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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2012)

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

Artikel: Liu Xiaodong : more than meets the eye = auf den zweiten Blick

Autor: Merewether, Charles

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680607

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

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

Liu Xiaodong

LIU XIAODONG, TWO PLACID MEN, 2011, oil on canvas, 59 x 55 $^{1}/_{8}$" / ZWEI RUHIGE MÄNNER, Öl auf Leinwand, 150 x 140 cm.

(ALL IMAGES: COURTESY OF THE ARTIST)

More than Meets the Eye

CHARLES MEREWETHER

Born in 1963, Liu Xiaodong came of age during a time of tremendous artistic and cultural change in China. Although he was trained in the traditional socialist realist style at the Central Academy of Fine Arts in Beijing, Liu finished school on the eve of the Tiananmen Square demonstrations and the exhibition "China/Avant-Garde," held at Beijing's National Gallery in February 1989. Organized primarily by critics Li Xianting and Gao Minglu, the show included work by nearly two hundred artists from China, Tibet, and Mongolia. The exhibition represented much of what had happened in the explosive period of the 1980s, as artists challenged the orthodoxy of socialist realism.

For their part, Liu and his generation—which included artists such as Fang Lijun, Liu Wei, and Yue Minjun—more directly tackled academic painting. These artists dismantled the heroic image of farmers tilling the soil, the working class laboring for the nation—an art of propaganda that championed the idea of an emancipated people unified under the leadership of Mao Zedong and the Communist state. By 1990, the era of the paternalist state system was over, and the next decade brought with it a market economy, consumerism, and a sense of individual survival. For these young artists, the concept of realism became defined by the everyday life they observed on the street, the mundanity of existence in urban China.

CHARLES MEREWETHER is director of the Institute of Contemporary Arts Singapore.

LIU XIAODONG, TRAIN, 2002, oil on canvas, 70 $^{7}/_{8}$ x 94 $^{1}/_{2}$" / ZUG, Öl auf Leinwand, 180 x 240 cm.

Two primary styles of the period are the Pop art practiced by artists such as Wang Guangyi, and "cynical realism" typified by the paintings of Fang Lijun. The latter feature young men with shaved heads, whose faces suggest uncertainty, anger, and disillusionment. These figures capture the struggle for self-definition in the years after the Cultural Revolution, when individual identity was no longer seen as indivisible from that of the nation. Other paintings of this style are filled with sarcasm and reveal a world reduced to raw animal life, recalling the works of the Neue Sachlichkeit movement in Germany in the 1920s.

While Liu did not identify with either Pop or cynical realism, his early work similarly focuses on the subject of disaffected youth. Depicting empty or wasted lives, his portraits are not in the least heroic. MID-SUMMER (1989), for example, is a finely painted rendering of a couple sitting on a table, staring out blank-faced. By the late '90s, Liu had moved further away from the influence of socialist realism and was painting more freely, with broad strokes

LIU XIAODONG, THREE GORGES: DISPLACED POPULATION, 2003, oil on canvas, 78 3/4 x 315" / DREI SCHLUCHTEN: VERTRIEBENE BEVÖLKERUNG, Öl auf Leinwad, 200 x 800 cm.

of color, and paying greater attention to the naked body. His paintings from this time reflect a life of indolence and leisure: BOYS IN THE BATH HOUSE NO. 5 and BATH HOUSE (both 2000) depict men relaxing in a sauna pool and receiving massages. In FATHER FOR THE STRENGTH OF THE SON (2000), Liu suggests the generational difference between two figures as they consider swimming in a frozen lake. While the title of the painting underlines the stoic attitude of the father, the chubby boy regards the icy water with dismay.

Throughout the '90s, Liu increasingly turned to photography to build a repertoire of images from daily life, a toolbox with which to manipulate and shift the significance of a painted scene.[1] In BURNING MOUSE (1998), a scene of two young men standing beside an urban river is combined with the title image, which intimates the sadistic actions of the figures. The introduction of this element is used by Liu to push against realism as previously conceived: It is no longer manipulated to celebrate life under Communism but to expose the cruelty of daily life and the drastic effects of modernization.

Chinese cinema of the '90s tracked a similar course, moving from the grand historical narratives of the so-called Fifth Generation filmmakers (such as Zhang Yimou and Chen Kaige)

to a focus on the everyday, as seen in the films of what would become known as the Sixth Generation. Liu has been especially close with these filmmakers, beginning with his appearance in a lead role in Wang Xiaosuai's 1993 film *The Days*, alongside his wife, Yu Hong.[2] The film depicts the last days in the relationship of a couple, artists who are struggling to make enough money from their work. As Wang himself has stated, "There may not be an obvious story line in *The Days*, but at least it presents the truth about the lives of people from my generation in the wake of the Tiananmen Square tragedy."[3]

In the past decade, Liu has returned to the national themes once trumpeted by socialist realism. His focus, however, is on the underside of nationalism, as he seeks to reveal the human costs of China's grandiose endeavors. Between 2004 and 2006, Liu devoted numerous paintings to the massive and controversial building project of the Three Gorges Dam. The dam is one of the largest hydroelectric power stations in the world, built to counter the chronic lack of energy in China, but it required the forced removal and relocation of more than a million residents and led to the loss of thousands of antiquities. THREE GORGES: DISPLACED POPULATION (2003) depicts the migrant workers brought in for the dam's construction. The long poles that the workers carry on their shoulders create a broken line that stretches across the painting and gives it a formal cohesion. On the other hand, THREE GORGES: NEWLY DISPLACED POPULATION (2004), portraying people who lost their homes in the flooding of the Yangtze River, includes noticeably disparate elements, such as two

girls dressed for a night out on the town and a bird that hovers in mid-air. The incongruity of these details hints at the disruption that took place and contradicts the propaganda surrounding the project.

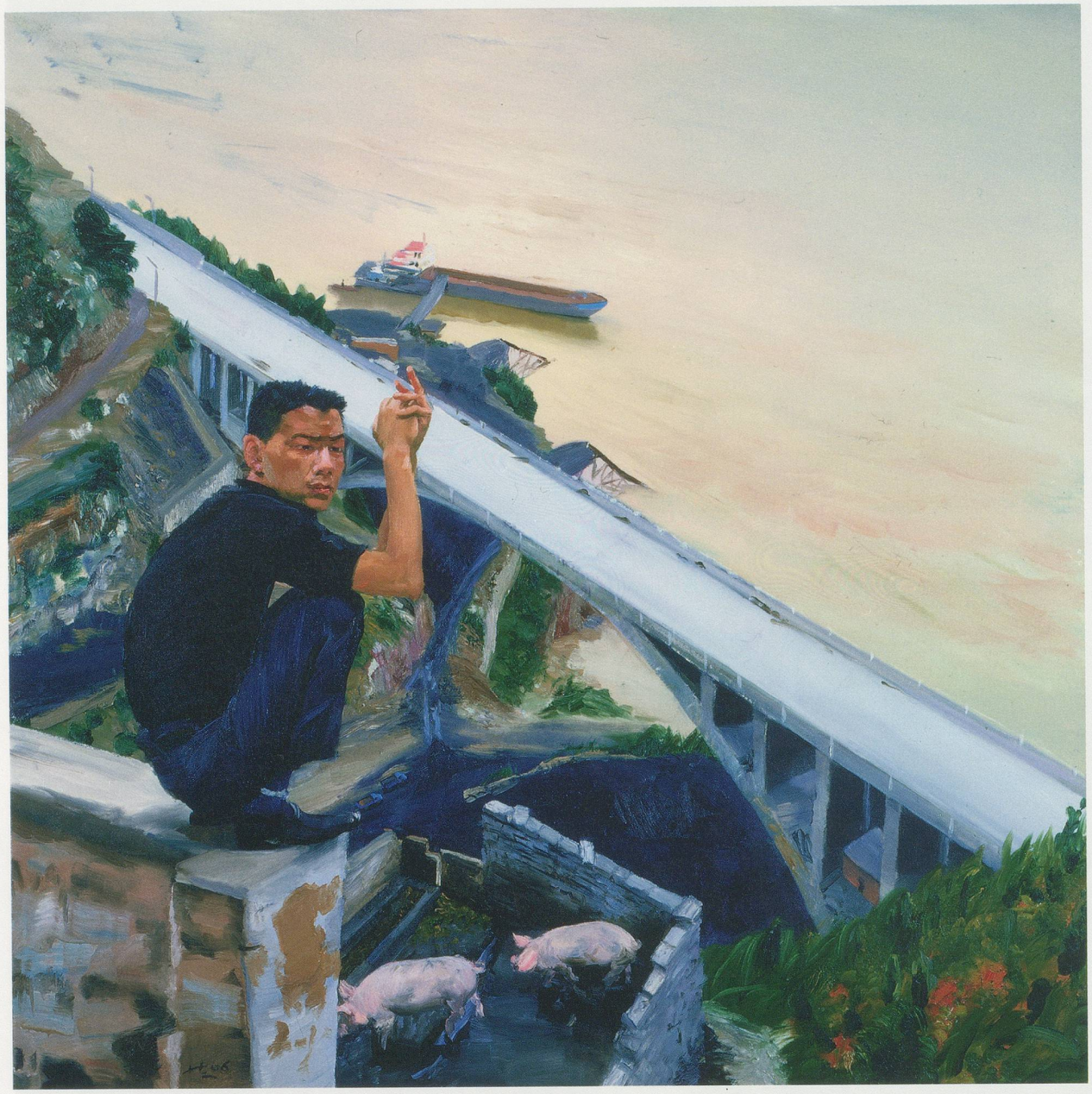
The Three Gorges paintings also mark a shift in process: Instead of relying solely on photographs, Liu traveled to the region to work directly on site. In numerous projects since then, he has continued this approach, traversing China to visit far-flung provinces. In 2010, the artist went to Sichuan, the site of a massive earthquake two years earlier in which more than seventy thousand people died, including thousands of schoolchildren.[4] Liu hired a number of young women from the neighboring city of Chongqing to pose in front of a panoramic view of the devastated area.[5] In his analysis of the resulting work, OUT OF BEICHUAN (2010), cultural historian Eugene Wang argues that the painting is about "how human beings deal with the plight and challenge of surviving disasters… [I]t transcends the immediacy of this particular earthquake and rise[s] to another level… In the face of massive disasters, a typical Chinese response is that there should be some type of regeneration. In other words, the conviction rests on the hope of the young to reproduce."[6]

Contrary to Wang's reading, however, OUT OF BEICHUAN is not a picture of optimism. Rather, it creates a disturbing disconnect between the disaster that occurred and the young women from Chongqing. Bringing them together, Liu points to the strange coexistence of different worlds—and the grim fact that few young women remained in Beichuan for the artist to paint.

While these works appear to approach the world solely through observation, they are informed by a critical realism: Liu not only witnesses but reflects upon what he sees. There is more here than meets the eye, a multiplicity of layers in both the formation and significance of the singular moment. Liu's approach is neither celebratory nor simply condemnatory. Instead, he raises numerous questions, emphasizing the significance of the ordinary and everyday as a measure of the contradictory character of contemporary China.

1) See *The Richness of Life: The Personal Photographs of Contemporary Chinese Artist Liu Xiaodong, 1984–2006* (Beijing: Timezone 8, 2008).
2) For an in-depth discussion of the relationship between Liu Xiaodong and the Sixth Generation filmmakers, see Ou Ning, "Liu Xiaodong and the Sixth Generation Films," in *Liu Xiaodong* (Hong Kong: Map Book Publishers, 2006).
3) Michael Berry, "Wang Xiaoshuai: Banned in China," in *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers* (New York: Columbia University Press, 2005), p. 167.
4) The Sichuan earthquake became a flash point because of the lack of governmental accountability after shoddy construction was revealed to have led to the collapse of numerous schools. The children who died were never named by the government, and their families were never officially informed of their deaths. The earthquake and its aftermath have been the subject of works by a number of artists and filmmakers, including Ai Weiwei and Du Haibin.
5) Coincidentally, numerous residents displaced by the Three Gorges Dam were resettled in Chongqing.
6) Quoted in Michael Chenkin, "CinemaTalk: Interview with Eugene Wang on Chinese Art and Film," September 25, 2011: http://dgeneratefilms.com/cinematalk/cinematalk-interview-with-professor-eugene-wang-on-chinese-art-and-film (link no longer active).

LIU XIAODONG, OUT OF BEICHUAN, 2010, oil on canvas, 118 1/8 x 157 1/2" / AUSSERHALB BEICHUAN, Öl auf Leinwand, 300 x 400 cm.



LIU XIAODONG, ROAD NEXT TO THE RIVER, 2006, oil on canvas, 78 3/4 x 78 3/4" /
STRASSE AM FLUSS, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.

Auf den zweiten Blick

CHARLES MEREWETHER

Der 1963 geborene Künstler Liu Xiaodong entwickelte seinen Stil in einer Zeit, in der die Volksrepublik China einen gewaltigen künstlerischen und kulturellen Wandel erlebte. An der Pekinger Zentralakademie für Bildende Künste (CAFA) noch im traditionellen Stil des Sozialistischen Realismus ausgebildet, beendete Liu sein Studium just am Vorabend der Demonstrationen auf dem Platz des Himmlischen Friedens und der «China/Avantgarde»-Ausstellung mit dem Titel No U-Turn (Wenden verboten), die im Februar 1989 in der chinesischen Nationalgalerie stattfand. Die vorrangig von den Kunstkritikern Li Xianting und Gao Minglu organisierte Schau umfasste Werke von annähernd 200 Künstlern aus China, Tibet und der Mongolei und stand für vieles, was sich in der explosiven Periode der 80er-Jahre ereignet hatte, als die Kunst mit Macht die Orthodoxie des Sozialistischen Realismus herausforderte.

Liu und seine Generation, darunter Künstler wie Fang Lijun, Liu Wei und Yue Minjun, nahmen die akademische Malerei direkt ins Visier. Sie demontierten das heroische Bild vom Bauern, der das Land bestellt, und von der Arbeiterklasse, die sich für die Nation abmüht – jene Propagandakunst also, die die Idee von einem befreiten und unter der Führerschaft von Mao Tse-tung und der Kommunistischen Partei geeinten Volk verfocht. Mit Beginn der 90er-Jahre gehörte das patriarchalische Staatssystem der Vergangenheit an. Es wurde im nun folgenden Jahrzehnt von der Marktwirtschaft, vom Materialismus und von einem Sinn für den Überlebenskampf des Individuums abgelöst. Für die jungen Künstler definierte sich das Konzept des Realismus zunehmend über den Alltag auf der Strasse, über die gewöhnliche Profanität des Daseins im urbanen China. Zwei Hauptstilrichtungen dieser Periode sind die politische Pop-Art von Künstlern wie Wang Guangyi und der «zynische Realismus», wie ihn die Gemälde von Fang Lijun verkörpern. Letztere zeigen junge Männer mit kahl rasierten Köpfen und Gesichtern, in denen Ungewissheit, Zorn und Ernüchterung abzulesen sind.

CHARLES MEREWETHER ist Direktor des Institute of Contemporary Arts in Singapur.

Aus diesen Figuren spricht das Ringen um Selbstdefinition in den Jahren nach der Kulturrevolution, als die Identität des Einzelnen nicht länger als eine von der nationalen Identität untrennbare Einheit angesehen wurde. Andere Gemälde im Stil des zynischen Realismus, die an die Neue Sachlichkeit der 20er-Jahre in Deutschland erinnern, sind voller Sarkasmus und enthüllen eine Welt, in der Menschen wieder zu Tieren werden.

Obwohl Liu sich weder mit der chinesischen Pop-Art noch mit dem zynischen Realismus identifizierte, thematisierte auch er in seinem Frühwerk die desillusionierte Jugend. Seine Porträts von leeren oder vergeudeten Existenzen sind nicht im Mindesten heroisch. Im fein gemalten MID-SUMMER (Hochsommer, 1989) zum Beispiel sitzt ein junges Paar mit ausdruckslosem Blick auf einem Holztisch. Ende der 90er-Jahre hatte Liu sich weitgehend vom Einfluss des Sozialistischen Realismus gelöst, malte jetzt freier, setzte breite Farbstriche und schenkte dem nackten menschlichen Körper grössere Beachtung. Seine Gemälde aus dieser Zeit spiegeln ein Leben von Trägheit und Müssiggang wider: BOYS IN THE BATH HOUSE NO. 5 (Junge Männer im Badehaus Nr. 5) und BATH HOUSE (Badehaus, beide 2000) zeigen Männer bei der Massage und beim Entspannen am Saunabecken. In FATHER FOR THE STRENGTH OF THE SON (Ein Vater für die Stärke des Sohnes, 2000) verweist Liu auf den Generationenunterschied zwischen zwei Figuren, die ein Bad im Uferbereich eines zugefrorenen Sees erwägen. Während der Titel des Gemäldes die stoische Haltung des Vaters unterstreicht, betrachtet der dickliche Sohn das eisige Wasser mit Schrecken.

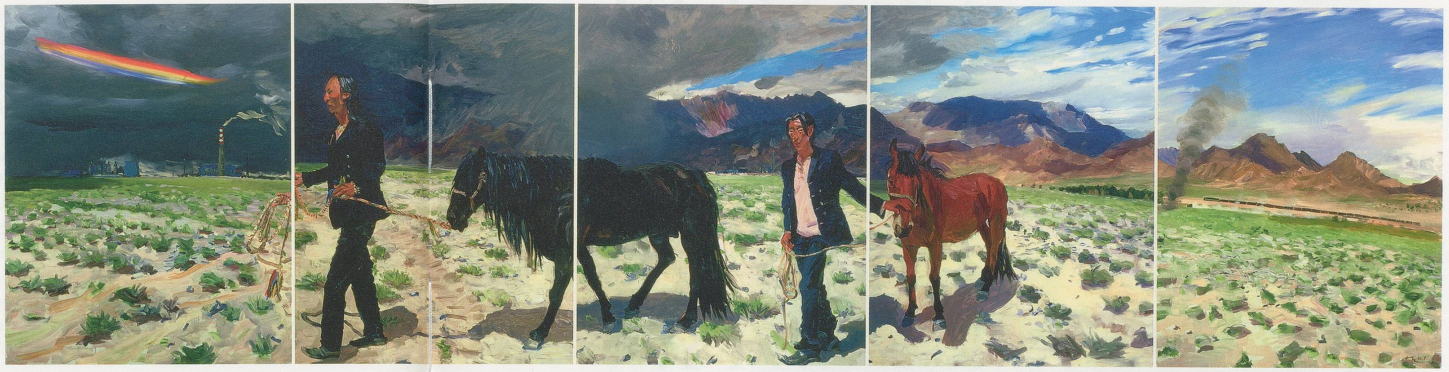
Im Verlauf der 90er-Jahre wandte sich Liu verstärkt der Photographie zu, um einen vielfältigen Vorrat von Bildern aus dem täglichen Leben anzulegen, eine Werkzeugkiste, mit der er

die Bedeutung einer gemalten Szene würde beeinflussen und verändern können.[1] In BURNING MOUSE (Brennende Maus, 1998) kombiniert er eine Ansicht von zwei jungen Männern an einem betonierten städtischen Flussufer mit dem titelgebenden Bild einer brennenden Maus zu ihren Füssen, aus dem sich das Verhalten der stehenden Figuren erklärt. Liu führt dieses Element ein, um mit früheren Vorstellungen vom künstlerischen Realismus aufzuräumen: Die realistische Darstellung wird nicht länger manipuliert, um das Leben im Kommunismus zu verherrlichen, sondern um die Grausamkeit des Alltagslebens und die drastischen Auswirkungen der Modernisierung herauszustellen.

Das chinesische Kino der 90er-Jahre verfolgte einen ähnlichen Kurs. Auf die grossen historischen Erzählungen der sogenannten Filmemacher der fünften Generation, wie Zhang Yimou oder Chen Kaige, folgten Filme, die den Alltag in den Mittelpunkt stellten und als Werke der sechsten Generation bekannt wurden. Liu stand diesen neuen Filmemachern besonders nah, was sich zuerst in Wang Xiaoshuais Filmdebüt *Wintertage, Frühlingstage* von 1993 ausdrückte, in dem Liu an der Seite seiner Ehefrau Yu Hong eine Hauptrolle spielte.[2] Der Film zeigt die letzten Tage in der Beziehung eines Künstlerpaares, das darum kämpft, mit dem Verkauf eigener Werke ein Auskommen zu finden. Wang selbst stellte fest: «*Wintertage, Frühlingstage* hat vielleicht keine offensichtliche Handlung, aber zumindest zeigt der Film

LIU XIAODONG, THREE GORGES: NEWLY DISPLACED POPULATION, 2004, oil on canvas, 118 1/8 x 393 3/4" / DREI SCHLUCHTEN: KÜRZLICH VERTRIEBENE BEVÖLKERUNG, Öl auf Leinwand, 300 x 1000 cm.

LIU XIAODONG, QING ZANG RAILROAD, 2007, oil on canvas, 98 1/2 x 393 3/4"/ QING ZANG EISENBAHNLINIE, Öl auf Leinwand, 250 x 1000 cm.



die Wahrheit über das Leben von Menschen meiner Generation im Gefolge der Tragödie auf dem Platz des Himmlischen Friedens.»[3]

In den letzten zehn Jahren ist Liu zu den einst vom Sozialistischen Realismus beschworenen nationalen Themen zurückgekehrt. Sein Augenmerk gilt dabei jedoch der Kehrseite des Nationalismus: Liu versucht, den menschlichen Preis der eindrucksvollen wirtschaftlichen Anstrengungen Chinas offenzulegen. Von 2004 bis 2006 widmete er dem gigantischen wie umstrittenen Bauprojekt der Drei-Schluchten-Talsperre in der Provinz Hubei eine ganze Serie von Gemälden. Die Stauanlage ist eines der grössten Wasserkraftwerke der Welt und soll dem chronischen Strommangel in China entgegenwirken. Ihr Bau machte die Zwangsumsiedlung von mehr als einer Million Anwohnern erforderlich und führte zum Verlust von Tausenden von antiken Objekten. THREE GORGES: DISPLACED POPULATION (Drei Schluchten: Vertriebene Bevölkerung, 2003) zeigt die Wanderarbeiter, die für den Bau der Talsperre angeheuert wurden. Der lange Stab, der sich auf den Schultern der Männer quer durch das Werk zieht, verleiht dem Gemälde den formalen Zusammenhalt. Demgegenüber enthält THREE GORGES: NEWLY DISPLACED POPULATION (Drei Schluchten: Frisch vertriebene Bevölkerung, 2004), eine Darstellung von Menschen, die ihr Zuhause an den aufgestauten Jangtsekiang verloren haben, auffallend disparate Elemente, wie zwei Mädchen, die sich für einen Abend in der Stadt zurechtgemacht haben, oder eine in der Luft schwebende Ente. Die Ungereimtheit dieser Details spielt auf den tatsächlich stattgefundenen Bruch an und steht im Widerspruch zu der Propaganda rund um das Projekt.

Lius Drei-Schluchten-Gemälde markieren auch eine Veränderung seiner Arbeitsweise: Anstatt sich wie bisher allein auf Photographien zu stützen, reiste Liu in die Region, um direkt vor Ort zu malen. Seither hat er diese Methode in zahlreichen weiteren Vorhaben angewandt und das chinesische Festland bis in die entlegensten Provinzen durchquert. 2010 besuchte er die Provinz Sichuan, zwei Jahre zuvor Schauplatz eines schweren Erdbebens, bei dem mehr als 70 000 Menschen starben, darunter mehrere Tausend Schulkinder.[4] Er engagierte eine Reihe junger Frauen aus der benachbarten Millionenstadt Chongqing, die ihm vor einer Panoramakulisse der zerstörten Region Modell standen.[5] Der Kulturhistoriker Eugene Wang argumentiert in seiner Analyse des daraus hervorgegangenen Werks, OUT OF BEICHUAN (Ausserhalb von Beichuan, 2010), das Gemälde handle von der Frage, «wie Menschen mit der Zwangslage und der Herausforderung umgehen, Katastrophen zu überleben. [...] Es überwindet die Unmittelbarkeit dieses speziellen Erdbebens und erreicht eine höhere Ebene. [...] Im Angesicht gewaltiger Katastrophen lautet eine typische chinesische Reaktion, dass es irgendeine Art von Erneuerung geben sollte. Mit anderen Worten: Man setzt voller Überzeugung auf die Hoffnung der Jugend, sich fortzupflanzen.»[6]

Im Gegensatz zu Wangs Interpretation aber ist OUT OF BEICHUAN kein optimistisches Bild. Vielmehr suggeriert Liu eine absichtliche Trennung zwischen dem geschehenen

Unglück und der Anwesenheit der jungen Frauen aus Chongqing. Indem er beides zusammenbringt, macht er uns das seltsame Nebeneinander verschiedener Welten mitsamt der makabren Tatsache bewusst, dass in Beichuan kaum noch junge Frauen übrig waren, die der Künstler hätte malen können. Während diese Werke sich der Welt durch reine Beobachtung zu nähern scheinen, sind sie doch von einem kritischen Realismus durchdrungen: Liu beobachtet nicht nur, sondern reflektiert, was er sieht. Mit seinem weder verherrlichenden noch schlicht verurteilenden Ansatz wirft er viele Fragen auf und betont die Bedeutung des Gewöhnlichen und Alltäglichen als Masseinheit für den widersprüchlichen Charakter des heutigen China.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

1) Siehe *The Richness of Life: The Personal Photographs of Contemporary Chinese Artist Liu Xiaodong, 1984–2006*, Timezone 8, Peking 2008.
2) Für eine ausführliche Diskussion der Beziehung zwischen Liu Xiaodong und den Filmemachern der sechsten Generation siehe Ou Ning, «Liu Xiaodong and the Sixth Generation Films», in *Liu Xiaodong, Map Book Publishers*, Hongkong 2006.
3) Michael Berry, «Wang Xiaoshuai: Banned in China», in: *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York 2005, S.167.
4) Das Erdbeben von Sichuan sorgte für Unruhe, weil die Regierung jede Verantwortung zurückwies, als herauskam, dass eine minderwertige Bauweise zum Einsturz zahlreicher Schulen geführt hatte. Die Namen der gestorbenen Kinder wurden von staatlicher Seite nie veröffentlicht und die Familien nie offiziell über den Tod ihrer Kinder unterrichtet. Viele Künstler und Filmemacher, darunter Ai Weiwei und Du Haibin, haben das Erdbeben und seine Folgen in ihren Werken aufgegriffen.
5) Wie der Zufall es will, wurden zahlreiche von der Drei-Schluchten-Talsperre verdrängte Bewohner nach Chongqing umgesiedelt.
6) Zitiert nach Michael Chenkin, «CinemaTalk: Interview with Eugene Wang on Chinese Art and Film», 25. September 2011, http://dgeneratefilms.com/cinematalk/cinematalk-interview-with-professor-eugene-wang-on-chinese-art-and-film (letzter Zugriff: 8. August 2012).