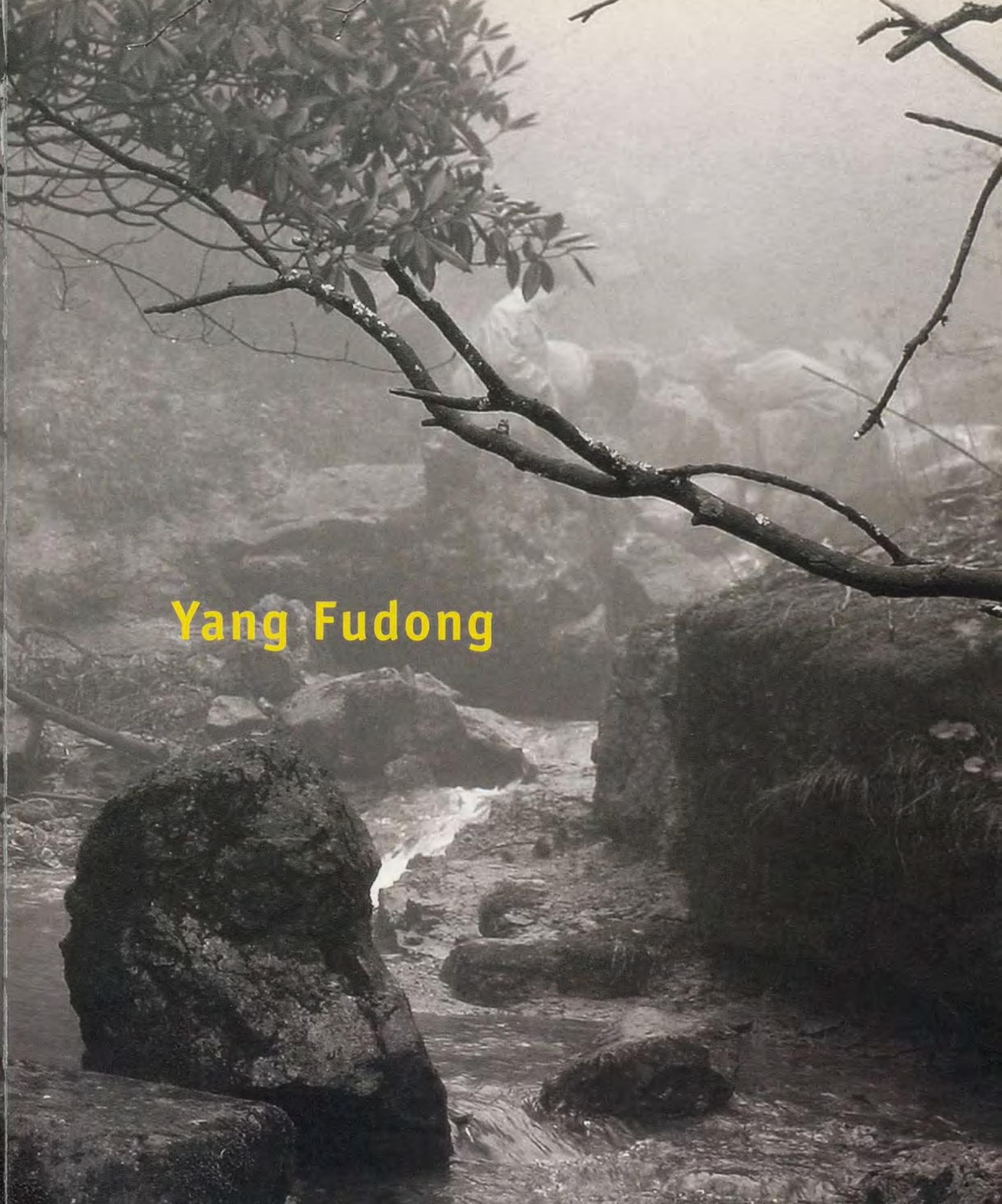


YANG FUDONG, SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST, Part 1, 2003, 35mm b/w film, 29',
music by Jin Wang / SIEBEN INTELLEKTUELLE IM BAMBUS WALD, Teil 1



Yang Fudong



THE WHITE CLOUD DRIFTING ACROSS THE SKY ABOVE THE SCENE OF AN EARTHQUAKE

YUKO HASEGAWA

It is difficult to analyze the work of Yang Fudong in words. In Zen, the emphasis is on intuition and practice rather than intellect and rationalism, an idea summed up in the expression *furyumonji* (“Don’t depend on words and writings”). This emphasis on practice is part of the tradition that has been handed down to Yang and also includes aspects of Taoism, a

philosophy that teaches that the universe, which is made up of chi, is in constant flux due to the interaction of the cosmic dual forces of yin and yang. For this reason, Yang’s works can only really be understood on an intuitive level as a kind of inner experience.

Asked in an interview about the difference between films and installations as modes of expression, Yang responded as follows: “Every mode of artistic expression comes to the same conclusion. They are like nets cast into the deep blue sea, waiting for the moment when the fish come in.”²⁾

The moment when the fish is caught in the net—when the chi of the work and the audience converge—is something that is eagerly awaited, in much the same way that in Taoism the association between male and female that gives rise to new life is regarded as vital.

YUKO HASEGAWA is chief curator of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa.

The Tao does not love people, nor does it try to change society. It is like the white cloud drifting across the sky above the scene of the aftermath of an earthquake or a typhoon, or the deep blue sky.

Mitsuji Fukunaga¹⁾



YANG FUDONG, *MINOR SOLDIER YY'S SUMMER*, 2003, 3-channel video installation, 20', music by Miya Dudu / *UNREIFER SOLDAT YYs SOMMER*, 3-Kanal-Videoinstallation.

Over the last twenty years, China has changed dramatically, and at a much greater speed than at any other time in its history. Since the second half of the 1990s, in particular, the country has been flooded with all kinds of information. What can one do to survive this period of confusion and change without losing one’s humanity? Born in 1972, Yang grew up at a time when information was still restricted, and it was precisely this lack of information that allowed him to cultivate his great powers of imagination. It meant that in the vast majority of cases he learnt about movies not by actually going to see them, but by reading books about them. Imagine a lone teenager developing his own ideas about images on the screen and editing based on written accounts, and you’ll have some idea of what Yang went through. From the outset, Yang, who initially aspired to be a painter, adopted a “painterly” approach to his lens-based work. The arrangement of incidental figures, each caught up in their own world of play against a vast landscape, is a composition often seen in Chinese paintings. But the use of



sweeping, panoramic views and the placement of figures against the landscape are hallmarks of Yang's style. This relationship is similar to one which is hinted at in the anecdote about a man who, viewing a magnificent Chinese landscape, finds himself drawn into the work, walking further and further into its distance. Not only do paintings have spatiality, they also have temporality, and it is the resonance of this space-time relation that produces in the viewer an inner experience of a particular work. A similar mechanism to the one used in coming to an intuitive understanding of these Chinese paintings is required in order to understand Yang's works. The characters in his films are often expressionless and appear in long picturesque sequences largely devoid of action. The resulting awkwardness and discontinuity lend ambiguity to such things as the story line and temporal relations, leaving room for different interpretations. The Academy of Fine Arts where Yang trained is in Hangzhou, which is known throughout China as the home of some of the most traditionally beautiful landscapes remaining in that country. Yang started out by portraying contemporary figures against these traditional landscapes, but after moving to Shanghai, his attention shifted to a different, urban landscape.

Yang is conscious of being surrounded by a great life force (the chi of the universe). He has an innate sense of what it is like to fly through the air like a bird and swim through the water like a fish. His detached point of view and introspective approach is that of the Taoist, who listens intently to his inner voice, reads the flow of chi around him, and lives in harmony with it. One can almost imagine Yang at the center of a frantic maelstrom of change and confusion, the one spot where everything is quiet and still. In fact, during his student days, Yang embarked on an experiment that involved not speaking for three months.

It was around this time that he made the transition from painting to lens-based art. Lao Tzu's philosophy of abandoning artifice and being oneself calls on followers to do away with such things as willful discretion and conceit, and to act in accordance with the natural laws of the universe. Yang adopts a similar approach to the creation of his art. The characters on screen are often shown gazing up at the sky. In a scene from *ROBBER SOUTH* (2001), the story of a young man in the city making a living as a fruit seller while dreaming of becoming a businessman, the protagonist watches as a subway train pulls into a station, and in an instant, the focus of his attention switches seamlessly to a deep blue sky. Compass in hand, he walks from house to house, tracing each door and wall with his fingers—a metaphor for his search for his own place in the city.

Similarly, in *I LOVE MY MOTHERLAND* (1999), in which the human figures alone are blurred, appearing in layers like ghosts as they wander through an urban landscape, the characters in Yang's films often find themselves being torn apart, losing their identity in the context of a rapidly changing urban environment.

A similar scenario unfolds in *CITY LIGHTS* (2000), where two different actors play the protagonist and his doppelgänger in the story of a man whose public and private persona have separated. The two move in unison as they get up in the morning, open their umbrellas, and set off to work, shot from the side in such a way that one appears to be superimposed on top of the other. The only time they appear separately is in a scene where they dance with a single woman, when all three are shown as individuals. As suggested by the treatment of these subjects, the settings and direction in Yang's films stem from simple ideas that might be described as naïve. The split personality of a male character is represented by two actors moving in unison (*CITY LIGHTS*); or the fickle lifestyle of a female character, maintaining relationships with several men at the same time, is depicted by using multiple actors to play the role of a man sitting across a table from her—one changing into another so quickly that it becomes impossible to identify their faces (*AFTER ALL, I DIDN'T FORCE YOU*, 1998). The curious behavior of men in a garden is another example where the inner thoughts of the characters—in this case the desire to be given the freedom to explore one's daydreams—are expressed directly through their physical movements. As Yang himself describes it, "The body movements in my works are inspired by the preoccupied state of mind."³ Yang occupies a position somewhere on the boundary between the inner, imaginary world and the real world. The basis for this approach can be found in the group consciousness of the Chinese, many of whom, even today, regard such things as enchanted lands and the mythical stories of the *Shan Hai Jing* (The Book of Mountains and Seas) as real.

In *TONIGHT MOON* (2000), expressionless men in suits amuse themselves by playing around in boats, swimming, and hiding behind trees in scenes set in a garden. The scenes appear to be daydreams. Yang says that he chose to create this affect after noticing the way people playing in gardens tend to give free rein to their imagination and enter their own fantasy world.⁴ The arched gateway represents the border between the real world and the other, enchanted land beyond. In the actual installation, a number of small monitors are embedded in a large screen onto which an image of the garden is projected, each depicting men swimming naked.

In *TONIGHT MOON*, multiple spaces and times appear to exist simultaneously and, similarly, story lines divide. This technique of presenting a divided plot in the form of multiple space-times that unfold simultaneously is used to good effect in *JIAER'S LIVESTOCK* (2000–2004). Projected onto two walls in adjoining rooms, the two films share the same time, place, and characters. The events that unfold, however, are different. Both stories, based on Chinese folktales, involve murder and looting, but the roles of the four characters are different in each of the films.⁵ In front of the screen in each room is a glass display case containing a mound of dirt upon which sits a suitcase full of books and other items, along with four small video monitors. The monitors show various fragments of film that suggest different versions of the same story.

Faced with no clear determinants and uncertainty regarding the relationship between what they see before them and the real world and the flow of cause and effect, the audience makes the leap to drawing upon their own imaginations to assemble the plot. Before they do, however, Yang opens the suitcase to reveal even more fragments of various stories.



A feature of Yang's work is the lack of hierarchy among its characters. The relationships that unfold are completely horizontal in nature. As suggested by his use of a quote from Confucius, "Among any three people walking by, there must be a teacher for me," Yang reveals his interest in portraying characters involved in multiple relationships.⁶⁾ He starts a work, it would appear, not by thinking about the dramaturgy or structure of the story, but rather by considering what events might unfold when two or more characters come together. He then links them together to create a single work. Two men walk side-by-side and swing swords in unison; a man and a woman appear like a pair of mating birds; women dance together. In a more extreme example from *S10* (2003), two female office workers wearing uniforms covered in zippers zip together their arms and various other parts of their bodies. At this point, we have entered the realm of a modern-day *Shan Hai Jing* inhabited by exaggerated creatures, a realm that is at the same time a metaphorical expression of a new concept of subject that is in the process of evolving organically from one individual to the other, and to the group. If we are all interconnected, then just how far does the territory of the individual extend?

This interconnectedness finds its most eloquent and poetic expression in the portrayal of lovers. *FLUTTER FLUTTER ... JASMINE, JASMINE* (2002) and *CLOSE TO THE SEA* (2004) both attempt to capture this pure emotion in the form of installations that are serene yet vast in scale.

FLUTTER FLUTTER ... JASMINE, JASMINE is based on a legend in which two lovers atop two mountains call out to each other. Presented on three screens, the film depicts a man and a woman discussing their feelings, along with a third view of the couple as seen by an onlooker. Here, too, the sky plays an important role. The characters' various problems and misunderstandings seem to scatter and dissolve in the wind, and the way the clouds appear in the sky seems to symbolize Yang's Taoist point of view.

Equally refreshing in its lyrical rendition of music penetrating the sky and the universe, *CLOSE TO THE SEA* unfolds across five separate screens. A small ensemble of musicians standing in pairs on a rocky shoreline slowly begins to play, their music a blessing dedicated to the lovers whose stories unfold simultaneously on the two center screens.

YANG FUDONG, *FLUTTER FLUTTER... JASMINE, JASMINE*, 2002, 3-channel video installation, color, 17'40", music by Miya Dudu / 3-Kanal-Videoinstallation, Farbe, 17'40", Musik von Miya Dudu.



YANG FUDONG, *FLUTTER FLUTTER... JASMINE, JASMINE*, 2002, 3-channel video installation, color, 17'40", music by Miya Dudu / 3-Kanal-Videoinstallation.

SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST (2003–ongoing), a series of thirty-five millimeter film transferred to DVD intended to expand to five sequels in total, is Yang's attempt to develop this grand worldview in the form of an epic tale of a group

of individuals defying the times in which they live. The title is borrowed from a popular legend of seven intellectuals who sought refuge from the chaos of the Warring States Period in a bamboo forest, where they indulged in serious talk unsullied by worldly matters. It is used as a metaphor for the resistance of the young Chinese who feel unable to keep up with the pace of change in China and, as a result, experience a kind of identity crisis. Showing no regard for normal social behavior, these intellectuals drank to excess, romped around naked, and composed refined verses that expressed their feelings of resentment towards the age in which they lived. This was not a collection of nobodies, but a group of people with reputations and social standing, and because they were closely watched by the powers that be, they had no choice but to hide their real intentions and indulge in performances designed to make them appear slightly deranged, while at the same time preserving the purity of their motives.⁶⁾ The five-part series focuses on seven young men and women in different settings, beginning with *Yellow Mountain*, a mysterious mountain popular among Taoists, then proceeding to an urban setting, a rural setting with fields and paddies, and an island, before moving back to the city.

The dress and general demeanor of the men and women are ambiguous, but are reminiscent more of pre-war Europe than contemporary China. Combined with their lack of facial expressions, a somewhat nihilistic atmosphere is conjured up. However, the aim is not to actively promote any particular ideals, but to permeate soft, sensuous, natural, and urban settings with what these men and women are feeling, thinking, and what ideals are left inside them, thereby carrying on the tradition of "refinement" and "rage" established by the original seven intellectuals. *SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST, PART 1* (2003) explores the relationship between lovers and their families, and looks at the various complications and convictions associated with adopting a liberal approach to one's own wishes. *SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST, PART 2* (2004) portrays the uninhibited relations between male and female and the sexual desires of each. Among the topics of conversation

around the dinner table is that of the food chain. One of the men expresses a desire to reenter the food chain as a tiger eaten by a lion in a primeval forest. The conversation continues as follows:

M: It is exactly because life is too beautiful that I feel overly content, so there's nothing to look forward to.

F: You are already pretty apathetic about the world then, huh?

M: I am quite passionate.

F: If you are so passionate, then why do you want to die?

M: It's not that I want to die, I'm just letting nature do her thing.

This conversation touches on the vital core of Yang's philosophy. Sexual desire, food, death, argument... All of these events that unfold within the context of Yang's work can be traced back to a single topic: life. As typified in Taoism, all associations have as their goal the continuation of life. Yang evokes these associations again and again.

The arrival at the opening of Part One of the naked protagonists against the backdrop of Yellow Mountain; the portrayal set to transcendental music of their reliving historical time; the meetings of various sizes in rooms; the interludes in the form of unexpected happenings between various couples on the stairs during Part Two: all of these scenes involve the intermingling of nature and humans, or the intermingling of humans in different relations and across different temporal orders.

One can observe in Yang's work the carefully considered and poetic mechanics of conducting oneself in the face of the kind of confusion we all must overcome. This is inherent in his resolute decision-making in the face of ongoing uncertainty and in his ceaseless inquiry into matters for which there are no answers. It also provides insight into the unconsciousness of the Chinese people, who have had to put up with violent change—which in the past resulted in entire cultures being reset each time a new administration came to power. Yang's work does not soothe us, but casts us out into an ocean of enigmatic questions. As long as we are prepared to dispense with interpretations based on Western intellectual understanding, perhaps we can discover in his work the secret to unlimited freedom, like the friendship between Damon and Pythias.

(Translated from the Japanese by Pamela Miki)

1) Mitsuji Fukunaga, *Inshoku danjo—Roso shiso nyumon* (Eat Drink Man Woman—An Introduction to the Philosophy of Lao Tsu and Chuang Tsu), (Tokyo: Asahi Press, 2002), p. 187.

2) Yuko Hasegawa, "Yang Fudong," *Flash Art* (March/April 2005), p. 105.

3) *Ibid.*, p. 104.

4) *Ibid.*

5) Gerald Matt, "Film is like life—Gerald Matt talks to Yang Fudong," *Yang Fudong* exhibition catalogue, Kunsthalle Wien, 2005, p. 12.

6) See Masaharu Fuji, *Chugoku noinja: Ransei to chishikijin* (China's Recluses—Anarchy and Intellectuals), (Tokyo: Iwanami Shoten, 1973), pp. 118–120.



YANG FUDONG, FLUTTER FLUTTER... JASMINE JASMINE, 2002, 3-channel video installation, color, 17'40", music by Miya Duda / 3-Kanal-Videoinstallation.

DIE WEISSE WOLKE AM HIMMEL, DIE ÜBER DEN SCHAUPLATZ DES ERDBEBENS GLEITET

YUKO HASEGAWA

Es ist nicht einfach, die Arbeit von Yang Fudong in Worte zu fassen und zu analysieren. Der Zen-Buddhismus legt das Schwergewicht eher auf Intuition und Praxis als auf Intellekt und Rationalität, eine Einstellung, die der Ausdruck *furyumonji* (Baue nicht auf Worte und Geschriebenes) zusammenfasst. Diese Betonung des Praktischen ist Teil der Tradition, in der Yang steht, eine Tradition, die auch Elemente des Taoismus beinhaltet, eine Philosophie, die lehrt, dass das aus Chi bestehende Universum sich – dank der Wechselwirkung der kosmischen Kräfte Yin und Yang – immer im Fluss befindet. Aus diesem Grund kann man Yangs Arbeiten nur auf intuitiver Ebene, als eine Art innere Erfahrung wirklich verstehen.

Als Yang in einem Interview danach gefragt wurde, was der Unterschied zwischen Film und Installation als Ausdrucksmittel sei, antwortete er: «Alle künstlerischen Ausdrucksmittel laufen am Ende auf dasselbe hinaus. Sie sind wie Netze, die man im tiefblauen Meer auswirft, um zu warten, bis die Fische kommen und sich darin fangen.»²⁾

Der Moment, wo der Fisch ins Netz geht beziehungsweise das Chi von Werk und Publikum zur Übereinstimmung kommt, wird sehnsüchtig erwartet und ist von ähnlich zentraler Bedeutung wie die neues Leben hervorbringende Vereinigung des weiblichen und männlichen Prinzips im Taoismus.

YUKO HASEGAWA ist die leitende Kuratorin des Museums für Gegenwartskunst des 21. Jahrhunderts in Kanazawa, Japan.

Das Tao liebt die Menschen nicht und es versucht auch nicht, die Gesellschaft zu verändern. Es ist wie die weisse Wolke, die am Himmel über dem Schauplatz eines Erdbebens oder Taifuns dahingleitet, oder wie der tiefblaue Himmel selbst.

– Mitsuji Fukunaga¹⁾

Im Lauf der letzten zwanzig Jahre hat sich China dramatisch gewandelt, und dies in einem viel höheren Tempo als je zuvor in seiner Geschichte. Insbesondere seit der zweiten Hälfte der 90er Jahre ist das Land mit Informationen geradezu überschwemmt worden. Was kann der Einzelne tun, um diese Phase der Verwirrung und Veränderung zu überstehen, ohne seine Menschlichkeit zu verlieren? Yang wurde 1972 geboren und wuchs in einer Zeit auf, als der Zugang zu Informationen noch sehr eingeschränkt war, und es war gerade dieser Mangel an Information, der es ihm erlaubte, seine reiche Vorstellungsgabe und Phantasie zu kultivieren. Das bedeutete, dass er seine Filmkenntnisse meist nicht einem Kinobesuch verdankte, sondern der Lektüre von Büchern über Filme. Stellen Sie sich einen einsamen Teenager vor, der seine Vorstellungen über die Bilder auf der Leinwand und der Filmbearbeitung anhand schriftlicher Berichte entwickelt, und Sie gewinnen einen Eindruck davon, was Yang durchlebte. Von Beginn an wählte Yang, der ursprünglich Maler werden wollte, einen «malerischen» Ansatz für seine Arbeit mit der Kameralinse. Die Anordnung von zufälligen Figuren, die vor einer unermesslichen Landschaft ganz in ihr eigenes Tun und Treiben versunken sind, ist eine Komposition, der man in chinesischen Bildern häufig begegnet, doch die Verwendung von umfassenden Panoramen und der deutliche Kontrast zwischen Figuren und Landschaft sind das Markenzeichen von Yang Fudong. Dieses Verhältnis zwischen Figur und Landschaft erinnert an die Anekdote über den Mann, der eine wunderbar gemalte chinesische Landschaft betrachtet und sich derart von ihr angezogen fühlt, dass er hineinspaziert und sich darin immer weiter entfernt. Gemälde haben nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Dimension, und es ist die Resonanz dieser Raumzeit, die dem Betrachter eine innere Erfahrung des jeweiligen Werkes ermöglicht. Zum Verständnis von Yangs Arbeiten ist ein ähnlicher Prozess erforderlich wie jener, der beim intuitiven Verständnis dieser alten chinesischen Gemälde abläuft. Die Protagonisten in seinen Filmen sind oft vollkommen ausdruckslos und erscheinen ein übers andere Mal in langen malerischen Sequenzen, in denen es praktisch keine Handlung gibt. Der Eindruck des Unbeholfenen und Abgehackten, der dadurch entsteht, lässt Elemente wie den Handlungsablauf und die zeitlichen Bezüge mehrdeutig werden und schafft Raum für verschiedene Interpretationen. Die Kunstakademie, in der Yang seine Ausbildung absolvierte, liegt in Hangzhou, ein Ort, der in ganz China dafür berühmt ist, dass er einige der schönsten, malerischsten traditionellen Landschaften beherbergt, die dem Land erhalten geblieben sind. Yang hat damit begonnen, zeitgenössische Menschen vor diesen traditionellen Landschaften zu porträtieren. Seit er jedoch nach Shanghai gezogen ist, gilt sein Augenmerk einer ganz anderen, urbanen Landschaft.

Yang fühlt sich von einer grossen Lebenskraft umgeben (dem Chi des Universums) und er hat ein angeborenes Sensorium dafür, was es heisst, wie ein Vogel durch die Luft zu fliegen oder wie ein Fisch im Wasser zu schwimmen. Hierin zeigt sich der losgelöste Blickwinkel und die introspektive Haltung des Taoisten, der aufmerksam auf seine innere Stimme hört, den Fluss des Chi um sich herum wahrnimmt und in Harmonie damit lebt. Man kann ihn sich beinahe vorstellen als der eine Punkt, an dem alles in sich ruht, inmitten eines gewaltigen Mahlstroms von Umsturz und Chaos. Tatsächlich hat Yang in seiner Studienzeit ein Experiment durchgeführt, das unter anderem mit einschloss, drei Monate lang kein Wort zu sprechen.

Etwa um dieselbe Zeit ging er auch von der Malerei zur Arbeit mit der Linse über. Die Philosophie von Laotse, die lehrt, ohne alles Gekünstelte auszukommen und ganz sich selbst zu sein, verlangt von ihren Anhängern, auf Dinge wie mutwilliges Urteilen und geistigen Hoch-



YANG FUDONG, S10, 2003, video, color, 8' / Farbvideo.

mut zu verzichten und in Einklang mit den Naturgesetzen des Universums zu handeln. Yang hat hinsichtlich seiner Kunst einen ähnlichen Ansatz. Man sieht die Figuren auf der Leinwand oft zum Himmel emporschauen. In einer Szene aus dem Film *ROBBER SOUTH* (Räuberischer Süden, 2001) – die Geschichte eines jungen Mannes in der Stadt, der sich mit dem Verkauf von Früchten durchschlägt und davon träumt, Geschäftsmann zu werden – schaut der Protagonist zu, wie ein Zug in einen U-Bahnhof einfährt, doch plötzlich und völlig übergangslos richtet sich seine Aufmerksamkeit auf einen tiefblauen Himmel. Mit dem Kompass in der Hand geht er von Haus zu Haus und fährt dabei mit den Fingern jeder Tür und Wand entlang, eine Metapher für seine Suche nach seinem eigenen Ort in der Stadt.

Die Figuren in Yangs Filmen fühlen sich oft zerrissen und verlieren, vor dem Hintergrund einer sich rapide verändernden urbanen Umgebung, ihre Identität, wie auch in der Arbeit *I LOVE MY MOTHERLAND* (Ich liebe mein Mutterland, 1999) zu erkennen ist – hier erscheinen die menschlichen Gestalten lediglich verschwommen und wandern Geistern gleich durch die urbane Landschaft.

Ein ähnliches Szenario finden wir in *CITY LIGHTS* (Lichter der Stadt, 2000), wo zwei verschiedene Schauspieler den Protagonisten und seinen Doppelgänger mimen; es geht um einen Mann, dessen öffentliches und privates Ich vollkommen auseinander klaffen. Die beiden bewegen sich im Einklang, wenn sie am Morgen aufstehen, ihre Schirme aufspannen



YANG FUDONG, *S10*, 2003, video,
color, 8' / Farbvideo.

und zur Arbeit eilen, immer von der Seite aufgenommen, so dass der eine wie über den anderen gelegt erscheint. Der einzige Moment, in dem sie einzeln auftreten, ist eine Tanzszene, in der beide mit ein und derselben Frau tanzen und alle drei als Individuen gezeigt werden. Wie die Behandlung dieser Themen schon andeutet, entwickeln sich Setting und Regie in Yangs Filmen aus einfachen Ideen, die man auch als naiv bezeichnen könnte. Die gespaltene Persönlichkeit einer Männerfigur wird durch zwei unisono agierende Schauspieler dargestellt (*CITY LIGHTS*); der schillernde Lebensstil einer Frauenfigur, die Beziehungen zu mehreren Männern gleichzeitig unterhält, wird dadurch sichtbar gemacht, dass mehrere Schauspieler die

Rolle des Mannes spielen, der ihr am Tisch gegenüber sitzt – dabei verwandelt sich der eine so schnell in den anderen, dass man ihre Gesichter gar nicht mehr erkennen kann (*AFTER ALL, I DIDN'T FORCE YOU – Schliesslich hab ich dich nicht dazu gezwungen*, 1998). Das seltsame Gebaren von Männern in einem Garten ist ein weiteres Beispiel, bei dem das Innenleben der Figuren, in diesem Fall deren Sehnsucht, frei den eigenen Tagträumen nachhängen zu dürfen, direkt in den Körperbewegungen zum Ausdruck kommt. Yang beschreibt das selbst so: «Die Körperbewegungen werden in meinen Arbeiten vom geistigen Zustand des In-Gedanken-Vertieftseins bestimmt.»³⁾ Yangs Position ist irgendwo zwischen der inneren, imaginären und der realen Welt. Dieser Ansatz hat seine Wurzeln im Gruppenbewusstsein der Chinesen, von denen viele noch heute Dinge wie das verzauberte Land und die mythischen Erzählungen des *Shan Hai Jing* (*Buch der Berge und Meere*) als real betrachten.

In *TONIGHT MOON* (*Heute-Nacht-Mond*, 2000) amüsieren sich ausdruckslose Männer in Anzügen damit, in Booten herumzuspielen, zu schwimmen und sich in einem Garten hinter Bäumen zu verstecken. Die Szenen werden so präsentiert, dass das Ganze wie ein Tagtraum wirkt. Yang sagt, dass er diesen Eindruck bewusst erwecken wollte, nachdem er bemerkte, wie Menschen, die in Gärten spielen, gern ihren Gedanken freien Lauf lassen und in ihre eigene Phantasiewelt abdriften.⁴⁾ Der geschwungene Torbogen verkörpert die Grenze zwischen der realen Welt und dem verzauberten Land auf der anderen Seite. In der Installation selbst sind die kleinen Monitore, die Filmsequenzen, die nackt schwimmende Männer zeigen, in eine grosse Projektionsfläche eingebettet, auf der ein Bild des Gartens zu sehen ist.

In *TONIGHT MOON*, aber auch in anderen Arbeiten Yangs, scheinen multiple Räume und Zeiten gleichzeitig nebeneinander zu existieren und entsprechend verzweigt gestalten sich die Handlungsabläufe. Die Technik, eine derart gespaltene Handlung in Gestalt multipler

Raumzeiten darzustellen, kommt in *JIAER'S LIVESTOCK* (*Jiaers Viehbestand*, 2000–2004) besonders wirkungsvoll zum Einsatz. In zwei benachbarten Räumen auf zwei Wände projiziert, spielen die Filme zur selben Zeit, am selben Ort und mit denselben Protagonisten. Die Ereignisse, die sie zeigen, sind jedoch verschieden. In beiden Geschichten geht es um Mord und Raub, doch die Rollen der vier Protagonisten sind jeweils andere.⁵⁾ In beiden Räumen steht vor der Projektionsfläche eine Vitrine, in der sich ein Erdhaufen befindet und darauf ein Koffer voller Bücher und anderer Dinge sowie vier kleine Videomonitor. Letztere zeigen diverse Filmfragmente, die auf weitere Versionen derselben Geschichte verweisen.

Angesichts der unbestimmten und unsicheren Beziehung zwischen dem, was sie vor sich sehen, und der realen Welt, sowie des unklaren Verhältnisses zwischen Ursache und Wirkung, macht das Publikum quasi einen Sprung und vervollständigt die Handlung mithilfe der eigenen Phantasie. Noch bevor es dies tut, öffnet Yang jedoch den Koffer, um ihm noch weitere Fragmente der verschiedenen Geschichten zu präsentieren.

Eine Eigenart von Yangs Arbeit ist das Fehlen jeglicher hierarchischen Ordnung zwischen seinen Figuren. Die Beziehungen entwickeln sich immer auf horizontaler Ebene. Wie die Verwendung eines Zitats von Konfuzius andeutet – «Von drei vorbeigehenden Leuten ist sicher einer ein geeigneter Lehrer für mich» –, ist Yang daran interessiert, Charaktere darzustellen, die in vielfältige Beziehungen verstrickt sind.⁶⁾ Es scheint, dass er am Anfang einer Arbeit nicht etwa zuerst über die Dramaturgie oder Handlungsstruktur nachdenkt, sondern vielmehr damit beginnt, sich vorzustellen, welche Szenen sich abspielen könnten, wenn zwei oder mehr Figuren aufeinander treffen. Diese Einzelszenen verknüpft er dann zu einem Film. Zwei Männer gehen Seite an Seite nebeneinander und schwingen ihre Schwerter im Gleichschritt; ein Mann und eine Frau wirken wie ein turtelndes Vogelpaar; Frauen tanzen miteinander. In einem ausgefalleneren Beispiel aus *S10* (2003) sieht man Büroangestellte in mit Druckknöpfen übersäten Uniformen, die sich an Armen (und anderen Körperteilen) mittels eines Reissverschlusses aneinander befestigen, jeweils Frau an Frau und Mann an Mann. Damit haben wir das Reich eines modernen, von exaltierten Kreaturen bevölkerten *Shan Hai Jing* betreten, ein Reich das zugleich Metapher für einen neuen Subjektbegriff ist: Das Subjekt beginnt sich organisch vom Individuum weg zum anderen und zur Gruppe hin zu entwickeln. Wenn wir aber alle miteinander verbunden sind, bis wohin reicht dann genau der Bereich des Individuums?

Diese Verbundenheit findet ihren beredtesten und poetischsten Ausdruck in der Darstellung Liebender. *FLUTTER FLUTTER ... JASMINE, JASMINE* (2002) und *CLOSE TO THE SEA* (*In Meeresnähe*, 2004) sind zwei Arbeiten, die dieses reine Gefühl in Installationen einzufangen versuchen; sie wirken leicht und heiter, obwohl sie gross angelegt sind.

FLUTTER FLUTTER ... JASMINE, JASMINE basiert auf einer Volkserzählung, in der zwei Liebende auf zwei Bergspitzen laut nacheinander rufen. Über drei Projektionsflächen verteilt zeigt der Film einen Mann und eine Frau, die über ihre Gefühle sprechen, sowie den Blick auf das Paar aus der Perspektive eines Dritten. Auch hier spielt der Himmel eine wichtige Rolle. Die verschiedenen Probleme und Missverständnisse der Figuren scheinen sich im Wind zu zerstreuen und aufzulösen. Mehr noch, die Art und Weise, wie die Wolken am Himmel erscheinen, scheint Yangs taoistischen Blickwinkel zu symbolisieren.

Genauso erfrischend ist *CLOSE TO THE SEA* mit seiner lyrischen, Himmel und Universum durchdringenden Musik (von Jin Wang). Der Film spielt auf zehn verschiedenen Projektionswänden. Ein kleines Orchester steht paarweise angeordnet an einem felsigen Strand; nach und nach beginnen die Musiker zu spielen, wobei ihre Musik den Liebenden gewidmet

ist, deren Geschichte sich gleichzeitig auf den beiden in der Mitte des Raumes platzierten Projektionsflächen abspielt.

SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST (Sieben Intellektuelle im Bambuswald, seit 2003), eine Serie (auf DVD überspielter 35-mm-Film), die insgesamt fünf Folgen umfassen soll, ist Yangs Versuch, die grossartige Weltanschauung des Taoismus in Form einer epischen Erzählung über eine Gruppe von Individuen zu veranschaulichen, die sich der Zeit, in der sie leben, widersetzen. Der Titel ist einer Volkssage entliehen – sie handelt von sieben Weisen, die vor den politischen Wirren des dritten Jahrhunderts v. Chr. in einen Bambuswald flüchteten und sich dort, unbelastet von weltlichen Dingen, ernsthaften Gesprächen hingaben; hier dient er als Metapher für die Rebellion junger Chinesen, die sich ausserstande fühlen, mit der rasenden Veränderung Chinas Schritt zu halten, und deshalb eine Art Identitätskrise durchmachen. Die Weisen der Volkssage hielten sich nicht an die üblichen gesellschaftlichen Sitten, sie tranken übermässig, tollten nackt herum und dichteten edle Verse, die ihren Missmut über die Zeit, in der sie lebten, zum Ausdruck brachten. Dabei handelte es sich nicht etwa um einen Verein unbedeutender Tölpel, sondern um eine Gruppe renommierter, gesellschaftlich anerkannter Leute; weil sie von den Machthabern scharf beobachtet wurden, blieb ihnen keine andere Wahl als ihre wahren Motive zu verbergen und ein Theater aufzuführen, das sie leicht verrückt erscheinen liess, während sie gleichzeitig ihrer reinen Absicht treu blieben.⁷⁾ Yangs fünfteilige Serie handelt von sieben jungen Männern und Frauen an wechselnden Schauplätzen, angefangen beim Gelben Berg, einem geheimnisvollen, für Taoisten bedeutsamen Ort, über einen Schauplatz in der Stadt, eine ländliche Gegend mit Wiesen und Reisfeldern, zu einer Insel und schliesslich wieder zurück in die Stadt.

Die Kleidung und das Verhalten der Protagonisten lassen sich nicht eindeutig zuordnen, gemahnen jedoch eher an Europa vor dem Krieg als an das heutige China. Zusammen mit der Ausdruckslosigkeit ihrer Gesichter entsteht so eine nihilistisch angehauchte Atmosphäre. Allerdings geht es auch nicht darum, aktiv irgendwelche Ideale zu propagieren, sondern weiche, sinnliche, natürliche und urbane Schauplätze mit dem zu erfüllen, was diese Männer und Frauen fühlen und denken, einschliesslich der Ideale, die sie sich bewahrt haben, wodurch sie die Tradition des «Edelmuts» und des «Zorns» der sieben ursprünglichen Weisen weiterführen. Der erste Teil von SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST (seit 2003) untersucht die Beziehungen zwischen Liebespaaren und ihren Familien und betrachtet die verschiedenen Komplikationen und Ansichten im Zusammenhang mit einem liberalen Umgang mit den eigenen Wünschen. Der zweite Teil (2004) schildert die unverkrampften Beziehungen zwischen Mann und Frau und ihr sexuelles Begehren. Thema des Tischgesprächs ist unter anderem auch die Nahrungskette. Einer der Männer äussert den Wunsch, sich wieder als Tiger in die Nahrungskette einzureihen und im Urwald von einem Löwen verspiessen zu werden. Das Gespräch geht wie folgt weiter:

M: Eben weil das Leben allzu schön ist, bin ich übermässig zufrieden und es gibt nichts, worauf ich mich freuen könnte.

F: Dann nimmst du an der Welt also schon gar nicht mehr gross Anteil, he?

M: Ich nehme brennenden Anteil.

F: Wenn du so brennend Anteil nimmst, warum willst du dann sterben?

M: Ich will nicht sterben, ich will einfach der Natur ihren Lauf lassen.

Das Gespräch trifft den Kern von Yangs Philosophie. Sexuelles Begehren, Nahrung, Tod, Streitgespräch: Alle diese in Yangs Werken geschilderten Prozesse lassen sich auf ein einziges Grundthema zurückführen – das Leben. Wie im Taoismus exemplarisch versinnbildlicht

haben alle Verbindungen ein gemeinsames Ziel: die Fortsetzung des Lebens. Yang beschwört diese Verbindungen in seinen Filmen immer und immer wieder.

Szenen, wie die Ankunft der nackten Protagonisten (am Anfang des ersten Teils von FLUTTER...) vor dem geheimnisvollen, zeitlos wirkenden Hintergrund rund um den wolkenverhüllten Gelben Berg; die Schilderung ihres Erlebens der geschichtlichen Vergangenheit zu Klängen transzendentaler Musik; die Zusammenkünfte (unterschiedlicher Grösse) in diversen Räumen; die Intermezzos in Gestalt unerwarteter Ereignisse zwischen verschiedenen Paaren auf der Treppe (im zweiten Teil der Serie): Immer erfolgt auch eine Verflechtung von Natur und Mensch, oder die unterschiedlich bedingte Verflechtung der Menschen untereinander ist sogar über verschiedene Zeitebenen hinweg miteinander verknüpft.

In Yangs Arbeit kann man die sorgfältig studierten, poetischen Mechanismen von Verhaltensweisen beobachten, die Menschen angesichts einer Verwirrung, die wir alle immer wieder überwinden müssen, entwickeln. Dies ergibt sich zwingend aus der entscheidungsfreudigen Haltung des Künstlers angesichts einer andauernden Ungewissheit, sowie aus seiner unermüdlichen Untersuchung von Fragen, auf die es keine Antwort gibt. Es vermittelt auch Einblicke in den Seelenzustand des chinesischen Volkes, das immer wieder gewaltsame Umwälzungen erleben musste – was in der Vergangenheit dazu geführt hat, dass bei jedem Machtwechsel ganze Kulturen ausgelöscht wurden – und dessen Bewusstsein für seinen Platz im Universum und in der unendlichen Zeit geschärft ist. Eine Haltung gegenüber der Welt, die dem Betrachten des Schaums gleicht, der anmutig an die Oberfläche des weiten Ozeans steigt. Yangs Werk ist nicht besänftigend, sondern stürzt uns in ein Meer rätselhafter Fragen. Sofern wir bereit sind, auf eine rationale Interpretation westlicher Prägung zu verzichten, gelingt es uns vielleicht, in seiner Kunst den geheimen Schlüssel zur schrankenlosen Freiheit zu finden, wie Damon und Pythias in ihrer Freundschaft.

(Übersetzung aus dem Englischen: Suzanne Schmidt)

1) Mitsuji Fukunaga, *Inshoku danjo – Roso shiso nyumon* (Iss, trink, Mann, Frau: Einführung in die Philosophie von Lao Tsu und Chuang Tsu), Asahi Press, Tokio 2002, S. 187. (Zitat hier vom Japanischen ins Englische, danach ins Deutsche übersetzt.)

2) Yuko Hasegawa, «Yang Fudong», *Flash Art International* (März/April 2005), S. 105.

3) Ebenda, S. 104.

4) «Jedes Individuum, das den Garten betritt, bringt seine eigene Geschichte mit.» Yang Fudong, zitiert von Hasegawa (wie Anm. 3).

5) Die vier Personen sind ein Bauer, ein junger Depp, ein Teepflücker und ein Mann aus der Stadt. Der Städter entledigt sich seines Anzugs und schickt sich an, im Fluss zu baden, worauf der Bauer ihm den Kopf unter Wasser drückt und ihn ertränkt. Der Bauer und der junge Mann geraten in Streit, als sie die Habseligkeiten ihres Opfers durchwühlen, so dass die Beute an den unbeteiligten Teepflücker fällt. Die zweite Version der Geschichte beginnt damit, dass der Stadtbewohner im Fluss zu ertrinken droht, worauf der Bauer und der junge Mann ihm zu Hilfe eilen. Der Städter schenkt ihnen als Zeichen seiner Dankbarkeit alles, was er bei sich hat. In der folgenden Szene liegen Bauer und junger Mann tot am Boden. Die Umstände weisen darauf hin, dass sie vom Mann aus der Stadt umgebracht worden sind. Nun flackern Szenen über den Bildschirm, in denen man jeden der Männer verschiedene Leichen durch Wiesen und Gebüsch schleppen sieht. Beide Geschichten basieren auf chinesischen Volksmärchen, obwohl Anfang und Ende, besonders der zweiten Geschichte, unklar bleiben.

6) Gerald Matt, «Der Film ist wie das Leben – Gerald Matt im Gespräch mit Yang Fudong», in: *Yang Fudong*, Ausstellungskatalog der Kunsthalle Wien, 2005, S. 6.

7) Siehe Masaharu Fuji, *Chugoku noinja – Ransei to chishikinin* (Chinas Einsiedler – Anarchie und Intellektuelle), Iwanami Shoten, Tokio 1973, S. 118–120.



YANG FUDONG, LOCK AGAIN, 2004,
 16 mm film, color, 3', music by Miya Dudu
 / SCHLIESS WIEDER, 16-mm-Farbfilm.

