

# AICA Incentive Award for Young Art Critics

**2019**

**WENTING TAO**



**Wie die kuratorische Stereotypisierung chinesischer Kunst das Werk Zheng Guogus essenzialisiert**

***Wenting Tao***

Wenting Tao ist die Gewinnerin des 7. AICA Incentive Award for Young Art Critics 2019. Die Jury lobt Wenting Taos preisgekrönten Beitrag *How the Curatorial Stereotyping of Chinese Art Essentializes the Work of Zheng Guogu's* für seine tiefgreifende kritische Analyse, die die Voreingenommenheit beim Lesen nicht-westlicher Sichtweisen im Ausstellungsbetrieb aufdeckt. Der Gewinnerbeitrag wurde erstmals im Mai 2019 in *Hyperal-lergic* veröffentlicht.



Abb. 31: Zheng Guogu, *Visionary Transformation of the Tranquility of Heart*, 2016

# WIE DIE KURATORISCHE STEREOTYPISIERUNG CHINESISCHER KUNST DAS WERK ZHENG GUOGUS SUBSTANZIALISIERT<sup>1</sup>

255

## *Wenting Tao*

Der Buddhismus ist nicht nur eine Religion, sondern er ist auch zum spirituellen Allheilmittel des Neoliberalismus geworden. Seine Währung ist in der ganzen Welt im Kurs gestiegen. Seine Praxis ist nicht mehr regional beschränkt, und es ist ebenso schwer, sie zu beschreiben, wie es leichtfällt, sich zu ihr zu bekennen. Und die kontemplative Lehre des Buddhismus ist nicht nur vollkommen vereinbar mit kapitalistischen Bestrebungen, sondern fungiert in der Tat als geistiges Opium für den irren Tanz des Spätkapitalismus: Für die neoliberalen Individuen, die nicht in der Lage sind, sich wirklich von den rapiden technologischen Beschleunigungen und kapitalistischen Unternehmungen zu distanzieren, bietet das buddhistische Dogma von der Unbeständigkeit moralischen Trost, und sein Slogan von der Entsagung ermöglicht ihnen psychologische Distanz. Östliche Spiritualität ist rasch zur bevorzugten Rhetorik von Institutionen geworden, denn sie besitzt die Unschuld des Anderen, die Autorität des Transzendentalen und die Flexibilität des Mondscheins.

Wenn also eine renommierte Kunstinstitution wie das MoMA PS1 fade buddhistische Tropen ins Feld führt, um der Karriere eines chinesischen Künstlers Vorschub zu leisten, dessen Werdegang nicht von der Politik und Wirtschaft der zeitgenössischen chinesischen Gesellschaft zu trennen ist, so ist dies ein Zeichen dafür, dass hier etwas auf sehr voraussagbare Weise schiefgegangen ist. Die beiden derzeitigen Einzelausstellungen Zheng Guogus in New York, *Visionary Transformation* im MoMA PS1 und *Photoworks 1993/2016*, »*Even a click of the shutter is unnecessary*« in der Eli Klein Gallery bieten Gelegenheit, unterschiedliche kuratorische Umgangsweisen mit Guogus Werk zu vergleichen.

Mit seinen 49 Jahren hat Zheng Guogu ein breit gefächertes und vielfältiges Œuvre vorzuweisen. Aufgewachsen in der Küstenstadt Yangjiang zu Beginn von Dengs Wirtschaftsreform, war er ein begeisterter Beobachter des florierenden Konsumismus und des Zustroms der globalen Kultur. Die aktuelle Ausstellung in der Eli Klein Gallery präsentiert einen ersten Überblick über sein fotografisches Werk aus den 1990ern. *My Teacher* (1993), ein Foto, das den lachenden Zheng mit einem ebenfalls lachenden obdachlosen Mann zeigt, den der Künstler sechs Monate lang beobachtet hatte, darf als Manifest des jungen Künstlers gelten. In einem Interview erklärte Zheng, dass er sich von der achtlosen Freude und dem »speziellen Immunsystem« seines »Lehrers« angezogen gefühlt habe. Da er sich dabei auf die Ernährungsweise des Mannes als eines Umherziehenden bezieht, kann sich »immun« auch auf die Befreiung von gesellschaftlichen Regeln beziehen. Zheng interessiert sich für Befreiung, die Flucht aus einem (rechtlichen, wirtschaftlichen oder kulturellen) System, indem man in diesem selbst operiert. Diese subtile, strategische Form des Widerspruchs zieht sich wie ein roter Faden durch seine Karriere. In *Honeymoon* (1995) lieb Zheng sich die Heiratsurkunde eines Freundes aus, um mit einem Mädchen namens Luo La »Flitterwochen« in einem Hotel in Guangzhou zu verbringen. Die Schnappschüsse von dieser Reise vermitteln ein authentisches Gefühl von Romantik und Intimität.

---

1 Dieser Artikel erschien zuerst im Online-Magazin Hyperallergic.

*Computer Controlled by Pig's Brain* (2007) zielt auf den überhitzten Kunstmarkt ab und beweist, dass es nicht genügt, sich offen und bewusst dazu zu bekennen, dass man »schlechte« Gemälde aus zufälligen Formulierungen macht, um den üblichen Prozess der ästhetischen und spekulativen Kommodifizierung zu verhindern.

Inspiziert von dem Videospiel *Age of Empires* begann Zheng 2005, in seiner Geburtsstadt Yangjiang einen riesigen privaten Garten anzulegen. Der Bauprozess ist von architektonischem Erfindungsreichtum geprägt wie von der Fähigkeit, lokale Gesetzgeber zu überreden, Planungsvorschriften flexibel auszulegen. Dem Saaltext der Malerei-Ausstellung *Visionary Transformation* im PS1 zufolge »evozieren« Zhengs aufwändige Immobilien-Unternehmungen »den buddhistischen Glauben an die Unbeständigkeit des



Abb. 32: Zheng Guogu, *Honeymoon No. 7*, 1996

Reichs des Physischen«. Darüber hinaus kristallisierte sich sein »Streben nach solcher Transzendenz« in zwölf Gemälden, welche die »Erleuchtung« der buddhistischen *Thangkas* durch die »transformative Macht der Digitalisierung steigern«. *Thangkas* sind traditionelle buddhistische Rollbilder, auf die man sich bei der Meditation konzentriert.

Wir erfahren, dass Zheng für jedes Werk mehrere *Thangkas* digital übereinandergelegt und sie dann unter Verwendung verschiedener Auftragstechniken in Öl gemalt hat. Auf den meisten von ihnen, so etwa bei *Visionary Transformation of the Purification* (2011–13), löst sich eine konzentrische Konfiguration von Gottheiten in eine All-Over-Marmorierung disharmonischer Farben auf. Ungeachtet der holografischen Effekte der

Überlagerung sind die Gemälde überwiegend flach. Die Markierungen reichen von dunstig und wabbelig (was an Tintenstrahl-Transferdrucke erinnert) bis hin zu brüchig und abrupt. In *Ultra Violet Visionary Transformation No.2* (2014–15), finden sich die manierten Kur-



Abb. 33: Zheng Guogu, *Visionary Transformation of the Purification*, 2011–2013

vaturen der mittels Spritze aufgetragenen Farbfäden unbeholfen neben der schludrigen Textur ihrer eingelagerten Oberflächen. Religiöse Kontemplation wird in diesen Gemälden zumindest auf überzeugende Art verspottet, wenngleich als nominelles Thema und Motivquelle auch allzu sehr zitiert.

Das Problem ist nicht, dass es sich hier um eine schwächere Werkgruppe eines im Übrigen bedeutenden und einfallsreichen Künstlers handelt. Sondern es besteht darin, dass das MoMA pauschal akzeptiert, dass diese Gemälde nahtlos in Zhengs künstlerisches Œuvre passen, säuberlich eingefaltet in die Kurzschrift der Spiritualität – die so zu einer Trope wird, welche kritische Bewertung umgeht, ebenso wie die Notwendigkeit, zu berücksichtigen, wie diese Gemälde als Kunst funktionieren, als sei visuelle Stärke nicht historisch ein primärer Schauplatz für eine spirituelle oder politische Botschaft. Eine derart geistlose Mythologisierung chinesischer Künstler ist keineswegs selten.



Abb. 34: Zheng Guogu, *Ultra Violet Visionary Transformation No.2*, 2014–2015

Ja, Künstler wie Xu Zhen haben Werke geschaffen, welche die unbeholfene Substanzialisierung chinesischer Kunst zu stereotypen östlichen Kulturwerten ganz bewusst persiflieren.

Wenn wir Zhengs heterogenes Œuvre also kritisch bewerten wollen, ist es nötig, seinen konzeptionellen Fokus sozusagen auf spezifische Ziele hin zu säkularisieren. Die Ausstellung bei Eli Klein bietet das Potenzial für eine solche Lesart. Ein roter Faden, der sämtliche dort ausgestellten Werke durchzieht, ist eine Art ausgewiesene, amorphe, verhandelbare Freiheit, deren sich das Individuum im post-kulturrevolutionären China erfreute, in einem Zeitraum, der durch den ständigen Aufstieg einer neuen Infrastruktur, neuer Systeme und Ordnungen gekennzeichnet war. Diese Freiheit feilscht also ständig mit einer im Grunde autoritären Machtstruktur, deren tatsächliche Regeln sich in der Praxis häufig im Fluss befinden und mitunter undefinierbar sind. Von dem Vagabunden in *My Teacher* (1993), der außerhalb gesellschaftlicher Normen lebt, über das Hochstaplerpaar, das in *Honeymoon* (1995) seine romantischen Träume verwirklicht, bis hin zu dem Künstler, der die örtlichen Bestimmungen umschifft, um (den ursprünglich *Age of Empires* genannte) *Liao Garden* zu errichten, ist die Freiheit von Systemen und Regeln vorgezeichnet, die das Individuum umgeht, um einen tieferen Wert zu erlangen.

Zheng misst die gesellschaftliche Topologie der Macht an ihren negativen Räumen: wo die Regeln nicht gelten, wo Spiele Wirklichkeit werden können, und sei es nur um des Spieles selbst willen. Der Konsumismus ist sowohl die Bedingung als auch die Grenze seines Werks. Die lärmende Gang in *The Vagarious Life of Yangjiang Youth* (1996) nimmt gewalttätige und rebellische Posen ein, doch der nivellierende Einfluss der globalen Massenmedien ähnelt ihre Individualität derjenigen von Jugendlichen der 1990er Jahre überall auf der Welt an; und Zhengs »schlechte« Gemälde können sich nur deshalb über den Kunsthandel mokieren, weil sie selbst Teil davon sind. Die »präzise märchenartige Existenz« der Puppen, die in der urbanen Himmelslandschaft der *Tokyo Sky Story* (1998) schweben, steht symbolisch für ein Gefühl der Suspendierung zwischen einer alles bestimmenden wirtschaftlichen Infrastruktur und dem ätherischen Bereich der persönlichen Imagination. In diesem Licht betrachtet, sind die Gemälde im MoMA logische Erweiterungen der älteren Werke Zhengs, da sie den Wunsch bekunden, Möglichkeiten auszureizen und die Prinzipien eines Rahmens zu manipulieren, zu sehen, wie weit man gehen kann.

Dies ist nur eine mögliche Lesart von Zhengs Werk, das verknüpft mit dem komplexen und abwechslungsreichen Leben des Künstlers häufig unvorhersehbare Wendungen nimmt, je nach den unmittelbaren Umständen und der Menge der zur Verfügung stehenden Möglichkeiten. Seine Arbeitsweise ist instinktiv und pragmatisch – im Gegensatz zu dem mythischen, nach innen gerichteten Spiritualitätsstrahl im Narrativ des MoMA. *Visionary Transformation* verdeutlicht, dass die Währung der Unbegreiflichkeit noch stabil ist. Das Nebeneinander der beiden gleichzeitig stattfindenden Ausstellungen ist daher eine Aufforderung, beim Begreifen zeitgenössischer chinesischer Kunst ein gründlicheres und nuancierteres kritisches Augenmerk an die Stelle vorgefertigter stereotyper Tropen treten zu lassen.

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider



Abb. 35: Zheng Guogu, *The Vagarious Life of Yangjiang Youth No. 16*, 1996