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 : truth in painting does not equal truth in reality = die Wirklichkeit der Malerei ist nicht die der Realität

Autor: Xiadong, Liu / Tinari, Philip / Lüdi Kong, Eva

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680608

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.01.2026

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

TRUTH IN PAINTING DOES NOT EQUAL TRUTH IN REALITY.

LIU XIAODONG & PHILIP TINARI

PHILIP TINARI: First, I want to ask maybe the most basic question of all: How do you see the relationship between painting and reality?

LIU XIAODONG: I believe that painting is built entirely on a system of reality, and that the truth found in this reality stimulates painting. Without the stimulus of reality, there is no truth in painting. This stimulus is extremely important, and yet painting and reality remain two distinct systems of truth. Truth in painting does not equal truth in reality, but the truth in reality constantly provokes new developments in the truth in painting.

PT: Looking at the past three decades of your work, it seems that a very important transition took place after the year 2000. That is when you start working on these major projects that involve painting on-site, projects – like HOT BED (2005) with sex workers in Bangkok, or the THREE GORGES PROJECT (2003–2004), or EIGHTEEN ARHATS (2004–2005), which looked at soldiers in China and Taiwan.

LX: Yes. I feel that sometimes art is a lot like sports: full of competition. In contemporary art, there are installations, video, and other new techniques and strategies that people find quite attractive. Painting can seem too old in the competitive field of biennials and other large-scale exhibitions, preventing it from entering into the game. So much of human endeavor is basically athletic, structured by relations of competition, with people vying to make their voices heard in the same space. I love painting, but it is hard to use the old ways of painting to enter into this sphere, so I needed to think of a new way to engage, to make people discover that painting still has possibilities. I take social problems as my subject because they have such great power, because they contain so many urgent stories. And my method of storytelling is still through painting, working in places that are atypically strong, sensitive, and unavoidable. This allows me to take part not only in changes in society but in changes in art itself.

PT: What was the first site that really moved you?

LX: Kinmen, Taiwan. The exhibition venue was not a traditional museum but a bunker. If I had painted some small paintings in Beijing and brought them down there to hang, it would have been meaningless. This bunker did not even have lights. I felt that I absolutely needed to create a connection to this place,

PHILIP TINARI is director of the Ullens Center for Contemporary Art in Beijing.

LIU XIAODONG, QIQI, 2007, oil on canvas, 78 3/4 x 78 3/4" / Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.

that any paintings I showed in this bunker needed to seem as if they had grown out of it like plants, not potted flowers raised in a greenhouse and brought over. That is why I decided I needed to paint on-site, because of this feeling that it would be the only way to do something meaningful.

PT: That project, the "Bunker Museum of Contemporary Art," which took place in 2004–2005 in Kinmen, was initiated by Cai Guo-Qiang, if I remember correctly. Are you saying that this experience changed your way of working?

LX: Yes. Before that I went to Taiwan for a teaching engagement, which offered some time to adjust. Art education in Taiwan follows the American model, and secondarily the Japanese and European models. All of the teachers have returned from studies abroad, quite unlike the Mainland, where art education is built on a very realist set of foundational principles, which take a long time to learn. I was like a performer, painting my subjects with observers gathered around me, watching me turn abstract pigments into human forms; there was no need for debate, as this kind of figurative painting is difficult to discuss. I thought it was quite interesting—prior to that, painting had been something I did furtively inside the studio, afraid to let anyone else see; I needed to produce something complete and beautiful before making it public. But in these circumstances I could only paint as people watched, and in the process I revealed many details that were less than perfect.

PT: There is a work of yours along these lines that is rarely discussed—an installation you did in 2006 at

the now defunct Xin Beijing Gallery in an old Ming-dynasty granary along Beijing's Second Ring Road. You painted young models directly onto the walls of the gallery, and then at the end of the exhibition, painted them over in white.

LX: Yes, I painted onto the walls, and then at the end of the exhibition, completely destroyed the paintings. This piece had everything to do with the background of that particular moment: In 2006, the art market suddenly exploded.

PT: Including the market for your own works.

LX: I was so surprised. But it made me ask myself: Why am I actually painting?

PT: I remember that exhibition so clearly. On the closing evening, you invited a group of guests to watch the paintings, suddenly so valuable, be painted over. It was the night after your THREE GORGES work had sold at auction for what was then a world record for a living Chinese artist. And then everyone was invited next door for a very pricey Peking duck dinner! It was all quite theatrical.

LX: There was an element of theater, but there was also the entire social backdrop of the time. Artists' interactions with society are almost respiratory in

LIU XIAODONG, 18 NEW DISCIPLES, 2004, oil on canvas, 8 3/4 x 39 3/8" / 18 NEUE SCHÜLER, Öl auf Leinwand, 200 x 100 cm.

nature: Society exhales, you inhale, you exhale, society inhales. At that particular moment, I felt this was an interesting thing to do. If you can paint whatever you like and sell it for an astronomical price, then working as an artist loses all interest; it becomes too easy. Sometimes if things are more difficult, they are also better.

PT: Following this same idea of the relationship between the artist and society, it is interesting today to look back two decades at the group with whom you first came to prominence, the "New Generation." This group of artists emerged in the months immediately following the 1989 protests and crackdown, just after the avant-garde heroics of the '85 Movement had run their course. Where the '85 Movement looked for inspiration to Western conceptualism, the New Generation was a new direction in realist painting, which aimed the grand figurative lens of the Chinese official tradition at everyday scenes and characters. It was as subversive as anyone could be at that particular moment, when the official guard was up, and it turned out to be a viable long-term position. But do you feel that the New Generation was truly an artistic movement or more of a critical construct?

LX: I think it was the beginning of an unnamed collective consciousness. But I did not actually participate in the exhibition "New Generation," which took place in the summer of 1991.

PT: Really? And yet it seems you are always associated with this movement.

LX: That is because most of the artists who emerged at that moment ended up labeled as "New Generation." As soon as anyone tries to place me in any group, I resist and run off. Previously in China, we had always worked in collectives, and it wasn't easy for an individual to make a name. I was not willing to go back to that. And contrary to popular belief, there was actually a lot going on at that moment outside of painting. There were people working in installation and other media, even after the end of the '85 Movement.

PT: Painting seems to raise the question of academic inheritance.

LX: Yes, there are lineages because there is a technical aspect to painting, and if you do not master certain technical principles, it is difficult to express anything. These lineages grow out of the long training period that painting requires of its practitioners.

PT: Your first experience of painting from life must have occurred while you were a student at Beijing's Central Academy of Fine Arts.

LX: It was even earlier than that. Before entering the academic system, all artists in China have to do this, because the entrance exams are all based on your ability to paint from life. The importance of creativity is quite small; for these exams, the most important skills are drawing, color, and sketching, followed by creativity. Creativity is the fourth most important.

PT: What about traveling to a specific location to paint, like going to the countryside?

LX: As a student I would go to the countryside every year. Painting from life was the basis of every class we took.

PT: I ask this because the most widespread critical gloss on the New Generation is that this was the group who shifted socialist realism's emphasis on representing "greatness" to the representation of the individual. And it seems from looking at your early work that you were looking for visual possibilities within socialist realism—for example, in strange people and scenes that were somehow able to reveal different phenomena. Of course, there is also an element of randomness, as many of these scenes were things you just came across, things that were simply part of your reality.

LX: Yes, my works are impressions of reality. Painting has a very long history, and as an individual I have always been painting, always looking for things that have not yet been painted—these are the things in which I am most interested. If you look closely, you may notice that I paint more men than women. The simplest explanation is that there are so many female forms throughout art history, so I decided to paint men. There are so many subjects from traditional painting that are now off-limits, and I particularly enjoy working on subjects that have not previously entered painting. This eventually meant that my painterly endeavor became a reflection on both my respect for and dissatisfaction with the history of painting and, more important, on expressing life as opposed to simply researching methodology. We encounter so many unanswerable questions that can

only be expressed through art. I use painting to make these troubles visible; this is the method that is best able to influence my real life.

PT: When you travel to an entirely new place for a painting project, as you did last summer when you went to Austria, or to Rome before that, are there specific differences or challenges compared to working in China?

LX: There are certainly differences. It is interesting to paint things one is familiar with, and quite difficult to paint things one does not know. When you arrive in a new country, with no understanding of the social background, of course painting there is a quite different experience. But I believe the most important thing is to conquer oneself. As a young painter, I was working in the specific context of China, but then fate suddenly drove me to the United States, and I had to ask myself whether I could even continue to paint. So this is one of my most basic work-related fears. If I were a mathematician, it would not matter—a mathematician in China is still a mathematician in the United States. But for artists or writers, it is difficult. When you leave your soil, your familiar political and social surroundings, what does your art have left to say? I travel so much, to the United States, Europe, Africa, and I always ask myself: If I lived here, could I still have become an artist?

PT: Before you go to a new place for a project, what is your research process? For example, for this coming trip to Hotan in Xinjiang, will you spend time going through materials of any sort?

LX: No. If people suggest books, I will read them, but in general, if no one suggests anything, I do not do research, I just go. For Hotan, some friends recommended some books and I read them, but before going to Austria, I did not even look at a map. When I get somewhere, I make discoveries of my own directly, because I live through my eyes. Direct perception is most important.

PT: By now you have seen and participated in exhibitions all over the world. You must realize that your way of working, placed in a global context, is quite distinct.

LX: I have my own way of thinking. I persist in working in a way that everyone knows, but against the background of art today, it takes on a new meaning. Perhaps it looks like what the Impressionists were doing one hundred years ago when they took their canvases outside, but today painters who do this are seen as "park painters." And for this reason, my choice is also a very dangerous one, because if I cannot work through it, I become a park painter myself.

PT: Your approach is quite different from the strongly analytical painting of the late twentieth century, such as the work of Gerhard Richter.

LX: It is completely different from that. To me, Richter is an entirely different kind of painter, who could even be understood as an abstract painter, because he uses forms and figures to paint something else. Of course, he is amazing. But my expectations of painting are different. I hope that my colors and subjects can live and breathe, and this requires that I go on-site and actively create there. If I were to work entirely from a photograph, I would not know how the subjects depicted in the photograph actually looked. This would not be effective. For example, when I went to Rome, I took photos and brought them back to my studio in Beijing to paint, but nothing happened. It was bullshit, entirely wrong. For a painter like me, it is absolutely necessary to take the easel on-site.

PT: So there is this concept of the site.

LX: Site is key. When you move things on-site, you can solve so many problems immediately. Cultural differences and the foreignness of a particular society seem to disappear.

PT: So when you are there on-site, you work from transient impressions and perceptions?

LX: Transient impressions are first; second is the truth of the site itself. Say I took a photograph of the two foreign ladies eating at the table next to us, and then brought the photo back to my studio to paint—that would be entirely meaningless. But if I brought my easel into the restaurant and painted them here, that would mean something entirely different. The painting would not merely be a composition but a record of a real encounter with them. This way of working gets me beyond my deeply held fears, like I just said, of going to a foreign cultural realm and no longer being an artist. Every artist aspires to transcend national boundaries, and so I use this method to conquer myself.

PT: How do you handle your relationship with your subjects?

LX: For me, painting people is no different from painting objects; both are still life. I do not need too much exchange, relying instead entirely on my eyes and feelings. I do not have any expectations of my subjects; anyone is fine.

PT: But there are also exceptions, like in EIGHTEEN ARHATS, where you asked your subjects to inscribe their names, ages, and hometowns directly onto the canvas. I think the relationship between you and them, in this project at least, was quite subtle.

LX: The painted and the painter are the same. For that project, I felt that the canvas needed their

LIU XIAODONG, HE'S FAMILY, 2009, oil on canvas, 114 $^{1}/_{8}$ x 102 $^{3}/_{8}$" / HES FAMILIE, Öl auf Leinwand, 290 x 260 cm.

LIU XIAODONG, ZHANG'S FAMILY, 2009, oil on canvas, 114 1/8 x 102 3/8" / ZHANGS FAMILIE, Öl auf Leinwand, 290 x 260 cm.

writing, so I asked them to add it. In the end, I want my subjects to enter into my world in their own way and not merely stand there being painted by me. I am no different from them: me working the canvas with my paintbrush, them working the ground with their hoes; it is very close. Think about it: eagerly cultivating the land and eagerly applying paint—both have the same kind of beauty, and this is the beauty I hope to convey. I like to watch people laboring—planting crops, changing light bulbs, repairing machines. I enjoy watching this. People are beautiful when they work.

PT: Today's museum and gallery audiences come from every possible background. Do you find that conveying meaning becomes more difficult in such a complex environment?

LX: Yes. But if you research any artist, you will find that they are naturally conveying their own experience of life. People are so different from one another—different life environments, different person-

alities, different experiences. I place a lot of emphasis on where an artist grew up, because their art is always connected to their environment. Artists all want to be geniuses, but do not forget that artists are also laborers, and that they carry around their memories of every environment they have experienced.

PT: The artist is a by-product of society?

LX: Yes, a by-product of society, and not a solitary genius. If you look at works by artists from the first world next to those of artists from the third world, you can see the differences instantly, because the works contain the artists' experiences of their environments. And so even today the notion of painting people and scenes directly still holds a lot of excitement for me.

PT: You have recently produced several cycles of work about western China.

LX: Yes, and I am not sure exactly why; perhaps this region holds some unspoken allure for me.

PT: But why not, for example, the South?

LX: I like western China because I feel like a laborer there.

PT: It also seems to me that you have chosen places in western China such as Tibet, Xinjiang, and Gansu that retain an air of subversion and tension. These are special places in the context of Chinese politics. And the second you go there as a Han Chinese, you encounter friction and tension—perhaps not of the ideological sort, but nonetheless in these relatively unstable environments perhaps it is more possible to develop new concepts.

LX: Perhaps.

PT: The 2009 Gansu cycle—when you traveled to Yan Guan Town, in this remote region, to paint a Muslim family and a Christian family—was particularly interesting because no one thinks of there being Christians in that part of China.

LX: Yes, and the Christians and Muslims live on the same street, something that seems so unlikely. I think that in these chaotic and complex locations, anything is possible. And I want to find something that is unthinkable, something that exceeds our imagination. You might even say that it is enough just to be in a place like this, that you do not even need to paint, merely to prove that you lived there for six months, and that is enough. But I am a painter, so I use painting to prove that I spent time there. This place was richer and more complex than anything an artist or novelist could imagine. And living there, even for as little as a month or two, has an indelible influence on who you are. My painting is merely a record of this experience. And so I try to produce ever more materials, things like journals, sketches, and documentary films. I feel that this is a way of letting more people experience what I did, because they will never go there themselves. There is an upper class that rarely even goes to the supermarket.

PT: I want to ask a last question about color, which is perhaps the hardest thing to grasp for those of us who aren't painters. How do you understand the colors you choose to work with?

LX: The first thing about my understanding of color is that I never rule out a particular shade. I will dare to use any color at all. There are a lot of painters who refuse to work with certain colors, but I do not have any concept of which color is beautiful or unattractive, I just have a power of perception. I feel that when colors come together they take on life and voice, but this is a very abstract sense. When colors fail to take on these relationships and look like mud, then I get uncomfortable. It is like Chinese jade: It is difficult to say what color jade is, and there are some pieces that you can look right through, like water. And then there are roof tiles, gray and impenetrable. Simply speaking, I hope that my colors can be seen through. It is tough to think of a more precise metaphor. Of course, there are also artists who try quite hard to paint colors like those of a roof tile, but that is something else, like the difference between Pop art and more traditional art. Pop art takes things you never believed were art and turns them into art—and what can you do?

PT: You don't like that?

LX: I can accept it, but in my heart I know what is jade and what is a roof tile, and the difference between the two.

PT: So you are a poet, not an essayist?

LX: Yes, I am a poet. But I think that poetry is the most difficult of all, because a poet might write his entire life without anyone remembering a single sentence. A lifetime!

(Translation: Philip Tinari)

LIU XIAODONG & PHILIP TINARI

DIE WIRKLICHKEIT DER MALEREI IST NICHT DIE DER REALITÄT.

PHILIP TINARI: Als Erstes möchte ich die wahrscheinlich grundsätzlichste Frage stellen: Wie siehst du den Bezug zwischen Malerei und Wirklichkeit?
LIU XIAODONG: Ich glaube, die Malerei ist gänzlich in einem System der Realität verankert und dass die Wirklichkeit dieser Realität die Malerei antreibt. Dieser Stimulus ist ausserordentlich wichtig und dennoch sind Malerei und Realität zwei verschiedene Systeme dieser Wirklichkeit. Denn die Wirklichkeit der Malerei ist nicht die der Realität, aber die Wirklichkeit dieser Realität bringt ständig neue Entwicklungen in der Wirklichkeit der Malerei hervor.
PT: Wenn ich mir die Entwicklung deines Schaffens in den vergangenen dreissig Jahren anschaue, scheint nach dem Jahr 2000 eine ganz grundsätzliche Veränderung stattgefunden zu haben. Von da an hast du grossformatige Arbeiten gemalt, zu denen auch Projekte gehören, die vor Ort entstanden sind, wie etwa HOT BED (Heisses Bett, 2005), mit Prostituierten in Bangkok, das THREE GORGES PROJECT (Drei Schluchten-Projekt, 2003–2004) oder THE 18 ARHATS (2004–2005), das Soldaten in China und Taiwan zeigt.
LX: Das stimmt. Meiner Meinung nach ist Kunst manchmal genau wie Sport; Wettbewerb spielt eine grosse Rolle. Während in der zeitgenössischen Kunst grossformatige Installationen, Videos und andere Kunstformen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, ist Malerei so alt, dass sie am Rennen einer Biennale oder anderer Grossausstellungen kaum mehr mithalten kann. Eigentlich sind viele menschliche Aktivitäten genau wie im Sport mit Konkurrenz verbunden. Die Menschen wetteifern darum, dass ihre Stimme gehört wird. Ich liebe die Malerei, doch die herkömmliche Malerei gelangt kaum noch in diesen Einflussbereich. Ich musste also neue Wege finden, damit die Menschen die Möglichkeiten, die die Malerei immer noch bereithält, entdecken. Ich habe soziale Konflikte zu meinem Thema gemacht, weil sie eine grosse Kraft ausstrahlen und zahlreiche dringliche Geschichten hervorbringen. Meine Art zu erzählen ist immer noch die Malerei, und ich arbeite an jenen Orten, die überraschend stark, sensibel und unvermeidlich sind. Dies macht es mir möglich, an den gesellschaftlichen, aber auch an den Veränderungen in der Kunstwelt teilzuhaben.
PT: Welches war der erste Ort, der dich wirklich berührt hat?
LX: Kinmen in Taiwan. Die Ausstellung fand nicht in einem gewöhnlichen Museum statt, sondern in einem Bunker. Hätte ich in Beijing einige kleine Bilder gemalt und sie dort aufgehängt, wäre die Ausstellung bedeutungslos gewesen. Im Bunker gab es ja nicht mal Beleuchtung. Die Malerei musste dort unbedingt mit dem Ort in Verbindung treten, so wie eine Pflanze, die dort gewachsen ist, nicht wie eine, die man aus dem Gewächshaus holt. Darum beschloss ich, an Ort und Stelle zu malen. Nur so konnte etwas Sinnvolles entstehen.
PT: Wenn ich mich recht erinnere, wurde das Projekt «Bunker Museum of Contemporary Art» von Cai Guoqiang initiiert. In gewissem Sinne hat diese Erfahrung doch auch dein Schaffen verändert?
LX: Ja. Zuvor hatte ich in Taiwan unterrichtet, das war eine Art Übergangsphase. Die Kunstausbildung in Taiwan ist geprägt vom amerikanischen Modell und zweitrangig auch vom japanischen und europäischen. Die Dozenten hatten alle im Ausland studiert, das ist ganz anders als auf dem Festland, wo die Ausbildung auf einer sehr starken Realismus-Tradition basiert, die man sich durch lange Übung erarbeiten muss. Ich habe unter den Augen der Umstehenden

LIU XIAODONG, EAT FIRST, 2008, oil on canvas, 98 1/2 x 393 3/4" / ZUERST ESSEN, Öl auf Leinwand, 250 x 1000 cm.

PHILIP TINARI ist Direktor des Ullens Center for Contemporary Art in Beijing.

gemalt, als wäre es eine Performance, die zeigt, wie man aus abstraktem Farbmaterial gegenständliche Menschen formt. Es waren keine Diskussionen nötig; diese Art figurativer Malerei lässt sich auch schwer diskutieren. Für mich war das sehr interessant, denn zuvor hatte ich immer allein im Atelier gearbeitet und war ängstlich darauf bedacht, dass niemand hereinkam. Ich wollte die Bilder immer erst dann zeigen, wenn sie ihre endgültige Gestalt angenommen hatten. Doch dort im Bunker konnte ich nicht anders als malen, während die Leute zuschauten, und während dieses Vorgangs kamen natürlich auch eine Menge Details zum Vorschein, die noch nicht so perfekt waren.

PT: Eine Arbeit von dir wird selten erwähnt, doch sie passt sehr gut zu dem, was du eben angesprochen hast. Du hast sie 2006 in der inzwischen verschwundenen Beijinger Galerie Xin Bejing gezeigt, in einem Kornspeicher aus der Ming-Dynastie, an der zweiten Ringstrasse. Du maltest die Bilder junger Modelle direkt an die Wand – und am Ende der Ausstellung hast du sie weiss übermalt.

LX: Stimmt, ich habe auf die Wand gemalt und die Gemälde nach der Ausstellung zerstört. Diese Arbeit stand im damaligen Kontext: 2006 sind die Preise auf dem Kunstmarkt förmlich explodiert.

PT: Einschliesslich der Preise für deine Werke.

LX: Ich war auch verblüfft. Aber als Künstler frage ich mich: Warum male ich überhaupt?

PT: Ich weiss noch genau, wie du damals am Abend der Finissage mit ein paar Besuchern hineingegangen bist und das Werk – das plötzlich so kostbar war – übermalt hast. Es war die Nacht als dein THREE-GORGES-Gemälde zu einem Rekordpreis verkauft worden war. Und anschliessend waren alle zu einem kostspieligen Peking-Enten-Essen eingeladen, es war sehr theatralisch.

LX: Gewissermassen, aber eben vor dem Hintergrund des damaligen sozialen Kontexts. Die Interaktionen eines Künstlers mit der Gesellschaft gleichen den Bewegungen der Atmung: Die Gesellschaft atmet aus, du atmest ein, du atmest aus und die Gesellschaft ein. Unter den damaligen Bedingungen machte eine solche Handlung Sinn. Wenn man alles und jedes zu einem Spitzenpreis verkaufen kann, ist es bedeutungslos, Künstler zu sein. Dann wird es viel zu einfach. Manchmal ist es besser, wenn die Dinge nicht so leicht von der Hand gehen.

PT: Bleiben wir bei der Beziehung zwischen Künstler und Gesellschaft: Es ist interessant, mit einem Abstand von zwei Jahrzehnten auf die Künstlergruppe zurückzublicken, mit der du dir erstmals einen Namen gemacht hast; das war die «New Generation». Sie entstand 1989, unmittelbar nach den Protesten und deren Niederschlagung und folgte auf die 85er-Bewegung. Die Künstler der 85er-Bewegung waren inspiriert von der westlichen Konzeptkunst, während ihr den figurativen Blick des offiziellen China auf das alltägliche Leben warft. Sie war so subversiv, wie es unter den damaligen rigorosen Umständen möglich war, trotzdem hat sie sich als tragfähige Struktur erwiesen. Was denkst du, war die New Generation eine Künstlerbewegung oder ein Konstrukt der Kritik?

LX: Ich glaube, es war der Beginn einer Art kollektiven Bewusstseins. Aber an der «New Generation»-Ausstellung im Sommer 1991 habe ich gar nicht teilgenommen.

PT: Wirklich? Trotzdem taucht dein Name immer wieder in diesem Zusammenhang auf.

LX: Damals sind viele Künstler erstmals bekannt geworden, und sie alle wurden als New Generation gesehen. Sobald man mich irgendeiner Gruppierung zuordnen will, suche ich das Weite. Andauernd hatten wir im Kollektiv gelebt, und es war denkbar schwierig, sich einen eigenen Namen zu machen, dorthin wollte ich nicht zurück. Abgesehen davon hat es damals eine Menge Künstler gegeben, die ausserhalb der Malerei gearbeitet haben. Auch nach der 85er-Bewegung gab es Künstler, die in Richtung Installation und neue Medien gearbeitet haben.

PT: Bei der Malerei herrschte noch die akademische Malweise vor.

LX: Genau, bei der Malerei spielte die Maltradition eine wichtige Rolle, weil es dabei um maltechnische Belange ging. Wenn man nicht über gewisse Grundlagen verfügt, ist es schwierg, etwas auszudrücken. Der Bezug zur Maltradition steckt in der langjährigen Übung.

PT: Deine früheste Erfahrung mit realistischem Malen fand wohl in deinen Studienjahren an der Akademie in Beijing statt?

LIU XIAODONG, ARMANDO'S FAMILY, 2009, oil on canvas, 78 3/4 x 98 1/2" / ARMANDOS FAMILIE, Öl auf Leinwand, 200 x 250 cm.

LX: Die ersten Studien machte ich früher. Ohne eine gewisse Routine konnte man der Akademie nicht beitreten; die Prüfungen basierten auf dem Arbeiten nach der Natur. Es ging ausschliesslich um die Fertigkeit im realistischen Abbilden; kreatives Arbeiten spielte eine sehr geringe Rolle. Wichtig waren die Fertigkeiten im Zeichnen, Malen und Skizzieren, und schliesslich die Kreativität, die natürlich am wichtigsten ist.

PT: Ich denke eher an das Zeichnen und Malen auf dem Land, wie es damals üblich war.

LX: Ja, während des Studiums sind wir jedes Jahr zum Malen aufs Land gefahren. Alle Studienfächer drehten sich um die realistische Darstellung.

PT: Die verbreitetste Kritik an der «New Generation» ist, dass die Künstler versuchten, die Darstellung des «Grossartigen», wie es in der sozialistischen Kunstausbildung vermittelt wurde, umzuwandeln in eine Darstellung des «Individuellen». Wenn ich deine Bilder anschaue, sehe ich allerdings auch, wie deine Malerei innerhalb des sozialistischen Realismus neue visuelle Möglichkeiten sucht. Zum Beispiel aussergewöhnliche Menschen oder Orte, die ein bestimmtes Phänomen sichtbar machen. Sicher spielt auch der Zufall eine Rolle, vieles mag aus persönlichen Begegnungen stammen, aus dem Umfeld, in dem du dich bewegt hast.

LX: Ja, das waren alles reale Eindrücke. Die Geschichte der Malerei ist lang, doch ich habe beim Malen immer nach Dingen gesucht, die noch nicht gemalt worden waren – diese haben mich am meisten interessiert. So male ich zum Beispiel mehr Männer

LIU XIAODONG, JINCHENG AIRPORT, 2010,
oil on canvas, 118 1/8 x 157 1/2" /
FLUGHAFEN JINCHENG, Öl auf Leinwand, 300 x 400 cm.

als Frauen. Der einfache Grund dafür ist, dass weibliche Formen in der Kunstgeschichte überwiegen; darum habe ich mich entschieden, Männer zu malen. In der traditionellen Malerei gibt es viele Dinge, die man nicht mehr malen kann, und ich habe immer am liebsten das gemalt, was es zuvor in den Bildern nicht gab. Dies bedeutet, dass meine Arbeit gleichzeitig eine Achtung und eine Unzufriedenheit gegenüber der Geschichte der Malerei reflektiert, und was noch viel wichtiger ist: das Leben zum Ausdruck bringt und nicht bloss Methodenforschung betreibt. Wir sind mit so vielen unlösbaren Problemen konfrontiert, die wir nur in der Kunst zum Ausdruck bringen können. Ich setze die Malerei ein, um diese Schwierigkeiten sichtbar zu machen, das ist die Art und Weise, wie ich auf mein reales Leben am meisten Einfluss nehmen kann.

PT: Wenn du für ein Projekt einen dir unbekannten Ort aufsuchst, wie zum Beispiel im letzten Sommer Österreich, oder zuvor Rom, gibt es da spezifische Unterschiede oder Herausforderungen im Vergleich zu China?

LX: Ja natürlich. Vertrautes zu malen macht mehr Sinn; etwas zu malen, was man nicht gut kennt, ist sehr schwer. Wenn ich in ein neues Land komme, mit dessen gesellschaftlichem Hintergrund ich nicht vertraut bin, wird das Malen zu einer ganz anderen Erfahrung. Ich glaube, das Wichtigste ist, sich zu überwinden. Als Maler kann ich heute zwar in China arbeiten, doch was, wenn mich mein Schicksal zwingen würde in Amerika zu leben? Das ist eine der grundlegendsten Ängste. Als Mathematiker hätte ich dieses Problem nicht, auch in den USA bliebe

ich Mathematiker. Für einen Künstler oder einen Schriftsteller hingegen ist das sehr schwierig. Was kann deine Kunst noch aussagen, wenn du deinen eigenen Boden verlässt, das vertraute politische und gesellschaftliche Umfeld? Ich bin oft auf Reisen, in den USA, Europa oder Afrika, und frage mich immer wieder, ob ich noch Künstler sein könnte, wenn ich dort leben müsste.

PT: Wie gehst du bei der Recherche vor, wenn du für ein Projekt einen neuen Ort aufsuchst? Zum Beispiel für deine kommende Reise nach Hotan in Xinjiang, wirst du dir irgendwelche Informationen beschaffen?

LX: Nein. Falls mir jemand Bücher vorschlägt, werde ich sie lesen. Ansonsten aber sehe ich mir gar nichts an, sondern gehe direkt hin. Zu Hotan haben mir Freunde einige Bücher empfohlen, die ich auch gelesen habe. Aber von Österreich etwa habe ich mir nicht mal eine Landkarte angeschaut. Es reicht, wenn ich hingehe, dann stellen sich die Erfahrungen ganz unmittelbar ein. Schliesslich lebe ich mit meinen Augen. Der unmittelbare Eindruck ist ganz wichtig.

PT: Deine Arbeiten wurden weltweit in Ausstellungen gezeigt. Dir ist sicher aufgefallen, dass der Weg, den du gehst, im globalen Umfeld der Kunst ziemlich einzigartig ist.

LX: Ja. Darüber habe ich mir auch Gedanken gemacht. Ich halte zwar an einer Ausdrucksweise fest, die jeder schon kennt, doch vor dem heutigen Hintergrund erhält das eine neue Bedeutung. Was ich mache, mag an die Impressionisten erinnern, die vor hundert Jahren mit der Leinwand ins Freie gegangen sind. Heute bezeichnet man solche Maler geringschätzig als «Parkmaler». In dieser Hinsicht ist mein Weg auch recht gefährlich, denn wenn ich nicht aufpasse, werde ich selbst ein Parkmaler.

PT: Deine Arbeitsweise unterscheidet sich auch stark von der analytischen Malerei der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, wie etwa eines Gerhard Richter.

LX: Absolut. Für mich ist Richter ein Maler der ganz anderen Art; man könnte ihn auch als abstrakten Maler verstehen, weil er Formen und Figuren benutzt, um etwas anderes zu malen. Natürlich ist er aussergewöhnlich. Aber meine Ansprüche an die Malerei sind ganz andere. Ich möchte, dass die Farben und das Dargestellte von Leben erfüllt sind, und das kann ich nur unmittelbar an Ort und Stelle erreichen. Würde ich nach einer Photographie malen: Auch wenn sie zeigt, wie die dargestellten Personen tatsächlich aussehen, es wäre wirkungslos. Zum Beispiel, als ich in Rom Photos machte und nach diesen malen wollte: Nichts geschah. Das war Schwachsinn, total falsch. Für einen Maler wie mich ist es unerlässlich, mit der Staffelei vor Ort zu sein.

PT: Der Ort des Geschehens als Konzept?

LX: Der Ort ist entscheidend. Wenn ich meine Sachen an den Ort bringe, lösen sich viele Probleme von selbst. Kulturelle Differenzen und die Fremdheit der spezifischen Gesellschaft scheinen zu verschwinden.

PT: Dann arbeitest du ausgehend von changierenden Eindrücken und Wahrnehmungen?

LX: Flüchtige Eindrücke sind das eine, das andere ist die Realität eines Ortes. Angenommen ich würde jetzt die beiden jungen Ausländerinnen beim Essen photographieren und brächte das Bild dann zum Malen in mein Atelier – das würde absolut keinen Sinn machen. Wenn ich aber die Staffelei direkt hier hinstelle und die beiden an Ort und Stelle male, dann bedeutet das etwas ganz anderes. Das Gemälde wäre nicht nur eine Komposition, sondern das Zeugnis einer tatsächlichen Begegnung. Dieser Vorgang vermag jene Angst, von der ich vorhin gesprochen habe, aufzuheben. Die Frage, ob ich in einer fremden Umgebung überhaupt noch Künstler sein könnte? Jeder Künstler strebt danach, nationale Grenzen zu überwinden, und ich benutze diese Methode, um mich selbst zu überwinden.

PT: Wie handhabst du die Beziehung zu den Modellen deiner Bilder?

LX: Für mich spielt es keine Rolle, ob ich Menschen oder Gegenstände male; beides sind Stillleben. Ich brauche nicht viel Austausch, ich verlasse mich gänzlich auf meine Augen und Gefühle. Im Grunde habe ich keine Ansprüche an mein Gegenüber, es könnte irgendwer sein.

PT: Aber es gibt auch Ausnahmen, etwa in der Arbeit EIGHTEEN ARHATS, wo du die Modelle ihren Namen, ihr Alter und ihre Heimatstadt auf die Leinwand schreiben liessest. Meiner Meinung nach war dies, wenigstens bei diesem Projekt, eine sehr subtile Beziehung.

LX: Das Gemalte und der Maler sind dasselbe. Bei diesem Projekt schien es mir wichtig, ihre Unterschriften auf der Leinwand zu haben. Im Allgemeinen möchte ich, dass mein Gegenüber auf seine Weise in meine Welt eintritt und daran teilhat, nicht nur bloss dasteht und gemalt wird. Ich bin nicht anders als sie: Ich arbeite mit meinem Pinsel auf der Leinwand und sie mit der Hacke auf dem Feld. Das ist ganz ähnlich. Wenn du dir vorstellst, dass du ganz aufmerksam ein Feld bearbeitest oder ganz aufmerksam malst – die Ästhetik ist dieselbe. Und diese Ästhetik ist es, die ich zum Ausdruck bringen will. Es gefällt mir, Leuten beim Arbeiten zuzuschauen, beim Pflügen, beim Wechseln einer Glühbirne, beim Reparieren von Maschinen. Dabei zuzuschauen, ist ein Genuss; Menschen sind schön, wenn sie arbeiten.

PT: Heutzutage stammen die Museums- und Galeriebesucher aus allen möglichen sozialen Kontexten. Glaubst du, dass es schwieriger wird, in einem derart komplexen Umfeld eine Bedeutung zu transportieren?

LX: So ist es. Bei jedem Künstler, mit dem man sich näher beschäftigt, kann man sehen, dass er ganz spontan sein eigenes Verständnis des Lebens vermittelt. Das ist von Mensch zu Mensch völlig unterschiedlich, je nach Umgebung, Charakter und Erfahrung. Darum ist es mir immer sehr wichtig, zu wissen, wo ein Künstler aufgewachsen ist, denn seine Kunst steht zweifellos in Bezug zu seinem Umfeld. Jeder Künstler möchte ein Genie sein, doch man darf nicht vergessen, dass er im Grunde auch Arbeiter ist, der die Erinnerung an die Umgebung, in der er sich bewegt, in sich trägt.

PT: Er ist ein Nebenprodukt der Gesellschaft?

LX: Genau, und kein singuläres Genie. Wenn du Arbeiten von Künstlern aus der Dritten Welt neben solchen aus der Ersten betrachtest, dann sind die Differenzen augenfällig: Ihre Lebensumstände manifestieren sich in den Arbeiten. Aus diesem Grund ist das direkte Malen von Menschen und Gegenständen aufregend geblieben.

PT: Mehrere deiner neuesten Werkgruppen beschäftigen sich mit dem Westen Chinas.

LX: Ja, ich kann auch nicht konkret sagen, warum, vielleicht hält diese Region etwas Unausgesprochenes für mich bereit.

PT: Warum gehst du nicht in den Süden?

LX: Ich mag Westchina, weil ich mich dort wie ein Arbeiter fühle.

PT: Mir scheint, die von dir dort ausgewählten Regionen wie Tibet, Xinjiang oder Gansu stehen unter einer Art von Spannung – Subversion. Innerhalb der chinesischen Politlandschaft sind dies Ausnahmeorte. Wenn du sie als Han-Chinese aufsuchst, wirst du mit Brüchen und Spannungen konfrontiert. Nicht dass es viel mit Ideologie zu tun hätte, aber wahrscheinlich ist es in relativ instabilen Gesellschaftsstrukturen einfacher, neue Konzepte zu entwickeln.

LX: Das kann sein.

PT: Die Serie aus Gansu von 2009 finde ich in dieser Hinsicht besonders spannend: Du fuhrst in diese abgelegene Region, um eine muslimische und eine christliche Familie zu malen – verblüfft hat mich die Tatsache, dass in Gansu Christen leben.

LX: Ja, Christen und Muslims leben an derselben Strasse. Ich glaube, an diesen chaotischen und komplexen Schauplätzen ist alles möglich. Ich suche genau jenes Unvorstellbare, etwas, das die eigene Vorstellungskraft übertrifft. Manchmal reicht es, dass ich dort bin, eigentlich müsste man gar nicht malen, sondern nur auf irgendeine Art beweisen, dass man ein halbes Jahr dort gelebt hat. Das wäre schon genug. Weil ich Maler bin, beweise ich die dort verbrachte Zeit mit Malerei. Diese Region war reicher und komplexer als alles, was ein Künstler oder Schriftsteller sich hätte vorstellen können. Und dort zu leben – sei es auch nur für einen Monat oder zwei – hinterlässt einen unauslöschlichen Eindruck. Meine Malerei ist hauptsächlich ein Protokoll dieser Erfahrung. Darum produziere ich nach Möglichkeit auch andere Dinge, zum Beispiel Tagebücher, Skizzen, Filmdokumentationen. So kann ich das Publikum noch besser an meiner Erfahrung teilhaben lassen, weil es diese Erfahrung niemals selber machen wird. Die «Upper class» geht ja nicht mal in den Supermarkt.

PT: Zuletzt möchte ich noch eine Frage zu deinen Farben stellen. Für jemanden, der nicht malt, ist das oft am schwierigsten zu verstehen. Was ist deine Auffassung der Farben, mit denen du arbeitest?

LX: Mein Verständnis von Farbe – was soll ich sagen, erst einmal kenne ich keine Tabus; ich traue mich an jede Farbe heran. Viele Künstler haben bestimmte

Farben, die sie niemals benutzen. Ich habe kein Konzept, welche Farbe schön ist oder nicht, ich habe nur die Kraft der Wahrnehmung. Ich fühle das Leben und die Stimmung, die Farben annehmen, wenn sie zusammenkommen, aber das ist eine abstrakte Empfindung. Wenn zwischen den Farben kein Klang entsteht und sie aussehen wie Lehm, dann wirkt es auf mich sehr unangenehm. Das ist meine einzige Forderung an die Farbe. Zum Beispiel die Farbe der chinesischen Jade ... schwierig sie zu beschreiben, aber es gibt Stücke, die sind klar wie Wasser. Und dann gibt es Dachziegel, grau und undurchdringlich. Kurz gesagt, ich möchte, dass man durch meine Farben hindurchschauen kann. Es ist schwer, das konkreter zu beschreiben. Natürlich gibt es Künstler, denen es gerade um Farben geht, die so wirken wie Ziegel, aber das ist etwas anderes, wie der Unterschied zwischen Pop-Art und traditioneller Kunst. Die Pop-Art machte aus Dingen, die man nicht dafür hielt, Kunst. Und dann?

PT: Heisst das, du magst sie nicht besonders?

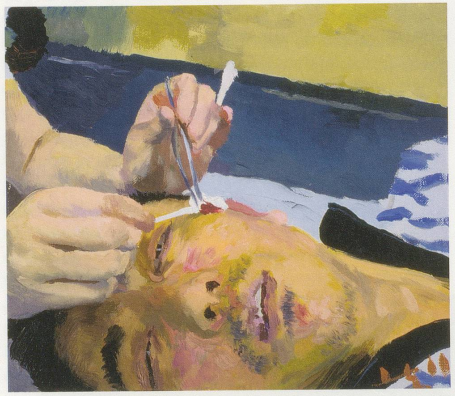
LX: Ich kann sie akzeptieren, doch in meinem Herzen weiss ich, was Jade ist und was ein Dachziegel, und ich kenne den Unterschied zwischen beiden.

PT: Dann bist du ein Dichter und nicht ein Essayist?

LX: Ja, ich bin ein Poet. Dichter zu sein ist meiner Meinung nach am schwierigsten. Denn ein Dichter kann ein Leben lang Gedichte schreiben, und am Ende bleibt vielleicht keinem auch nur ein Wort in Erinnerung. Ein Leben lang!

(Aus dem Chinesischen von Eva Lüdi Kong)

LIU XIAODONG, FLORAL BED, 2006, oil on canvas, 35 1/2 x 39 3/8 ” / GEBLÜMTES BETT, Öl auf Leinwand, 90 x 100 cm.



LIU XIAODONG, CHAOTIC MESS, 2011,
oil on canvas, 13 x 15" /
CHAOTISCHES DURCHEINANDER,
Öl auf Leinwand, 33 x 38 cm.

LIU XIAODONG, MAJIANG PARLOR, 2012,
oil on canvas, 35 1/2 x 39 3/8" /
MAH-JONGG ZIMMER,
Öl auf Leinwand, 90 x 100 cm.