teil 2, kehren die Protagonisten in die Stadt zurück und sie finden sich kommunehaft in einem Haus zusammen. Sie leben ein müßiggängerisches, hedonistisches Leben des Essens, Lesens, Denkens, Diskutierens und Liebens. Dabei wenden sich die beiden Frauen abwechselnd den fünf Männern zu – wie überhaupt in Yang Fudongs Filmen die Frauen zumeist in der Minderzahl sind, analog zur realen chinesischen Bevölkerungsstruktur. Sie sind wie Blumen – zart, zurückhaltend, eigenwillig, etwas verschlossen und subtil fordernd; die Männer begehren diese Frauen, auch sie sind von einer leicht stereotypen, essenziellen, polaren Männlichkeit.

Im zweiten Teil von *Seven Intellectuals...* ist im Gegensatz zum ersten die Fahrt und der damit verbundene Geschwindigkeitsrausch – in Teil 1 die Talfahrt mit der Bahn, in Teil 2 die Fahrt auf dem Motorrad mit Blick auf die Straße unter dem Gefährt – als Metapher für Vergänglichkeit und die Zeitreise am Anfang des Films, während die Szene, in der alle nackt sind, ans Ende gesetzt ist: diesmal ein müßiges, post-orgiastisches, dekadent-arkadisches Herumliegen, begleitet vom sirenenhaften Gesang einer Darstellerin.

Der Culture Clash, der nicht nur durch die Konfrontation kultureller Unterschiede entsteht, sondern auch durch gleichzeitige Ungleichzeitigkeit, d.h. die parallele Existenz von verschiedenen Werten und Welt-

anschauungen wird in *Liu Lan* oder *Backyard*. In *Backyard* beschäftigen sich in Mao-Monturen gekleidete Männer mit kommunistischem Drill und alter Schwertkunst. Die Mixtur ergibt ein komisches Spiel zwischen jungen Männern, fast slapstickartig: Ihrer eigentlichen Rolle nicht mehr sicher, testen sie verschiedene Verhaltensweisen, die in Absurdität ausarten, weil keine der Weltanschauungen wirklich gefühlt wird und daher ein verspieltes, mechanisches, verrücktes Nachahmen von sinnentleerten Verhaltensweisen herauskommt. In *Liu Lan* treffen ebenso zwei Welten aufeinander: Der aus der Stadt anreisende Intellektuelle in vorrevolutionärem, schicken, weißen Anzug trifft auf zurückhaltende, junge Frau auf dem Lande. Ihre Leben sind unvereinbar und die Liebe daher unerfüllbar: „Why are people in love always apart?“ singt die weibliche Stimme. Auch in diesem Film scheinen die Bilder mit einer verschleiernenden Patina überzogen, die das Traumhafte betonen und wie Tuschezeichnungen anmuten. Es ist kein romantischer Kitsch, wie Yang Fudong auch schon unterstellt wurde, sondern eine poetische Art, mit wenigen Mitteln unaussprechliche Gefühle doch zum Klingen zu bringen – wie es sie in der chinesischen Literatur in langer Tradition gibt.

Auch in *Close to the Sea*, der neuesten 10-teiligen Videoinstallation, geht es um die Liebe: in metaphorischen Bildern von Szenen am Strand, in freier Natur mit Pferden und Musikern, die auf Klippen ergreifende Stücke spielen und in der Zusammenschau zu einer Symphonie verdichten, werden ihre Hoffnungen, die Heiterkeit und auch die Kehrseite (das Scheitern)

buchstäblich im „Schiffbruch“ dargestellt.

Yang Fudong gelingt es, Themen von grundlegender Existenzialität wie Glaube, Liebe, politische Verantwortung, Freiheit, Eskapismus, Gemeinschaft, Repression, Todessehnsucht, Mikro- und Makokosmos in Bildern von atemberaubender Schönheit, burlesker Komik und Frivolität zum Ausdruck zu bringen. Seine Filme leben von Andeutungen und Anspielungen; sie halten Gefühlsregungen in der Schweben und in Ambivalenz, sie ziehen vielen Worten Ausdrucksgesten vor – oder um mit Wang Wei zu sprechen: „Die Spitze eines Turmes verliere sich im Himmel und sein Fuß bleibe unsichtbar. Die Dinge müssen zugleich anwesend und abwesend sein; man erblickt nicht mehr als ihren oberen oder unteren Teil. Von Steinen oder Erhebungen nicht mehr als die Hälfte zeigen; von Katen und Pavillons nicht mehr als ein Stück Mauer oder Gesims andeuten.“¹²



- 1 zit. nach François Cheng, *Fülle und Leere* (1991), Berlin 2004, S. 177
- 2 Lao Tse, *Tao Te King*, a. d. Chin. übers. u. komm. v. Victor von Strauß, hg. v. W. Y. Tonn. Zürich 2004
- 3 Yang Fudong im Interview mit Zhang Yaxuan, „The Uncertain Feeling. An Estranged Paradise“, in: *Yishu-Journal of Contemporary Chinese Art*, Band 3, Ausgabe 3, September 2004, Taipei, Taiwan, S. 81–92, übers. v. Christina Yu
- 4 ebda.
- 5 zit. nach François Jullien, *Über das Fade – eine Eloge. Zu Denken und Ästhetik in China*, Berlin 1999. Es würde hier zu weit führen, das Konzept des Faden weiter auszuführen, obwohl es in den Filmen von Yang Fudong zweifellos eine fundamentale Rolle spielt.
- 6 Ziegelsteine sind auch bekannt aus einem Grabmal von Nanjing, das mit dem Motiv der sieben Weisen aus dem Bambushain bemalt ist.
- 7 Elisabeth Slavkoff, *Chinese Intellectuals in Yang Fudong's Work – a Western View*, beim Courtauld Institute in London eingereichte, unveröffentlichte Seminararbeit, 2004; mit freundlicher Genehmigung der Autorin
- 8 Cheng, S. 93
- 9 ebda., S. 83
- 10 ebda., S. 133 ff.
- 11 Vgl. E. Slavkoff und siehe Anm. 7 sowie Kat. *Shanghai Modern 1919–1945*, München 2004, S. 154 ff.
- 12 zit. nach P. Ryckmans, *Les „Propos sur la peinture“ de Shitao*, in: Cheng, S. 98

Film as Painting – When Silent Pictures Speak

Sabine Folie

The studio, covered with perfumed snow, opens into the mist. Without constraint or fetter, man's vision becomes free. During the second watch, at the rising of the moon, branches brush against the door. A few pearls are unveiled, and their shadows caress the front steps. Hesitating between the seat and the bed, the poem is slow in ripening. Bundled in furs and blankets, the man sinks into dream. Suddenly, the sound of a bell pierces the dawn fog. The wish to be buried at the bottom of the flowered gorge.

Vainly through the frost and snow try to chill these branches, still they bring forth their hidden desires. Gnarled trunks, raised branches polished by the years. Heart of void rejoining immemorial age. Spellbound, the man confuses rusted iron and glowing flesh. Dazzled by a thousand gems once fallen from heaven. How then repress the cries that burst forth: Man and flower share the same madness!

Odes to Plum Flowers, Shih-t'ao, 1685¹

Tao is an empty vessel; it is used but never filled.

Lao Tse, *Tao Te King*, IV²

An Estranged Paradise allows us to imagine a bit of the spirit that lies in the void, in an act that will never be filled. Yang Fudong's first film is about the pendulum swing from this void—the calmness, the balance between internalized vision and external action—to unrest and revolt. In a considerable length of 76 minutes, he unfolds the story of an intellectual in some sort of identity crisis: a melancholic state of reflection on the sense and direction of his life alternates with sparse action. He searches for great goals and tasks and does not realize that “the best things are those closest to him.”³ He has not understood Zen Buddhism's high regard for the little things, the common, and he suffers a vague sorrow because he cannot find his place in the world.

Time extends languidly giving space to the disorientation expressed by the impossible decision of choosing between three women. The ultimate decision to marry one of the women allows him to regain his health, but instead of calming him, his feelings once again become turbulent. The fulfillment of wishes often requires adaptation and the search for a peaceful, “normal” life, once achieved, evokes boredom. As long as everything runs its course and calms down, the protagonist becomes paranoid, or, as Yang states, “health is also unhealthy”—the unconscious desires and dreams, which “are buried under your heart” call forth the unrest, result in rebellion or depression. In the end, the rebellion is an illusion, as Yang argues; via a long detour, once again at the end, reference is made to a concept of value that is constitutive for humanity, moral values, which, as banal and pathetic as it

sounds, could be rewritten as truth and virtue.

The conservative Confucian-influenced majority society, with its deeply rooted class consciousness and strict, moral code clashes with the Taoist ideal of a classless, egalitarian society, which insists not so much on keeping order as on the spiritual purification of the people, the intellectuals, or the sages. Rather than the ideological repression of a left-intellectual or reactionary nature, instead, it calls for the rights of the self-determined individual, with all of his or her dreams that strive for realization.

In the course of production of his first film, Yang coined the term “minor intellectual movie”: “The term *xiao wenren* (minor intellectual) is something I made up. The words feel right to me. To call it a minor intellectual movie is not to purposely differentiate it from other movies. It means that from the writer's point of view, there is a group of people who are special, although they may not do anything astonishing or remarkable. They may not create masterpieces but they have their own qualities. Maybe you do not notice them on a daily base and they will never be anything special, but when you suddenly discover them they are very adorable. They can touch your heart. I think minor intellectuals have this kind of spirit.”⁴

In this description, there is also a hint of what is identified as the “blandness” in Taoism, “the Tao of the noble is blandness and yet still, one is never full from it” (Zhongyong).⁵

This spirit of blandness is comparable with the beauty of the inconspicuous, the power of an immanent message, which takes effect from non-articula-

tion, the silence of nature, or moments of standstill in the midst of total accumulation, the storm of the metropolis—ways of being in which the individual comes to light; finely and discretely disturbing, penetrating the bustle of frenetic capitalism with its enticing, glistening surface.

One of Yang's photo pieces consoles us, “Don't worry, it will be better...”; good-looking intellectuals, who from a feeling of marginalization, come to terms with the world of big business and in doing so betray all critical spirit, stand there motionless as contemplative tableaux vivant and offer a tranquility for which they actually should have no time. The images convey a leisure inappropriate for the dress code, fluctuating between boredom and self satisfaction—the climax of success and saturation are (not yet) achieved. A new coolness of the clever and successful who achieve this success effortlessly, carelessly, with an almost Zen Buddhist ease—the city's elite; can they also, at the same time, assert the claim of intellectuality in a spiritual sense? There is no decadence although fun, hedonism, and sex play a role: attempts to preserve human warmth and love along with the ascent; merriment and playfulness rather than severity, seriousness, or self pity. Their gaze in the distance is somewhat dreamy, more calm than rapturous, yet still longingly aimed at a goal that hovers between something graspable and utopia.

They make time stand still and suggest that beauty is possible; success does not necessarily deform and make one ugly. The people are arranged as if on a film poster or an advertising surface and they face a sup-



posedly “better life”: it will all be okay. The staging is indecisive between the glamour of short-lived advertisement and the gravity of an illustrative tableau vivant—the compositions could portray pictures from the Dutch or Italian renaissance or the Baroque.

Also the protagonists in *Flutter, Flutter, Jasmine, Jasmine...* conjure up the dream of a better life: the ominous city has become a self-evident component of their lives. They live the contradictions with cheerfulness and a romantic yearning for the fulfillment of their love, which is sung over the roofs of Shanghai, in an “uplifting” sphere.

Yang constantly returns to his intellectuals: they are self-appointed intellectuals, who have conferred their titles upon themselves, with which they simultaneously take on responsibility, namely, to create a better society—realizing “aestheticism and realism” equally, as the protagonist in *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part II*, formulates her life's goal. This means reconciling one's own claim to happiness and beauty with the demands of a society which, although dominated by pragmatism, is still human-friendly: a promise that the capitalist consumer society holds the prospect of, yet nonetheless, in the end only by abandoning integrity, true happiness.

The intellectual, Yang's version, is only in part identical with western concepts of the critical thinker and philosopher, but is with all certainty less rationalistic. Based on the chequered Chinese history, the concept of the intellectual is complex: it ranges from the veneration of the intellectuals in the Confucian, pre-revolutionary society to their persecution during the cultural

revolution and, finally, the assimilated, marginalized intellectuals in current, contradictory, communist-capitalist China.

Yang's intellectuals are more resonant with the view of the ways of Taoism. What in the West would be an impossible *mésalliance*—rising business men and women with intellectuals—Yang fuses together into “minor intellectuals,” into simple, which means half-educated, but nonetheless wise beings who are able to combine the contradictions of a world of old and rich traditions with the demands of relentless capitalism. This presents a utopia: not only the sage who withdraws in seclusion to live the ideal life is illuminated, but also the modern person, who lives in an atmosphere dominated by competitive pressure and must move within limited resources of time and space, can change his or her inner attitude by creating a world whose visions radiate.

The photo series *The First Intellectual* comprises three, somewhat disturbing photos: a man with a briefcase and suitcase—thinker nomad, or traveler by profession—dressed nondescript in attire somewhere between intellectual-artistic and business, is visibly shocked and then aggressive after having been attacked by someone or something. Covered in blood, with torn clothing and the contents of his suitcase strewn on the ground, in the middle of an abandoned street in a major metropolis, he holds a brick⁶ in his hand, as though hurled from a retrograde world and reminding him of his origins. Does he strike back? Against whom? The enemy of the extremely leveling turbo-capitalism, which merely presents the other face

of a leveling communist repression? Yang leaves this tableau frozen in time, intensifying the sense of vagueness: what will happen and what happened prior to the scenario?—like a dash, which implies the question of where it is all heading. It shows a tendency towards paradox typical of Zen Buddhism—always thinking of the inversion in an action, a picture, or a text, in order to arrive at the solution to a problem, always keeping in view the dialectical state of reality.

In a recently written piece about Yang's view of the intellectuals, Elisabeth Slavkoff⁷ describes how, with the title of this work—*zhi shi fen zi*—the intellectual based on the Russian role model of the *intelligentsia* is meant. Adapted in this way, the intellectual is relieved of the main critical and analytical functions and is thus degraded to the cultural revolution's spokesperson, with its clearly defined, ideological messages to be mediated. I think that it deals more with an *intelligentsia* whose spirit of revolt and courage of the 1980s was broken after the events at Tiananmen square in 1989, subsequently making intellectual discourse an achievement that must be fought for daily with the simultaneous pressure of survival in an Asian metropolis of 30 million inhabitants.

The intellectual as a topos is also the subject of Yang's most recent works, 35 mm films. The films are created as five parts and should reach a total length of 110 minutes. Presently completed are *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Parts I and II*. Not only the contemplations they contain about the state of a culture and the role of the intellectuals and artists within it are remarkable, but also the use of formal

means. First, let's take a look at the actors in the film: the so-called intellectuals. The explicit reference to the handed-down story of the “Seven Sages from the Bamboo Grove” alone, is significant. During the transition from the corrupt Wei to the Jin regime, during the time of the so-called “battling states” in the mid-third century, these sages retreated to the woods to reflect on the true life: they drank, sang, and talked in this isolated world far from intrigue, violence, and the rigid moral codes that subordinated every individual will to the reasons of State. The young intellectuals in Yang's films experiment in their own way with such a retreat from the active, hectic world, even if this retreat is only an excursion, an exercise of stock taking: the Tao training for simplicity and naturalness, “non-action.” Their clothing refers back to the era of the 1930s and 1940s, before the cultural revolution.

The communism of the cultural revolution had, in its day, reacted to a Confucian world picture of a moral, hierarchically organized, class-based society with the theoretical ideal of egalitarianism, of simplicity, an ideal that it is possible to find in Taoism, but which in no way was redeemed; instead, it was replaced by another type of “dictatorship,” namely, leveling out. In the end, Taoism was too individualistic and hedonistic for the Marxist society, which allowed no retreat into the private, no internalization, but instead, interpreted every striving as public.

In Yang's films, a sediment is formed from various influences, traditions, and historical experiences. The seven young urbanites indulge in escapism in a perhaps formally still communist, but in practice, capital-

ist performance-oriented society, by climbing the yellow mountain, the Huangshan, to participate in a communal meditation in nature, which should lead them back to themselves.

The excursion to the holy mountain is a type of journey of initiation: it begins with a scene in which they are all naked, in their natural state, crouching motionlessly on stones: eventually, they begin to stir, slowly get dressed, and begin the climb. The music is made up of sonorous, minimalist trumpet cadences from Jin Wang, accompanying the pictures in a bewitching way—a landscape in black and white, penetrated by thick wafts of mist and accompanied by the sounds of the wind: the pictures are like paintings, traditional Chinese paintings, pen and ink drawings. They are committed to the principle of emptiness and are composed graphically, thus explaining the elegiac languidness, the halted poses, the standstill of time—then again come sequences in which movement becomes metaphorical: the ascent, the descent... “with the help of a little brush to create the immeasurable figure of emptiness” (Wang Wei, Tang Dynasty, 7–9 A.D.) Empty and full, stillness and movement, heaven and earth, human and nature are the polar opposites that through the “creative” breath, the inspiration, bring forth the one.

As Ch'eng Yao-t' describes: “Emptiness acts at all levels of the body when one does calligraphy [or paints]. At each level, fullness, once it is ripe, yields to emptiness, and that takes place in the following order: the lower limbs ⇒ the upper limbs ⇒ the left side of the body ⇒ the right side of the body ⇒ the right



shoulder ⇒ the right arm ⇒ the wrist ⇒ the fingers ⇒ the brush.... Emptiness has a double effect. Owing to it, the force of the stroke penetrates the paper to the point of going right through it, and also everything on the surface of the paper comes alive, moved by the breath.”⁸

The landscape proves to be a mirror, the protagonists’ inner landscapes, as in Chinese painting the line is the expressive gesture of the spirit. And the landscape, in its many forms and its anthropomorphism, reflects the human body: the view into the landscape is the immersion in desire, which vibrates, hedged in, in the mountains and hills. Tsung Ping said: “Once spiritual contact is established, the essential forms will be realized; the spirit of the universe will also be captured. Will not a painting then be as real as nature itself?”⁹

Shih-t’ao,¹⁰ a famous seventeenth-century painter and scholar, ambivalent and controversial, lived for a time in the province of Anhui, at the foot of the Huangshan. Many of his well-known drawings and paintings were inspired by this mountain. He wrote the “Remarks on Painting,” (ca. 1700), in which he established the basic principles of painting: in detail, the reasons for breath, brush, ink, chaos, and line, or water and mountain or heaven and earth.

The pictures generated by *Seven Intellectuals...* are not only motion pictures, but instead, for the most part, tableaux; they are frozen images, meditations of a painter—which was Yang’s original training—on composition, light, atmosphere, colors, and poses. They are portraits—individual and group portraits—arranged and meticulously staged living pictures: they

are artificial due to the stopped time appearing in a motion picture, but nonetheless there is a natural fluidity to them, a natural amateurism and innocence that lends the pictures a sublime poetry. The actors don’t seem like actors, but instead, friends who carry out an experiment, imitate life, and film themselves in doing so.

The close-ups promote this deep dimension, which echoes in the spoken reflections from off camera: inner monologues isolate the individuals, who do not interact much unless they kiss passionately, to increase the experience of grandeur in the wild, primeval and overpowering nature and to counter it with the power of love radiating over everything, and even its pain, its loss. It is about departure, separation, incompatibility of the lovers and the final impossibility of merging and with that, the awareness of desire, which always carries with it loss.

“The Tao that can be told is not the eternal Tao” (Lao-Tse, I). On their pilgrimage, their odyssey, the searchers experience the unspeakable, the awe-inspiring. They nuzzle their faces into the cliffs as though they could provide the answers to all of the open questions. The descent down to the valley, back to real life, is marked by saturation in experience, the contemplativeness and silence during the journey through a spatial and temporal continuum.

Here, Yang sketches out in an unpretentious, highly metaphorical way, the young intellectuals’ “sentimental journey.” Far away from every tie to civilization, they are tossed back to the essential questions of their existence: responsibility to their families, the basic core



of Confucian society; conflicts in loyalty between the duties to one’s society, the family and the search for fulfillment in a loving relationship of one’s own choice; the acceptance of frustration at one’s own failures; following the “voice of the heart” rather than compulsions of duty; and belief in fate and predestination, the “right constellations” within the cosmic order, an idea that comes from the thousand years old *Book of Changes*, the oracle text on which also Confucianism and Taoism are based.

The film is set in a dream-like, almost unreal landscape and this impression is intensified by the filming techniques, which submerge the events behind a veil, under which even the characters become shadowy, almost disappear. Also in his other films, Yang often uses avant-garde-experimental techniques such as superimposition or montage, similar to the “composite pictures” of Long Chin San,¹¹ a photographer from the 1940s, who in a process of compilation of various (processed) negatives, created new, ideal landscape pictures—photography taking its inspiration from painting.

In *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part II*, the protagonists return to the city and come together, communally, in a house. They live a leisurely, hedonistic life of eating, reading, thinking, talking, and making love. For the latter, the two women turn alternately to the five men. In Yang’s films as a whole, the women are usually a minority, mirroring the real structure of the Chinese population. They are like flowers—fragile,

reserved, self-willed, somewhat taciturn, and subtly demanding; the men desire these women, they also display a slightly stereotypical, essentialist, polar masculinity.

In Part II of *Seven Intellectuals...* in contrast to the first, comes the trip and the associated rush of speed—in Part I the descent with the train; in Part II the ride on the motorcycle with the view of the street below the vehicle—as metaphor for transience and the trip through time at the beginning of the film, whereas the scene in which they are all naked is set at the end: this time as a leisurely, post-orgiastic, decadent, Arcadian lying-around, accompanied by one of the actor’s siren-like song.

The culture clash, which arises not only from the confrontation of cultural differences, but also through a simultaneous non-simultaneity, for example, the parallel existence of different values and world views, becomes clear in *Liu Lan* and in *Backyard*. In *Backyard*, men dressed in Mao outfits are busy with communist drills and ancient sword fighting. The mixture creates a comical, almost slapstick game between young men. No longer certain of their actual roles, they test various behaviors, which degenerates into absurdity, because they do not really feel any of the world views, and therefore a playful, mechanical, crazy mimicking of behaviors emptied of sense comes of it. Also in *Liu Lan* two worlds meet: the intellectual who has traveled from the city in a stylish, white, pre-revolutionary suit meets a reserved young woman out in the countryside. Their lives are irreconcilable; therefore the love cannot

be fulfilled. "Why are people in love always apart?" sings the female voice. The pictures in this film also seem covered with a veiling patina that emphasizes the dreamlike element and makes them seem like ink drawings. It is no romantic kitsch, as Yang has been accused of, but instead, a poetic way of making unspeakable feelings resonate with few means, as is a long tradition in Chinese literature.

Close to the Sea, the most recent ten-part video installation, is about love: in metaphoric pictures of beach scenes, in open nature with horses and musicians who play emotional pieces on cliffs and in the synopsis intensify to a symphony, their hopes, the meriment, and also the backside (the failure) are literally displayed in a "ship wreck."

Yang is successful in expressing themes of fundamental existentiality such as belief, love, political responsibility, freedom, escapism, community, repression, the longing to die, and micro and macrocosms in pictures of breathtaking beauty, burlesque comedy, and frivolity. His films live from intimations and allusions; they keep emotions floating and ambivalent, preferring expressive gestures to an abundance of words—or, as Wang Wei once said: "The tip of a tower loses itself in the sky and its base should remain invisible. Things should be at once present and absent; you only see the top or the bottom of them. Of haystacks or rises in the ground, let only half be seen; of cottages and pavilions, only indicate a section of wall or an eave."¹²

- 1 Quoted from Francois Cheng, *Empty and full: the language of Chinese painting*, Michael H. Kohn (transl.), Shambhala, Random House, Boston 1994, p. 146.
- 2 Lao Tse, *Tao Te King*, translated from the Chinese into English by Gia-Fu Feng and Jane English
http://www.geocities.com/onkellotus/TTK/English_Feng_TTK.html
- 3 Yang Fudong in an interview with Zhang Yaxuan, "The Uncertain Feeling. An Estranged Paradise," in: *Yishu-Journal of Contemporary Chinese Art*, Volume 3, Issue 3, Summer 2004, Taipei, Taiwan, translated by Christina Yu.
- 4 Ibid.
- 5 Quoted from François Jullien. *Über das Fade - eine Eloge. Zu Denken und Ästhetik in China*, Berlin 1999. It would go too far here to work out in greater detail the concept of indeterminacy, although in Yang's films it clearly plays a fundamental role.
- 6 Bricks are also well-known from the gravestone of Nanjing, which is painted with the motif of the "Seven Sages from the Bamboo Grove."
- 7 Elisabeth Slavkoff, *Chinese Intellectuals in Yang Yang's Work - a Western View*, for the Courtauld Institute in London, unpublished seminar paper, 2004; with the kind permission of the author.
- 8 Cheng, pp. 70–71.
- 9 Ibid., p. 83.
- 10 Ibid.
- 11 See, E. Slavkoff, note 7 and cat. Shanghai Modern 1919–1945, Munich 2004, p. 154 ff.
- 12 Quoted from P. Ryckmans, "Les Propos sur la peinture de Shitao," in: Cheng, pp. 75–76.

Werke der Ausstellung | Works in the exhibition

Don't worry, It will be better...

2000



Don't worry, It will be better...., eine Fotoserie mit jungen, augenscheinlich erfolgreichen Menschen, angeordnet wie für eine Werbesession, ein Filmplakat, in der Ikonographie vergleichbar den europäischen Tableaux des 18. oder 19. Jahrhunderts. Es handelt sich hier um eine Generation gelassen agierender Jugendlicher, die die Gratwanderung zwischen dem Erbe einer kulturellen revolutionären Gesellschaft und dem Sog des schnelllebigen Kapitalismus schaffen müssen, ohne ihre Seele zu verkaufen.



Don't worry, It will be better.... is a photo series with young, seemingly successful people, positioned as though for an advertising shoot—a film poster, in a style comparable to the iconography of European tableaux of the eighteenth or nineteenth centuries. Here is a generation of successful, cool youths, who have to master the balancing act between the inheritance of a cultural-revolution society and the slip-stream of a fast-moving capitalism without selling their souls.



The First Intellectual

2000



The First Intellectual zeigt in drei Fotografien einen jungen aufgebrachten Mann in uneindeutigem künstlerischen Business Dress, einen Ziegelstein in der Hand haltend. Unentschieden steht er mitten auf einem menschenleeren Boulevard, im Hintergrund die Skyline von Shanghai Lu Jiazui. Er wirkt verwirrt, sein Anzug ist zerrissen, sein Gesicht blutverschmiert. Der Feind, gegen den er kämpft, ist unsichtbar. Aggression, Unsicherheit und inneres Chaos begleiten eine Existenz, die zwischen materiellen und geistigen Wertvorstellungen hin- und hergerissen ist.

In a series of three photos, *The First Intellectual* shows a young, infuriated intellectual in vaguely artistic business clothes, holding a brick in his hand. He stands indecisively in the middle of an abandoned boulevard with the skyline from Shanghai Lu Jiazui in the background. He seems confused, his suit is ripped, his face smeared with blood. The enemy against whom he fights is invisible. Aggression, uncertainty, and inner chaos accompany an existence that is torn between material and spiritual values.

City Light

2000



Im Mittelpunkt von *City Light* stehen Doppelgänger, im wahrsten Sinne des Wortes; sie tun alles im Gleichschritt, wie Automaten. Sie funktionieren im Alltag als Teile einer straff organisierten, toughen Gesellschaft und wechseln nachts ihre Identität. Moderne Gesellschaften machen schizophran: sie verlangen vom Individuum absolute Funktionstüchtigkeit und delegieren die Erfüllung der Wünsche und Kreativität in die Nacht oder in die Traumwelt. Die Protagonisten mimen Heldenhaftigkeit, als wären sie im Film.

At the center of *City Light* are doppelgängers, in the true sense of the word: they do everything in step, like robots. In their daily life, they function as part of a strictly organized, tough society and at night switch their identities. Modern societies make us schizophrenic, demanding the individual's absolute working capability and delegating the fulfillment of desires and creativity to the night or the dream world. The protagonists imitate heroism as though in a film.



Backyard – Hey, Sun is Rising!

2001



In *Backyard – Hey, Sun is Rising!* übt sich eine auf vier Männer reduzierte Truppe in Gemeinschaft. Die Handlung ist non-linear: Szenen des Müßiggangs oder der Pause wie Massieren, Gähnen, Rauchen und Ruhen wechseln ab mit paramilitärischen Handlungen, Kampfsport, kollektivem Vagabundieren durch die Stadt und deren Parks. Der Ernst des Lebens versteckt sich hinter slapstickhafter Sinnlosigkeit, weil der Sinn von Ritualen im Wechsel der Gesellschaften abhanden gekommen ist.

In *Backyard - Hey, Sun is Rising!* a troupe reduced to four men are practicing. The plot is non-linear: scenes of idleness or scenes during breaks with activities such as massaging, yawning, smoking, and resting, alternate with paramilitary acts, martial arts, collective wandering through the city and parks. The seriousness of life is hidden behind a slapstick senselessness because the sense of rituals has gotten lost in the change-over of societies.



Honey

2003



Honey, ein uneindeutiger Film mit Anspielungen, die er nicht einlöst: Die Protagonistin – Geheimagentin und Hetäre gleichzeitig – abwechselnd in Netzstrümpfen, Pelzmantel, Kunstpelzrock oder im Military Look wird von einer voyeuristischen Kamera festgehalten. Close-ups auf überschlagene Beine und das exzentrisch geschminkte Gesicht vor traditionellem Blumenarrangement wechseln mit der Darstellung von Männern in Mao-Anzügen, die warten, Karten spielen, auf- und abgehen, rauchen und Tee trinken. Koketterie, Verführung, Erotik, Konspiration und instrumentelle Gewalt liegen in der Luft. Die Musik legt einen Thriller nahe.

Honey is an ambiguous film with references that it does not explain: a voyeuristic camera captures the protagonist—both a secret agent and hetaera; the figure dresses alternately in fishnet stockings, fur coat, fake fur skirt, or military look. Close-ups of crossed legs and her eccentric make-up in front of a traditional flower arrangement alternate with the depiction of men in Mao suits who wait, play cards, walk back and forth, smoke, and drink tea. Coquetry, seduction, eroticism, conspiracy, and instrumental violence hang in the air. The music is suggestive of a thriller.



bitte hier noch ein still machen

Flutter, Flutter ... Jasmine, Jasmine

2002



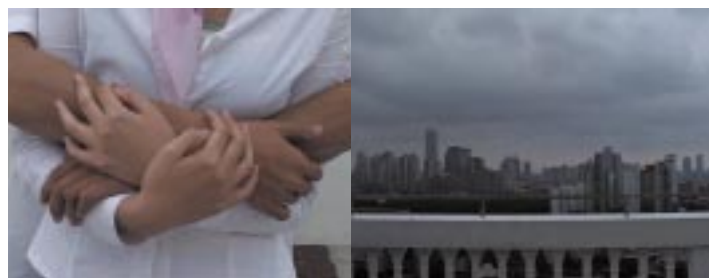
Flutter, Flutter ... Jasmine, Jasmine ist das Porträt eines jungen städtischen Paares, das auf dem Dach eines Gebäudes steht. Voller Leidenschaft vertrauen die beiden einander singend ihre Erwartungen in die Zukunft, ihre Suche nach Idealen und ihre Sehnsucht nach reinen Empfindungen an. Für sie ist die Stadt kein fremder Dschungel mehr und mit dem Verschwinden der sich ständig verändernden verschwommenen Alltagsmomente in den folkartigen Liedern des jungen Paares scheinen Veränderungen stattzufinden und sich im nächsten Augenblick wieder zu verflüchtigen. Die Gefühle sind zart und unerreichbar, doch schließlich bleibt ihnen die schöne Erinnerung im Herzen zurück, dass sie einander schon einmal begegnet sein mögen.

YANG FUDONG

Flutter, Flutter ... Jasmine, Jasmine portrays a young urban couple, standing on the roof of a building in the city, who, full of passion and song, confide in each other about their hopes for the future, their pursuits of ideals, and their yearning for the purity of sentiments. To them, the city is no longer a foreign jungle, and as the ever-changing blurry moments of daily life disappear in the folksy songs of the young couple; transformations seem to take place one moment and disappear the next, emotions are flimsy and seemingly unattainable, and what finally lingers in their hearts is still the beautiful memory that they might have met before.

YANG FUDONG





1. (man):
I lift you to the sky
and gaze at you
you look different
from what you were
i want to say you look prettier
and more tender now
i love you so much
my girl in the sky

2. (woman):
if you love me
say it out directly
i am in your dream
no matter how you treat me
i will place you in my heart
my only hope is
you look the same as the man
in my dream

Liu Lan

2003



Liu Lan erzählt vom Bruch der Tradition: vorrevolutionär, mondän weiß gekleideter Intellektueller trifft auf traditionell gekleidete, stille, zurückhaltende junge Frau vom Lande: ihre Leben sind unvereinbar: "Warum kommen Liebende nie zusammen?", singt eine weibliche Stimme eine Volksweise nach. Die Liebe ist da, aber die Lebensumstände sprechen dagegen. Die Stimmung ist elegisch und wie in anderen Schwarzweißfilmen von Yang Fudong in einen Schleier getaucht – gleich chinesischer Landschaftsmalerei. Die Landschaft spiegelt die Stimmung der Zurückhaltung, des stillen, aber unerfüllten Glücks, der zerbrechlichen Zweisamkeit wider.

Liu Lan tells of a break in tradition: pre-revolutionary intellectual, dressed in a white stylish suit meets a traditionally dressed, reserved young woman from the countryside—their lives are irreconcilable: "Why are people in love always apart?" sings a woman's voice repeating a folk-tune. Love is here, but the conditions are against it. The atmosphere is elegiac and, as in other of Yang Fudong's films, shrouded in a veil—like Chinese landscape painting. The countryside mirrors the atmosphere of reserve, of quiet but unfulfilled happiness, the fragile togetherness.





[...] why are people in love
always apart?
remember to take with you
my handkerchief at any time
tears in eyes flowing like pearls
in the light of sunset
the Liulan girl stands still on the boat [...]

Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Teil | part 1

2003



Seven Intellectuals in Bamboo Forest geht auf die Wei- und Jin-Dynastie zurück. Die sieben Weisen waren Ruan Ji, Ji Kang, Shan Tao, Liu Ling, Ruan Xian, Xiang Xiu und Wang Rong. Sie waren offen und ausgelassen und trafen einander in einem Bambushain, wo sie tranken, sangen und auf traditionellen chinesischen Instrumenten musizierten. Es ging ihnen um seelische und geistige Individualität, um Freiheit und Unabhängigkeit. Sie waren außergewöhnlich begabt und voller Lebenslust. Deshalb wurden sie später die sieben Weisen genannt.

YANG FUDONG

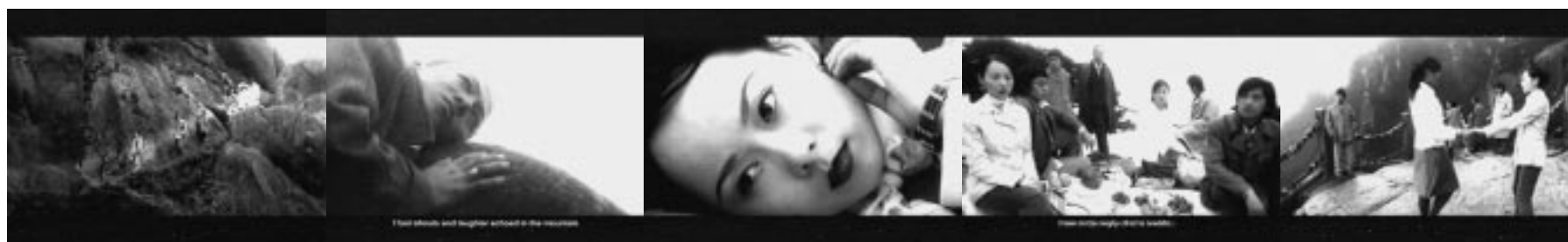
Seven Intellectuals in Bamboo Forest originates from the ancient Chinese Wei and Jin Dynasties. The Seven Intellectuals include Ruan Ji, Ji Kang, Shan Tao, Liu Ling, Ruan Xian, Xiang Xiu, and Wang Rong. Open and unruly, they used to gather and drink in the bamboo grove, singing and performing traditional Chinese instruments. They pursued mental and spiritual individuality, freedom and liberty. Meanwhile, they were extremely talented and full of passion for life. That's why they later were named the Seven Intellectuals.

YANG FUDONG









Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Teil | part 2

2004



Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Teil 2 der auf fünf Teile angelegten Filmreihe verlegt die Handlung vom Berg Huangshan (in Teil 1) in ein Haus im urbanen Umfeld. Die Initiationsreise des ersten Teils führt in die häusliche Umgebung des zweiten. Die Übung der Introspektion und die Frage nach der eigenen Funktion in der gegenwärtigen Gesellschaft wird hier um die Erkundung des wahren Lebens, der Erinnerung, der Liebe erweitert. Der müßig-gänglerische und hedonistische Lebensstil setzt sich in solipsistischer Art ab von den Pflichten der Gesellschaft im Außen.

Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part II the second part of the five part film series, moves the plot from Huangshan mountain (in Part I) to a house in urban surroundings. The journey of initiation of the first part leads to the domestic environment of the second. The exercise of introspection and the question of one's function in contemporary society are expanded here by the exploration of true life, memory, and love. The leisurely and hedonistic lifestyle is removed in a solipsistic way from the duties of the outside society





I think that what she just said was a little pessimistic.





Close to the Sea

2004



Close to the Sea ist eine 10-teilige Videoinstallation mit von Jin Wang komponierter Musik. Eine Liebesgeschichte – verspielt und bedrohlich zugleich – ist Gegenstand dieses Werks, das durch den symphonischen Zusammenklang von auf 8 Leinwänden vor der rauschenden See spielenden Musikern epischen Charakter erhält. Die Dialektik von Freude, Liebe und Glück wird kontrastiert von der Vergänglichkeit des Glücks, das im nächsten Augenblick (hier wörtlich) Schiffbruch erleiden kann.

Close to the Sea is a ten-part video installation with music composed by Jin Wang. A love story—both playful and threatening—is the subject of this epic work, with the symphonic accord of the musicians playing before a roaring sea projected onto 8 film screens. The dialectic of pleasure, love, and happiness is contrasted with the fleetingness of happiness, which in the next moment can end in shipwreck (here, literally).







Ausgestellte Werke | Exhibited Works

Don't worry, It will be better... (bie dan xin, hui hao qi lai de)
2000, Serie aus 4 | series of 4, jewels ca. | each approx. 83 cm x 120 cm

The First Intellectual (di yi ge zhi shi fen zi)
2000, 3 C-prints, jewels | each 193 cm x 127 cm

City Light (cheng shi zhi guang)
2000, 6', Video | video, Farbe | colour, Ton | Sound

Backyard – Hey, Sun is Rising! (hou fang – hei, tian liang le)
2001, 13', 35mm Film auf DVD | 35mm film transferred to DVD, s/w | b/w, Musik von | music by Zhou Qing

Flutter, Flutter ... Jasmine, Jasmine (tianshang tianshang, moli moli)
2002, 17'40", 3 Kanal-Videoinstallation | 3 channel video installation, Farbe | colour, Musik von | music by Miya Dudu

Honey (mi)
2003, 9', Video | video, Farbe | colour, Musik von | music by Miya Dudu

Liu Lan (liu lan)
2003, 14', 35mm Film auf DVD | 35mm film transferred to DVD, s/w | b/w, Musik von | music by Zhou Qing

Seven Intellectuals in Bamboo Forest (zhu lin qi xian), Teil 1 | Part 1
2003, 29' 32", 35mm Film auf DVD | 35mm film transferred to DVD, s/w | b/w, Musik von | music by Jin Wang

Seven Intellectuals in Bamboo Forest (zhu lin qi xian)
Teil 2 | Part 2, 2004, 46' 15", 35mm Film auf DVD | 35mm film transferred to DVD, s/w | b/w, Musik von | music by Jin Wang

Close to the Sea (xia hai)
2004, 23', 10-Kanal-Videoinstallation | 10 channel video installation, Musik von | music by Jin Wang; beauftragt von | commissik-
ned by Liverpool Biennial International 04

Alle Werke Courtesy der Künstler / ShanghART Gallery, Shanghai
All works courtesy the artist / ShanghART Gallery, Shanghai

Biografie | Biography

1971 geboren in Peking | born in Beijing
1995 Abschluss (in Malerei) an der Chinesischen Akademie
der bildenden Künste, Hangzhou | Graduated from China
Academy of Fine Arts, Oil Painting Department, Hangzhou

Lebt und arbeitet in Shanghai | Lives and works in Shanghai

Einzelausstellungen (Auswahl) | Solo Exhibitions (Selection)

2005
Marian Goodman Gallery, Paris
2004
The Renaissance Society, Chicago
Yang Fudong – Recent Works, Redcat, Roy and Etna Disney Cal
Arts Theater, Los Angeles
Marian Goodman Gallery, Paris
Yang Fudong – Breeze, Galerie Judin Belot, Zürich | Zurich
Yang Fudong – Drei Filme, Gesellschaft für Aktuelle Kunst,
Bremen
Galleria Raucci, Santamaria, Neapel | Naples
An Evening with Yang Fudong, MediaScope, New York
Yang Fudong, film / video works, the gallery sketch, London
Yang Fudong@Trans>Area, New York
2003
Yang Fudong: Seven Intellectuals in Bamboo and Selected Works on
Video, The Moore Space, Miami
Yang Fudong at Büro Friedrich, Büro Friedrich, Berlin
Movie Night at MK2, MK2 Odéon Paris

Gruppenausstellungen (Auswahl) | Group Exhibitions (Selection)

2005
1st Moscow Biennale of Contemporary Art
2004
Techniques of the Visible, 5th Shanghai Biennale, Shanghai Art
Museum
Time Zones, Tate Modern, London
Carnegie International, Pittsburgh
21st Century Museum of Contemporary Art, Museumsein-
weihung | Museum Inauguration, Kanazawa, Japan
3'. Condensed Information, Schirn Kunsthalle Frankfurt
Liverpool Biennial, International 04
Light as Fuck! Shanghai Assemblage 2000–2004, The National
Museum of Contemporary Art, Oslo
Slow Rushes, Contemporary Art Centre, Vilnius,
Litauen | Lithuania
Between Past and Future: New Photography and Video from China,
ICP and the Asia Society, New York. Weitere Ausstellungs-
stationen | further venues: Museum of Contemporary Art
and the Smart Museum of Art, Chicago / Seattle Art Muse-
um / Santa Barbara Museum of Art / Haus der Kulturen
der Welt, Berlin
A l'ouest du sud de l'est, Centre Regional d'Art Contemporain
Languedoc-Roussillon, Sète
Chine, le corps partout?, Musée d'Art Contemporain, Marseille
China Now, Gramercy Theater MoMA, New York
Shanghai Modern, Villa Stuck, München | Munich
2003
Fuckin' trendy!, Kunsthalle Nürnberg | Nuremberg
City_net Asia 2003, Seoul Museum of Art

Happiness: A Survival Guide for Art and Life, Mori Art Museum,
Tokyo
Left Wing. An Exhibition of Chinese Contemporary Art, Left Bank
Community, Peking | Beijing
S10, Shanghai Siemens Business Communication Systems
Ltd., Shanghai
Avicon (Asia Videoart Conference Tokyo), Videoart Center
Tokyo
Alternative Modernity: An Exhibition of Chinese Contemporary
Art, Beijing X-Ray Art Center, Peking | Beijing
Zooming into Focus – Chinese Contemporary Photography from the
Haudenschild Collection, San Diego State University & San
Diego Museum of Art / Shanghai Art Museum
Outlook, International Art Exhibition, Technopolis, The
Factory & Benaki Museum, Athen | Athens
Under Pressure, Galerie Analix, Genf | Geneva
Out of the Red – La generazione emergente dei fotografi cinesi,
Trevi Flash Art Museum
The Paradise, The Douglas Hyde Gallery, Dublin
Utopia Station, Chinesischer Pavillon | Chinese Pavilion, 50.
Biennale von Venedig | 50th Venice Biennial
+System, Short Videos from the World 2002–2003, BizArt Art
Center, Shanghai
The minority is subordinate to the majority, BizArt Art Center,
Shanghai
Alors la Chine?, Centre Pompidou, Paris
Lifetime, Beijing Tokyo Art Projects, Peking/ Beijing
Camera, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
2002
Urban Creation, 4th Shanghai Biennale, Shanghai Art Museum
Fan Mingzhen & Fan Mingzhu – Glad to meet you, Jin Sha Jiang
Rd., Shanghai
The First Guangzhou Triennial, Guangdong Museum of Art
There's no accounting for other people's relationships, Ormeau
Baths Gallery, Belfast
Videoart Channel, Videoart Centre, Tokyo
Paris-Peking, Espace Pierre Cardin, Paris
Site + Sight, Earl Lu Gallery, Singapore
Documenta 11, Kassel
VideoROM Le Toit du Monde, Centre Multidisciplinaire Pour la
Culture Actuelle, Vevey
VideoROM 2.0, Giancarla Zanutti Gallery, Mailand | Milan
Art in General, 4th Annual Video Marathon, New York
2001
The First Valencia Biennial, Valencia
Psycho-Bobble, Galleria Raucci, Santamaria, Neapel | Naples
Living in Time, Contemporary Artists form China, Hamburger
Bahnhof, Berlin
Yokohama 2001. International Triennale of Contemporary
Art
7. Internationale Istanbul Biennial | 7th International
Istanbul Biennial
Homeport, Fuxing Park, Shanghai
Mantic Ecstasy – Photography and Video, Hangzhou, Shanghai,
Peking | Beijing
Asian Party – Global Game, ARCO, Madrid
2000
Useful Life, Temporary Space, Shanghai
Uncooperative Approach, (Fuck Off), Shanghai
Multimedia Art Asia Pacific (MAAP) Festival, Brisbane
Home, Temporary Space, Shanghai
Exit, Chisenhale Gallery, London
Out of Desire. Painting Exhibition of Six Shanghai Young Artists,

Liu Haisu Art Museum, Shanghai
1999
Love, Tokyo Art Festival
CITYZOOM, Hannover Film Festival
The Brilliance of City, New Figurative Paintings, Invitational Exhibition of Shanghai
The Same but also Changed, Photography Exhibition, 859 Tian Yao Qiao Road, Shanghai
Post-Sense Sensibility Alien Bodies & Delusion, Peking | Beijing

Werkübersicht | List of works

Film | Film

An Estranged Paradise (mo sheng tian tang), 1997–2002, 76', 35mm Film auf DVD | 35mm film transferred to DVD, s/w | b/w, Musik von | music by Jin Wang
Backyard – Hey! Sun is Rising (hou fang – hei, tian liang le), 2001, 13', 35mm Film auf DVD | 35mm film transferred to DVD, s/w | b/w, Musik von | music by Zhou Qing
Liu Lan (liu lan), 2003, 14', 35mm Film auf DVD | 35mm film transferred to DVD, s/w | b/w, Musik von | music by Zhou Qing
Seven Intellectuals in Bamboo Forest (zhu lin qi xian), Teil | Part 1, 2003, 29' 32", 35mm Film auf DVD | 35mm film transferred to DVD, s/w | b/w, Musik von | music by Jin Wang
Seven Intellectuals in Bamboo Forest (zhu lin qi xian), Teil | Part 2, 2004, 46' 15", 35mm Film auf DVD | 35mm film transferred to DVD, s/w | b/w, Musik von | music by Jin Wang
Mante & Daihao (man te he dai hao), 2004, 12', 35mm Filminstallation | 35mm film installation, Musik von | music by Miya Dudu
Lock again (lu ke zai yu), 2004, 3', 16mm Film | film, Musik von | music by Miya Dudu

Video | Video, Videoinstallation | Video installation

After all I didn't force you (wo bing fei qiang po ni), 1998, 2'30", Video | video, Farbe | colour, Ton | Sound
I love my motherland (wo ai wo de zhu guo), 1999, 12', 5-Kanal-Videoinstallation | 5 channel video installation, s/w | b/w
City Light (cheng shi zhi guang), 2000, 6', Video | video, Farbe | colour, Ton | Sound
Tonight Moon (jin wan de yue liang), 2000, Videoinstallation | video installation (1 Projektion, 24 kleine s/w Monitore, 6 große Monitore | 1 projection, 24 small b/w monitors, 6 big monitors), Ton | Sound
Robber South (dao nan), 2001, 18', Video | video, Farbe | colour, Ton | Sound
Su Xiaoxiao (su xiaoxiao), 2001, 8'–15', Videoinstallation | video installation (4 Projektionen, 19 Monitore | 4 projections, 19 monitors)
Flutter, Flutter ... Jasmine, Jasmine (tianshang tianshang, moli moli), 2002, 17'40", 3 Kanal-Videoinstallation | 3 channel video installation, Farbe | colour, Musik von | music by Miya Dudu

Jiaer's Livestock (jia er de sheng kou), 2002, 12'–14', 2-Kanal-Videoinstallation | 2 channel video installation, Musik von | music by Miya Dudu, unfertig | unfinished
Honey (mi), 2003, 9', Video | video, Farbe | colour, Musik von | music by Miya Dudu
S 10 (ximenzi "S10"), 2003, 8', Video | video, Farbe | colour
Minor Soldier YY's Summer (xiao bing YY de xia tian), 2003, 20', 3-Kanal-Videoinstallation | 3 channel video installation, Musik | music by Miya Dudu
Close to the Sea (xia hai), 2004, 23', 10-Kanal-Videoinstallation | 10 channel video installation, Musik von | music by Jin Wang
Float (piao fu), 2004, 8'35", Video | video, Farbe | colour

Fotografie | Photography

The Evergreen Nature of Romantic Stories (qing shi wu yu zhi si ji qing), 1999, Serie | series, jewels | each 78 cm x 110 cm
Don't worry, it will be better ... (bie dan xin, hui hao qi lai de), 2000, Serie | series, jewels ca. | each approx. 83 cm x 120 cm
The First Intellectual (di yi ge zhi shi fen zi), 2000, 3 C-prints, jewels | each 193 cm x 127 cm
Shenjia Alley, Fairy (shen jia long, xiao xian ren), 2000, Serie | series, jewels | each 50 cm x 150 cm
Breeze (feng lai le), 2000, Serie | series, jewels | each 78 cm x 150 cm
Forest Diary (sen lin ri ji), 2000, Fotocollage | photo collage, 360 Bilder | images, jewels | each 9 cm x 13 cm

Bibliografie | Bibliography (Auswahl | selection)

Interviews, Artikel | Interviews, Articles

Abe, Stanley K.: „No Questions No Answers: China and A Book from the Sky“, in: Chow, Rey (Ed.), *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory*, London 2000
 Art in America 6, June/July 2004 [Schwerpunkt China | Focus China]
 Chen Xiaoyun: „Reasons for the Daydreaming Proletariat“, in: *Artpress* 290, May 2003
 Kee, Joan: „Yang Fudong“, in: *tema celeste*, July/Aug. 2002
 Doran, Valerie C.: „Tracking the parallel universe“, in: *Orientations* 34, April 2003
 „Testing Ground“, in: *Shanghai Star*, Jan. 30, 2003
 Haase, Amine: „Bilder aus dem Reich der Mitte: Wie Kunst aus China den Blick auf eine westliche Ästhetik verändern kann“, in: *Kunstforum International* 173, Nov.–Dez. 2004, S. 162–166
 Jocks, Heinz-Norbert: „Zuhause oder auf Reisen“, Interview mit Hans Ulrich Obrist, in: *Kunstforum International* 174, Jan.–März 2005
 Köppel-Yang, Martina: „Compelling Images of a Distant Life. Video as Expansion of Reality. Chinese Video Art in the Haudenschild Collection“, www.shanghart.com
 Liu Kang: „Is there an alternative to capitalist globalization? The debate about modernity in China“, in: Jameson, Fredric / Miyoshi Masao (Eds.): *The Cultures of Globalization*, London 1998
 Liu Kang: „Hegemony and Cultural Revolution“, in: *New Literary History: Cultural Studies: China and the West* 28, Winter 1997
 Lorch, Catrin: „Ausflug ins Paradies“, www.shanghart.com
 Merewether, Charles: „The Long Striptease: Desiring Emancipation“, in: *Parachute* 114, Spring 2004, p. 40–57
 Movius, Lis: „Celluloid Purgatory. Shanghai's Independent Cinema Inches Forward“, in: *The Asian Wall Street Journal*, Nov. 8, 2002, p. 9
 Obrist, Hans Ulrich: „Interviews with Chang Yung Ho, Wang Jianwei, and Yang Fudong“, in: *Yishu, Journal of Contemporary Chinese Art*, Sept. 2003, p. 64–71
 „Performance for the Planet“, *Arts International*, Fall 2001
 Perlez, Jane: „Casting a Fresh Eye on China With Computer, Not Ink Brush“, in: *The New York Times*, Dec. 3, 2003
 Searle, Adrian: „Scouse Stew“, in: *The Guardian*, Sep. 21, 2004
 Shengtian Zheng: „Modern Chinese Art and the Zhejiang Academy in Hangzhou“, in: Noth, Jochen (Ed.): *China Avant-garde: Counter-currents in Art and Culture*, New York 1994
 Sheldon Hsiao-peng Lu: „Global Postmodernization: the Intellectual, the Artist and China's Condition“, in: Dirlik, Arif / Zhang Zudong (Eds.): *Postmodernism in China*, London 2000
 Shenchen, Yan: „Political Inspiration in Art Production: Three Oil Paintings depicting Mao Zedong During the Cultural Revolution“, in: *Yishu, Journal of Contemporary Chinese Art*, Aug. 2002
 Wang Hui: „The 1989 social movement and the historical roots of China's neoliberalism“, in: Hutters, Theodore (Ed.): *China's New Order, Society, Politics and Economy in Transition*, Cambridge, MA 2003
 Wang Hui: „Contemporary Chinese Thought and Modernity“, in: Hutters, Theodore (Ed.): *China's New Order, Society, Politics and Economy in Transition*, Cambridge, MA, 2003

Wright, Stephen: „Shanghai. Spaces Without Qualities/Spaces of Promise“, in: *Parachute* 114, Spring 2004, p. 8–35
 Yang Fudong / Obrist, Hans Ulrich: „1000 Words about the Seven Intellectuals“, in: *Art Forum*, Sep. 2003, p. 182, 183
 „Yang Fudong at BüroFriedrich“, BüroFriedrich, Berlin, www.shanghart.com
 Zhang Yaxuan: „The Uncertain Feeling. An Estranged Paradise“, an Interview with Yang Fudong, in: *Yishu-Journal of Contemporary Chinese Art* 3, Sep. 2004, Taipei, p. 81–92
 Zhang Zudong: „Nationalism, Mass Culture, and Intellectual Strategies in Post-Tiananmen China“, in: Zhang Zudong (Ed.): *Whether China? Intellectual Politics in Contemporary China*, London 2001
 Zhang Zudong: „The making of the Post-Tiananmen Intellectual Field: A Critical Overview“, in: Zhang Zudong (Ed.): *Whether China? Intellectual Politics in Contemporary China*, London 2001
 Zhang Zhaohui: „Where do we depart to?“, www.china-gallery.com

Ausstellungskataloge | Catalogues:

3' Condensed Information, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2004
A l'ouest du sud de l'est, Centre Regional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sète 2004
Between Past and Future: New Photography and Video from China, ICP / Asia Society, New York 2004
Beyond Boundaries, Shanghai Gallery of Art, 2004
Carnegie International, Pittsburgh, USA, 2004
Chine, le corps partout?, Musée d'Art Contemporain, Marseille, 2004
Encounters, The meeting of Asia and Europe, Victoria and Albert Museum, London 2004
Fuckin' trendy!, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg, 2004
 Boym, Per Bjarne / Gu Zhengqing (Ed.): *Light as Fuck! Shanghai Assemblage 2000–2004*, The National Museum of Contemporary Art, Oslo 2004
Liverpool Biennial. International 04
Museum Inauguration, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa 2004
Shanghai Modern 1919–1945, Museum Villa Stuck, München, Kunsthalle zu Kiel, Ostfildern–Ruit 2004
Space anew. Qiu Zhijie, Wang Jianwei, Yang Fudong, Shanghai Gallery of Art, 2004
Techniques of the Visible, 5th Shanghai Biennale, Shanghai Art Museum 2004
Time Zones, Tate Modern, London 2004
Yang Fudong, Galleria Raucci, Santamaria, Italy, 2004

Alors, la Chine?, Centre Pompidou, Paris, France, 2003
Camera, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2003
cine y casi cine 2003, Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid 2003
Happiness, A Survival Guide for Art and Life, Mori Art Museum, Tokyo 2003
Navigating the Dot. Artists from Hong Kong, China, 50th Venice Biennial, 2003
Navigating the Dot. A Message from the Artists, 50th Venice Biennial, 2003
Outlook, Cultural Olympiad, International Art Exhibition, Athens 2003 (p. 152, 347)

Timm, Karolin (Ed.): Yang Fudong: „S 10“ — „What Are They Doing Here?“, Munich 2003
 Shanghart 2003, Shanghart, Shanghai 2003
Utopia Station, Chinese Pavilion, 50th Venice Biennial, 2003
Zooming into Focus. Contemporary Chinese Photography & Video from the Haudenschild Collection, Shanghai Art Museum, 2003

China. Arte contemporanea. Art contemporain. Contemporary Art, Museu de Arte Brasileira, Salão Cultural, São Paulo 2002
 Smerling, Walter (Ed.): *Chinart. Zeitgenössische chinesische Kunst*, Museum Küppersmühle, Duisburg 2002
 Documenta 11, Kassel, Germany, 2002
 Weiwei, Ai (Ed.): *Young Chinese Artists, Texts and Interviews. Chinese Contemporary Art Awards (CCAA) 1998–2002*, Hong Kong 2002
Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990–2000), The First Guangzhou Triennial, Guangdong Museum of Art, 2002
 Gu Zengqing (Ed.): *Too Much Flavor. An Exhibition of Chinese Contemporary Art*, 3H Art Center Shanghai / Avantgarde@Hakaren, Singapore 2002
Urban Creation, 4th Shanghai Biennale, 2002

Binghui Huangfu (Ed.): *Compound Eyes: Contemporary Video Art from China*, Singapur 2001
 Wen C. Fong: *Between Two Cultures. Late-Nineteenth and Twentieth-Century Chinese Paintings from the Robert. H. Ellsworth Collection*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2001
Living in Time. 29 zeitgenössische Künstler aus China, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin 2001
Red Hot. A Special Exhibition of Contemporary Chinese Art, Red Gate Gallery, Beijing 2001
 Yokohama Triennale, Yokohama, Japan 2001
 ZOO Nr 11, London 2001

Clark, John (Ed.): *Chinese Art at the End of the Millennium. Chinese-art. Com 1998–99*, Hong Kong 2000
Uncooperative Approach, (Fuck Off), Shanghai 2000
Useful Life, Shanghart Gallery, Shanghai, 2000

50 Years of China's Photography, o.O. 1999
China: Fifty Years Inside the People's Republic, New York 1999
Sconfinamenti. L'Avanguardia cinese, Palazzo Contarini, Venice 1999

Andrews, Julia F. / Kuiyi Shen (Ed.): *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York 1998

Gao Minglu (Ed.): *Inside Out: New Chinese Art*, San Francisco Museum of Modern Art / Asia Society Gallery New York, Berkeley 1998

Driessen, Chris / van Mierlo, Heidi (Ed.): *Another Long March: Chinese Conceptual and Installation Art in the Nineties*, Fundament Foundation, Breda, NL, 1997

Zeitgenössische Fotokunst aus der Volksrepublik China, Neuer Berliner Kunstverein, Heidelberg 1997

Chinese Contemporary Art at São Paulo, 22nd International Biennial of São Paulo 1994

China Avantgarde, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 1993

Bücher | Books

Andrews, Julia F.: *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949–1979*, Berkeley 1994
 Bauer, Wolfgang: *Geschichte der Chinesischen Philosophie. Konfuzianismus, Daoismus, Buddhismus*, München 2001
 Becker, Jasper: *The Chinese*, Oxford 2002
 Bordwell, David: *Planet Hong Kong: Popular Cinema and Art of Entertainment*, Cambridge, MA, 2000
 Breaster, Yomi: *Witness Against History: Literature, Film, and Public Discourse in Twentieth-Century China*, Stanford, CA, 2003
 Cheng, François: *Fülle und Leere. Die Sprache der Chinesischen Malerei* (1991), Berlin 2004
 Cornelius, Sheila / Smith, Ian Haydn: *New Chinese Cinema: Challenging Representations*, London 2002
 Dirlik, Arif / Zhang Zudong (Eds.): *Postmodernism in China*, London 2000
 Evasdottir, Erika E. S.: *Obedient autonomy: Chinese intellectuals and the achievement of orderly life*, Vancouver 2004
 Gernet, Jacques: *Die Chinesische Welt*, Frankfurt/M. 2004
 Grosenick, Uta: *Art Now II*, Köln 2005
 Hodge, Bob / Louie, Kam: *The Politics of Chinese Language and Culture, the art of reading dragons*, London 1998
 Jullien, François: *Der Umweg über China: Ein Ortswechsel des Denkens*, Berlin 2002
 Jullien, François: *Der Weise hängt an keiner Idee: Das Andere der Philosophie*, München 2001
 Jullien, François: *Über das Fade – eine Eloge: Zu Denken und Ästhetik in China*, Berlin 1999
 Jullien, François: *Über die Wirksamkeit*, Berlin 1999
 Kramer, Stefan: *Geschichte des chinesischen Films*, Stuttgart–Weimar 1997
 Kristeva, Julia: *Die Chinesin: die Rolle der Frau in China*, Frankfurt/M.–Berlin–Wien 1982
 Lao-Tse: *Tao Tê King* (ca. 395–305 v. Chr.), Zürich 2004
 Li Zehou: *The Path of Beauty—A Study of Chinese Aesthetics*, Beijing 1988
 Laikwan Pang: *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement, 1932–37*, Lanham, MD 2002
 Nuridsany, Michel: *China. Art Now*, Paris 2004
 Seitz, Conrad: *China. Eine Weltmacht kehrt zurück*, Berlin 2000
 Sheldon Hsiao-peng Lu (Ed.): *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu 2002
 Tonglin Lu: *Confronting Modernity in the Cinema of Taiwan and Mainland China*, Cambridge 2002
 Wu Changyun (Ed.): *1957–2000. An Anthology of Chinese Photography*, Beijing 2003
 Wu Hung (Ed.): *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West*, Hong Kong 2001
 Yingjin Zhang (Ed.): *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922–1943*, Stanford, CA, 1999
 Yinf Zhu: *Chinese Cinema during the Era of Reform: The Ingenuity of the System*, Westport, CT, 2003

Websites

www.yangfudong.com
www.china-gallery.com
www.shanghart.com
<http://cn.ci2000.com/subject/shuangnianshan/snzfxd/list.sht>

ml
www.eesu.com

Impressum | Colophon

Katalog | Catalogue

Herausgeber | Publisher
Kunsthalle Wien, Gerald Matt, Sabine Folie
Redaktion | Editor
Sabine Folie
Kuratorische Assistenz | Curatorial Assistant
Angela Stief
Mitarbeit | Assistance
Georgia Holz
Übersetzungen | Translations
Wolfgang Astelbauer (engl. – dt.), Hui Chang (dt. – chin. /
chin. – engl. / chin. – dt.), Lisa Rosenblatt (dt. – engl.)
Lektorat | Proof Reading
Claudia Mazanek, Lisa Rosenblatt
Grafisches Konzept | Graphic Design
Dieter Auracher
Druck | Publisher
Rema Print, Wien

© Kunsthalle Wien 2005
© für die Text bei den AutorInnen; für die Abbildungen siehe
Bildnachweis | for the texts rest with the authors

ISBN 3-85247-056-0

Alle Rechte vorbehalten | All rights reserved
Printed in Austria

Ausstellung | Exhibition

Yang Fudong. Don't worry, It will be better...
Kunsthalle Wien, 23. Februar – 15. Mai 2005
Kunsthalle Wien, February 23 – May 15, 2005

Kuratoren | Curators
Sabine Folie, Gerald Matt
Kuratorische Assistenz | Curatorial Assistant
Angela Stief
Produktionsleitung | Production
Simone Sentall
Presse, Marketing | Press, Marketing
Claudia Bauer (Leitung | Head), Katharina Murschetz,
Ellie Wyckoff
Kunstvermittlung | Educational Department
Claudia Ehgartner
Technik | Technicians
Thomas Zoppel (Leitung | Head), Michael Swazina
Ausstellungsgrafik | Exhibition Design
Dieter Auracher



Die Kunsthalle Wien ist die Institution der Stadt Wien für
moderne und zeitgenössische Kunst und wird durch die
Kulturabteilung MA 7 unterstützt.
The Kunsthalle Wien is the City of Vienna's own institution for
modern and contemporary art and is supported by the
city's Cultural Department, MA 7.

Direktor | Director: Gerald Matt
Geschäftsführung | General Manager: Bettina Leidl
Leitende Kuratorin | Head of Curators: Sabine Folie

