

Magyar Képzőművészeti Egyetem
Doktori Iskola

A kínai videó művészet három nemzedéke
1989–2015

DLA tézisek

Csáky Marianne

Témavezető:
Kicsiny Balázs

2016

Csáky Marianne
A kínai videó művészet három nemzedéke
1989–2015

DLA tézisek

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

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

Az írásom ugyanakkor nem általános társadalmi vagy művészeti értékelés kíván lenni, engem a művészek személyes motivációi, és alkotásaik *per se* érdekelnek. A történelmi, kulturális és művészeti előzményeket és körülményeket csak olyan mértékben vázoló fel, amely elengedhetetlenül szükséges a művészek és műveik megértéséhez.



1. A kínai videó művészet három nemzedéke. 1988–2015

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

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

Zhang Peilit teljes joggal nevezik a kínai videó művészet atyjának, nem csak azért, mert ő készítette 1988-ban az első kínai videó munkát, hanem azért is, mert valóban az alapító atyák egyike, aki a 80-as évek közepétől aktív szereplője volt a kínai avant-garde mozgalmaknak, valamint az új média oktatás megalapítója volt, és a következő generációk oktatója a mai napig a hangzhou-i művészeti akadémián. A nyolcvanas évektől máig nem sokat változott alkotói alapállása, következetes konceptuális művészeti életművet hozott létre. Munkáiban David Hall, Andy Warhol és Bruce Neuman inspiráló hatását láthatjuk. Azonban ez az életmű, és Zhang alkotói alapállása magán viseli a

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

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

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

nyolcvanas évek kínai kortárs művészetének a sajátos hibrid jellegét. Konceptuális videó installációit a személyesség és szubjektivitás kiiktatására való törekvés jellemzi, azonban egész tevékenységét áthatja valamiféle humanista szemlélet, az emberiség jövőjével kapcsolatos utópia.

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

Cheng Ran⁹ a videó művészet harmadik generációjaként¹⁰ emlegetett korosztály tagja, Yang Fudong tanítványa, a 2000-es évek végén kezdte munkásságát, amikor a kínai művészet még mindig a nyugati művészeti világ figyelmének középpontjában volt, azonban nyugati recepciója már túljutott a csupán egzotikum keresés időszakán. Az ő generációjának természetes volt, hogy a művészeti pálya komoly karrier lehetőséget és anyagi sikereket nyújthat egy kínai művész számára, és e karrier fő terepe a nyugati művészeti világ. Cheng inspirációs forrása, bátran mondhatjuk, a teljes euro-amerikai film hagyomány. Videóinak és filmjeinek formai, strukturális felépítésére elsősorban Guy Debord montázs technikája és a *New American Cinema* gyakoroltak nagy hatást.

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

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

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

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

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

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

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

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

2. „Modern művészet”, „avant-garde művészet” és „experimentális művészet” fogalmak használata a kortárs kínai művészeti közéletben.

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

3. A kínai kortárs művészet nyugati koncepciója

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

4. A kínai „modern művészet” előzményei: nyugati hatások a kínai képzőművészetben a Qing dinasztia végétől 1949-ig

Miután a kínai kortárs művészet programszerűen a 20. századi nyugati művészet hatása alatt bontakozott ki, áttekintem e nyugati hatások és a kínai modernizáció alakulását a Qing dinasztia végétől, az 1912–49 közötti köztársasági időszakban,

továbbá a kulturális forradalom ideje alatt, valamint az azt követő időkben. Az 1949 előtti, korai kínai modernizáció teljesítményei a poszt-kulturális forradalom időszakában sokak számára a még utolsó hiteles kulturális hagyományt testesítették meg. A híres 30–40-es évekbeli kínai balos film mozgalom a mai napig óriási hatást gyakorol a művész videóra, a fotó művészetre és galéria film műfajra, mint például Yang Fudong és Cheng Ran munkásságában.

5. A poszt-kulturális forradalom időszakának művészeti mozgalmi. 1978-1989

Bár az elsőként számon tartott kínai videó mű 1988-ban keletkezett, a videó műveknek a kínai kortárs művészetbe való beágyazottsága nehezen érthető a 1978-tól tartó új művészeti mozgalmak ismerete nélkül, amely mozgalmak az 1989-es China/ Avant-Garde kiállításban értek tetőpontjukra, pár hónappal a második „Pekingi Tavasz” diákmozgalmainak Tiananmen téri vérbefojtása előtt. Felidézem azoknak a művészeti csoportoknak a tevékenységét, amelyek a legmeghatározóbbak voltak a 70-es évek legvégének és a 80-as évek kínai művészetében.

6. A kínai modernizáció és poszt-kolonializmus kapcsolata

A kínai modernizáció és poszt-kolonializmus összefüggései a 2000-es évektől a kínai teoretikus irodalom egyik központi témája. A kínai kortárs művészet hazai és globális művészeti szintéren elfoglalt ellentmondásos pozícióját vizsgálva néhány kínai teoretikus úgy vélekedik, hogy a 20-as években induló, majd a kulturális forradalom idején erőszakossá váló nyugati típusú modernizációval Kína saját magát gyarmatosította, vágta el saját gyökereitől. Továbbá, az elmúlt évtizedekben a poszt-kolonializmus egy olyan kontextussá nőtte ki magát a művészeti életben is – köszönhetően az egész világban működő hatalmi dinamika változásának – amelynek mindenki akarva-akaratlanul résztvevője lesz, aki megnyilvánul ezen a szcénán, akár rendelkezik ilyen élményekkel, akár nem.

7. A kínai művészettel kapcsolatban gyakran emlegetett „másolás” kérdéskörének vizsgálata a kínai és harmadik világbeli kortárs művészet kontextusában.

A kínai kortárs művészetről szólva megkerülhetetlen a másolás, a kulturális átvétel jelensége. Megvizsgálom, hogy hogyan alakul a kínai kortárs művészet, tágabban a harmadik világbeli kortárs művészet és a nyugati művészeti hagyomány közötti kölcsönzés, másolás, kisajátítás. Mennyiben tekinthető a másolás ideája a tradicionális kínai kultúra maradványának, hiszen a másolás a hagyományos tusfestés és kalligráfia alapvető gyakorlata volt. Vagy mennyiben tekinthető úgy, hogy a 80-as évek avant-garde nemzedéke a rendelkezésre álló nyugati mintákból építette újra a saját nyelvét, amelyen a saját világában megélt tapasztalatait és érzéseit tudta újszerű módon kifejezni.

8. Orientalizmus, szelf-orientalizmus és occidentalizmus problematikája a kínai kortárs művészetben.

A dolgozatom során a művészekkel és műveikkel kapcsolatban az egyik gyakran felmerülő kérdés, hogy milyen alkotói alapállások, és milyen rajtuk kívül álló folyamatok helyezik a művészeket és a művészeti közegeket az orientalizmus, szelf-orientalizmus és occidentalizmus pozíciójába. Milyen módon viszonyulnak, élnek vagy élnek vissza a művészek az úgynevezett „elkerülhetetlen reprezentáció” jelenségével, amely szerint egy harmadik világbeli művész bármilyen művészi megnyilvánulása régiójának és etnikumának kultúráját reprezentálja a nyugati világ szemében, és nem olvasódik egyedi műalkotásként; továbbá, hogy ebben a jelenségben mi a szerepe a nyugati világ hidegháború utáni identitás válságának, és az erre ráépülő nyugati kortárs művészeti piacnak.

9. Művészet és politika viszonya a kínai kortárs művészet gyakorlatában és nyugati megítélésében

Megkerülhetetlen kérdés továbbá a művészet és politika viszonya a kínai kortárs művészek tevékenységében, mivel Kína a mai napig elnyomó, diktatórikus rendszer, amely a szólásszabadságot erősen korlátozza, és amely szigorú cenzúrát alkalmaz a művészeti szcénán is. A szabad piaci, ám elnyomó diktatórikus körülmények között létrejövő kínai művészet kapcsán gyakran

felmerül, hogy a művek hitelessége azok ellenálló, politikai tartalmához köthető. Ai Weiwei aktivista művészeti tevékenysége folyamatosan a figyelem középpontjában tartja ezt a kérdést.

10. Történelem-képek vizsgálata a kortárs kínai művészetben az általam bemutatott művészek munkásságán keresztül

Az egyik érdekes kérdés, amely minduntalan felmerült bennem, míg e három alkotó munkáiról, és a korról gondolkodtam, amiben élnek, a történelmi emlékezet kérdése. A felejtés és újraírás a közösségi emlékezet működésének alapja. Minden kor a múltban, az általa megalkotott múltban keres igazolást jelenbeli helyzetére, akár pozitívan, akár negatívan értékeli újra a történéseket. Különösen szembeötlő lehet az amnézia és múltteremtés olyan hatalmas változások után, mint amiket a kulturális forradalom vége és a deng xiaopingi reformok jelentettek, és tegyük hozzá, ami a kelet-európai országok számára 1989-90-ben a szovjet birodalom széthullása volt. A dolgozatomban azt vizsgálom, hogy az általam bemutatott művészek munkájában, alkotói pozíciójában, identitáskeresésében az emlékezés és felejtés milyen mintázatai fedezhetők fel, és ezek a történelmi emlékezet milyen rétegeit aktivizálják vagy nyomják el.