

Shanghai Art Museum

# Shanghai Biennale

2000  
上海双年展

## Bachelorscriptie

Julie Gorter



# Universiteit Utrecht

## De strijd tussen de communistische censuur en de artistieke vrijheid in China

Onderzoek naar de mate van vrijheid en vooruitstrevendheid op de Shanghai Biënnale in het jaar 2000.

Naam: Julie Gorter

Studentnummer: 6285635

Begeleider: Dr. Hestia Bavelaar

Tweede lezer: Dr. Linda Boersma

Onderwijsinstelling: Universiteit Utrecht

Faculteit: Geesteswetenschappen

Opleiding: Kunstgeschiedenis

Bachelor eindwerkstuk kunstgeschiedenis

Datum: 19 april 2021

Aantal woorden: 8678

## Inhoudsopgave

Samenvatting .....	3
Inleiding.....	4
Onderzoeksproces .....	5
Onderzoeksveld .....	6
Opbouw.....	8
Hoofdstuk 1: Een korte geschiedenis vanaf 1976.....	9
Hoofdstuk 2: Omschrijving van de Shanghai Biënnales.....	12
De curatoren aan het woord.....	14
Hoofdstuk 3: In het oog springende vernieuwingen op de Shanghai Biënnale.....	16
Internationale kunstenaars en curatoren.....	16
Expat kunstenaars en curatoren.....	17
Experimentele kunst in het Shanghai Kunstmuseum .....	19
Hoofdstuk 4: Schijnvrijheid op de Shanghai Biënnale?.....	22
Een geleidelijke verandering in de hedendaagse Chinese kunst.....	22
Blijvende aandacht voor officiële, traditionele Chinese kunst .....	23
De satelliet tentoonstellingen.....	25
‘Fuck Off’ .....	26
‘Useful life’ .....	27
Conclusie .....	29
Bronnenlijst.....	32
Lijst met afbeeldingen.....	34
Bijlagen.....	41
Bijlage 1. Informatie overzicht Shanghai Biënnale 2000 .....	41
Bijlage 2. Lijst kunstenaars Shanghai Biënnale 2000 .....	42
Bijlage 3. Plagiaatverklaring.....	44

## Samenvatting

Het doel van deze paper was om te onderzoeken in welke mate de Shanghai Biënnale in het jaar 2000 een vrije en vooruitstrevende tentoonstelling was. De aanleiding voor dit onderzoek is dat er al lange tijd een dispuut bestaat in het huidige onderzoeksveld over of de Biënnale daadwerkelijk wel zou vrij en vooruitstrevend zou zijn geweest als dat er wordt beweerd. Het is relevant, nu er twintig jaar overheen is gegaan, duidelijkheid te verschaffen over dit dispuut om een beter beeld te krijgen van de hedendaagse Chinese kunst. De Shanghai Biënnale toont namelijk een trend in de hedendaagse Chinese kunst die een afspiegeling vormt van wat er in de bredere zin gebeurde in de Chinese kunstwereld in het jaar 2000.

Om de mate van vrijheid op de tentoonstelling te beoordelen is de invloed van de Chinese overheid tijdens de Shanghai Biënnale middels censuur onderzocht. Om een uitspraak te kunnen doen over de vooruitstrevendheid van de Shanghai Biënnale is er een analyse gemaakt van de meest in het oog springende vernieuwingen wat betreft de keuzes in kunstenaars die zijn uitgenodigd en de tentoongestelde werken. Daarnaast is er een vergelijking gemaakt met de gelijktijdig gehouden satelliet tentoonstellingen 'Fuck Off' en 'Useful life'. Deze analyses zijn gedaan middels een literatuuronderzoek waarbij gebruik is gemaakt van secundaire bronnen. De derde Shanghai Biënnale is hierbij vanuit een postkoloniaal theoretisch kader bestudeerd. De interculturele uitwisseling in de tentoongestelde werken vormde hierbij een belangrijk uitgangspunt.

De analyse in deze paper laat zien dat er sprake was van vooruitstrevendheid op de Shanghai Biënnale omdat vernieuwingen zoals de aanwezigheid van experimentele kunst en de mate van internationalisering klaarblijkelijk waren. Toch spreekt de continuïteit met de voorgaande Biënnales het vooruitstrevende beeld van de Biënnale enigszins tegen. De tweede conclusie die uit dit onderzoek kan worden getrokken is dat de mate van vrijheid op de Biënnale minimaal was. De curatoren kregen heel beperkt ruimte van de Chinese overheid om zelf keuzes te maken over het inrichten van de tentoonstelling, maar vervolgens werd alles alsnog gecensureerd.

## Inleiding

'The world is about to change'.<sup>1</sup> Met deze uitspraak leidt curator Toshio Shimizu zijn artikel in de catalogus van de Shanghai Biënnale in het jaar 2000 in. Hij doelt hiermee op het einde van een tijdperk waarin cultuur vanuit een superieur Westen naar andere delen van de wereld stroomde en op het ontstaan van netwerken die over landgrenzen heen gaan.<sup>2</sup> Socioloog Saskia Sassen noemt dit fenomeen een *network of global cities*.<sup>3</sup> Binnen deze netwerken worden met een steeds hogere snelheid goederen en informatie uitgewisseld waardoor diverse culturen uiteraard in aanraking komen met elkaar. Wanneer het binaire denken en de centrum-periferie theorie worden losgelaten, kan een land of stad zich zowel laten beïnvloeden door het netwerk waaraan het is verbonden, als de eigen cultuur behouden. Deze dialoog, die tussen het globale en lokale afspeelt, heeft radicale veranderingen tot gevolg in de nieuwe wereldsteden, in het voorheen bekend als de derde wereld.<sup>4</sup> De moderne culturen die in deze *global cities* ontstaan zijn ieder uniek, maar zijn tegelijkertijd gelijkwaardig aan elkaar. De kunst waarbij zowel traditie als buitenlandse invloeden op een beeldende manier zichtbaar zijn, is hier een duidelijke uiting van. Het groeiende aantal kunsttentoonstellingen, en in het bijzonder de biënnales op het wereldtoneel, is nauw verbonden met de opkomende netwerken. Biënnales zijn namelijk belangrijke aanduidingen voor de verschillende moderniteiten die zich vormen in landen en steden.<sup>5</sup> Overheden gebruiken de biënnales immers vaak voor het tonen van de eigen culturele identiteit in een globaliserende wereld om binnen de internationale kunstwereld erkenning te krijgen. Een voorbeeld hiervan is de derde Shanghai Biënnale in het jaar 2000. De derde Shanghai Biënnale was volgens curator Hou Hanrou een getuigenis van de culturele ambities van de *global city* Shanghai: vooroplopen in het opendeurbeleid van China.<sup>6</sup> De Shanghai Biënnale in het jaar 2000 is de geschiedenisboeken ingegaan als een omkeerpunt in de strijd

---

<sup>1</sup> Shanghai Art Museum, 2020. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Shanghai Art Museum, Shanghai, 6 november 2000-6 januari 2001.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Sassen, Saskia. "The global city: Introducing a concept." *Brown J. World Aff.* 11 (2004): 27.

<sup>4</sup> Yu Hsiao-hwei, red. *On the Mid-Ground*. Hong Kong: Timezone 8 Ltd., 2002, 129.

<sup>5</sup> Okwui Enwezor, "Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form," *Manifesta Journal* 2(2003)1: 26.

<sup>6</sup> Shanghai Art Museum, 2020. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Shanghai Art Museum, Shanghai, 6 november 2000-6 januari 2001.

tussen de communistische censuur en de artistieke vrijheid in de Chinese kunstwereld. Of dit echter daadwerkelijk het geval is geweest is nog maar de vraag, want de meningen onder kunstenaars, curatoren en kunstcritici zijn verdeeld. Het is interessant, nu er twintig jaar overheen is gegaan, deze vraag nogmaals te stellen om een beter beeld te krijgen van de hedendaagse Chinese kunst. De Shanghai Biënnale toont een trend in de hedendaagse Chinese kunst die een afspiegeling vormt van wat er in de bredere zin gebeurde in de Chinese kunstwereld. Het doel van deze paper is dan ook om te onderzoeken in welke mate de Shanghai Biënnale in het jaar 2000 een vrije en vooruitstrevende tentoonstelling was.

### Onderzoeksproces

Om te beginnen is er een analyse gedaan van de hedendaagse Chinese kunstgeschiedenis en de twee voorgaande Shanghai Biënnales, om de derde Shanghai Biënnale in een historische context te kunnen plaatsen en dit als uitgangspunt te nemen in het beantwoorden van de onderzoeksvraag. De onderzoeksvraag bestaat uit twee elementen: vrijheid en vooruitstrevendheid. Om de mate van vrijheid op de tentoonstelling te beoordelen is de invloed van de Chinese overheid tijdens de Shanghai Biënnale middels censuur onderzocht. Om een uitspraak te kunnen doen over de vooruitstrevendheid van de Shanghai Biënnale is er een analyse gemaakt van de meest in het oog springende vernieuwingen wat betreft de keuzes in kunstenaars die zijn uitgenodigd en de tentoongestelde werken. Daarnaast is bij beide elementen het oordeel van de organisatoren en kunstcritici over de Shanghai Biënnale meegewogen. Een laatste element voor analyse is een vergelijking met de gelijktijdig gehouden satelliet tentoonstellingen 'Fuck Off' en 'Useful life'.

Deze analyses zijn gedaan middels een literatuuronderzoek waarbij gebruik is gemaakt van secundaire bronnen. Dit zijn voornamelijk academische artikelen, geschreven door kunsthistorici met een expertise in de Chinese kunst en daarnaast verslagen van de curatoren van de derde Shanghai Biënnale. De publicaties in het Chinees zijn buiten beschouwing gelaten en zowel het aantal publicaties als de toegang tot publicaties over dit onderwerp is beperkt. De twee voornaamste redenen voor deze beperkingen waren de gesloten bibliotheken vanwege de huidige coronamaatregelen en het feit dat de tentoonstelling in China heeft plaatsgevonden; het was niet mogelijk om hier naartoe te reizen. Desalniettemin heeft Asia Art Archive het

eerste gedeelte van de catalogus van de derde Shanghai Biënnale, namelijk de inhoudsopgave, het voorwoord en drie hoofdstukken geschreven door de curatoren, gescand en toegestuurd. Dit is een belangrijke bron geweest voor dit onderzoek. Daarnaast hebben het ooggetuigenverslag van kunsthistoricus David Barrett, het boek *On the Mid-Ground* van curator Hou Hanru, de bundel aan artikelen *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000* en de opnames van het gelijknamige symposium van Asia Art Archive bijgedragen aan het vormen van een zo volledig mogelijk beeld van de derde Shanghai Biënnale.

Het denkkader dat is gebruikt om deze bronnen te bestuderen is beïnvloed door het gegeven dat het Westen decennialang dominant is geweest in het bepalen van de kunstgeschiedenis.<sup>7</sup> In de recente kunstgeschiedenis is er steeds meer bewustwording van dit paradigma; zo komt het postkoloniaal theoretisch kader steeds vaker voor in het wetenschappelijke discours. Postkolonialisme gaat verder dan slechts het verbreden van de kunstcanon zodat het de kunst van de hele wereld bevat: het probeert vooroordelen in de kunstgeschiedenis, die door de centrum-periferie opvatting zijn ontstaan, aan te kaarten en de kunst te bestuderen in het licht van de interculturele uitwisseling.<sup>8</sup> De bovengenoemde *global city* Shanghai, waar deze interculturele uitwisseling plaatsvindt, is een voorbeeld van historicus Homi Bhabha's concept *Third Space*. Dit concept vervangt het idee van een culturele identiteit die is gebaseerd op de traditionele oppositie tussen oost en west.<sup>9</sup> De culturele productie in een *Third Space* zou juist een hybride identiteit tonen waar zowel de traditionele lokale cultuur als de internationale culturele invloeden deel van uitmaken. Deze theorie laat zich goed toepassen op de derde Shanghai Biënnale en het is daarom relevant om de Biënnale vanuit dit interculturele, hybride perspectief te analyseren in deze paper.

### Onderzoeksveld

Het onderzoeksveld van de hedendaagse Chinese kunst is nog jong. Op het wereldtoneel is China een steeds groter wordende macht; de kunstwereld is hierop geen uitzondering. Kennisgeving over de hedendaagse Chinese kunstgeschiedenis, waarin de derde Shanghai

---

<sup>7</sup> Anne D'Alleva, *Methods and theories of art history*, (Londen: Laurence King Publishing, 2005), 79.

<sup>8</sup> Michael Hatt en Klonk, Charlotte, *Art history: a critical introduction to its methods*, (Manchester: Manchester University Press, 2006), 224.

<sup>9</sup> Yu Hsiao-hwei, red. *On the Mid-Ground*, 65.

Biënnale wordt beschreven als zijnde een belangrijk aandeel, en haar plaats in het *network of global cities* zijn daarom van belang om het internationale kunstdiscours, maar ook de hedendaagse westerse kunst, beter te kunnen analyseren en bekritisieren als kunsthistorici. Beide hebben immers een hybride identiteit met een alsmaar groter wordende invloed van de hedendaagse Chinese cultuur en kunst. Deze paper zal het onderzoeksveld van de hedendaagse Chinese kunst vergroten en is daarmee van wetenschappelijk belang.

Een belangrijk expert in het huidige onderzoeksveld is de kunsthistoricus Wu Hung. In zijn overzichtsboek *Contemporary Chinese Art* en artikel "The making of a historical event" benadrukt hij het historisch belang van de derde Shanghai Biënnale. Ook in andere studies zoals Gao Minglu's "Extensionality and Intentionality in a Transnational Cultural System" en Wu Mo's "An unfinished tasks: Viewing the legitimization of contemporary Chinese art from the Third Shanghai Biënnale" komt de relevantie ervan naar voren. De belangrijkste bevinding na het bestuderen van deze studies is dat ze wijzen op de aanmerkelijke positie van de derde Shanghai Biënnale in de hedendaagse Chinese kunstgeschiedenis. In het boek *On the Mid-Ground* van curator Hou Hanru en de bundel aan artikelen *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000* wordt deze baanbrekende positie van de Biënnale echter genuanceerd. In dit onderzoek worden beide kanten van het dispuut belicht, in de hoop dat twintig jaar na dato een beter en duidelijkere schets kan worden gemaakt van de positie van de derde Shanghai Biënnale in de hedendaagse Chinese kunstgeschiedenis. Er zal aandacht worden besteed aan de laatste ontwikkelingen en deze zullen binnen een postkoloniaal kader worden gedeut.

Daarnaast ontbreekt er in het huidige onderzoeksveld een overzicht en analyse van wat er te zien was op de Biënnale. Er is dus nog weinig geschreven over de significantie van de Biënnale aan de hand van kunstwerken. Het is interessant om onderzoek te doen naar de derde Shanghai Biënnale, daarbij de kunstwerken als uitgangspunt nemend, omdat het tentoongestelde ons veel kan vertellen over wat de curatoren van de Biënnale voor ogen hadden en of ze dit hebben bereikt. In het analyseren van de werken zullen naast de visuele analyses ook de intenties van de desbetreffende kunstenaars worden meegewogen. Op basis van deze analyses zijn er in deze paper uitspraken gedaan over de Shanghai Biënnale in het jaar 2000.



## Opbouw

Deze paper is opgedeeld in vier hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk wordt de hedendaagse Chinese kunst(geschiedenis) voor 2000 uitgewerkt en getheoretiseerd om de lezer een beter inzicht te verschaffen ten aanzien van de context waarin de derde Shanghai Biënnale heeft plaatsgevonden. In het bijzonder is er aandacht besteed aan de tweedeling tussen officiële Chinese kunst en experimentele Chinese kunst. In het tweede hoofdstuk zijn de twee voorgaande Shanghai Biënnales kort omschreven en is de derde Shanghai Biënnale en de rol van de stad Shanghai toegelicht. In het derde hoofdstuk worden de meest in het oog springende vernieuwingen op de Shanghai Biënnale in het jaar 2000 geanalyseerd. Deze analyse is opgedeeld in drie onderdelen: internationale kunstenaars en curatoren, expat kunstenaars en curatoren en de aanwezigheid van experimentele kunst. In het vierde hoofdstuk wordt bekeken of de Shanghai Biënnale daadwerkelijk zo vrij was als wordt beweerd in de literatuur. Het hoofdstuk is opgedeeld in twee deelvragen. Hoe beoordelen de curatoren en kunstenaars de Shanghai Biënnale? En wat zeggen de gelijktijdig gehouden satelliet tentoonstellingen 'Fuck Off' en 'Useful life'? In de conclusie wordt antwoord gegeven op de hoofdvraag en tevens wordt er een uitspraak gedaan in hoeverre de Biënnale daadwerkelijk een keerpunt in de hedendaagse Chinese kunstgeschiedenis is te noemen.

## Hoofdstuk 1: Een korte geschiedenis vanaf 1976

Zoals hierboven omschreven, is er de afgelopen decennia een toenemende aandacht voor de hedendaagse Chinese kunst. De exponentiële groei van de Chinese kunsthandel, het aantal Chinese kunstenaars opgenomen in de canon en de hoeveelheid aan wetenschappelijke publicaties over Chinese kunst duiden op deze groeiende belangstelling.<sup>10</sup> Een reden hiervoor is dat de dialoog tussen de Chinese en westerse kunstwerelden sinds 1976 in een stroomversnelling gekomen is. In het najaar van 1976 overleed Mao Zedong, waarmee de Culturele Revolutie in China tot een einde kwam.<sup>11</sup> Als gevolg daarvan veranderde de Chinese samenleving volkomen en ontstonden er nieuwe sociale structuren, waarbij de gevolgen van de open deur-politiek een grote rol speelden. Dit had invloed op de vrije stroom van mensen, goederen en diensten die te maken hebben met handel en investeringen, maar ook de wereldwijde circulatie van cultuur en ideeën.<sup>12</sup> Kunsthistoricus Wu Hung stelt zelfs dat het einde van de Culturele Revolutie, een periode van communistisch censuur, het begin van de hedendaagse Chinese kunst is.<sup>13</sup> Zo ontstonden in de jaren tachtig al gauw avant-garde kunstenaarsgroepen die een 'nieuw' soort Chinese kunst propageerden. De Stars Group illegale tentoonstelling buiten het Nationale Kunstmuseum in 1979 wordt gezien als de eerste expositie van hedendaagse Chinese kunst in China (afb.2).

In deze periode was er een constante strijd tussen het verlangen van kunstenaars naar culturele liberalisatie en de wil van de regering om de kunstproductie te controleren en te bepalen.<sup>14</sup> De Chinese overheid voerde in de jaren tachtig de campagne *Bourgeois Spiritual Pollution*, met als doel schande uit te roepen over alles wat het label 'experimenteel' of 'hedendaags' had. Abstracte kunst of installaties waren bijvoorbeeld niet toegestaan.<sup>15</sup> Aan het eind van de jaren tachtig begon de Chinese overheid nog harder op te treden. Een hoogtepunt hierin was het studentenprotest op het Tiananmenplein in Beijing in het jaar 1989, dat eindigde

---

<sup>10</sup> Dani Rodrik, "Making Room for China in the World Economy," *American Economic Review* 100 (2010)2: 89.

<sup>11</sup> Hung Wu, *Contemporary Chinese Art: A history (1970s-2000s)*, 23.

<sup>12</sup> D'Allea, *Methods and theories of art history*, 79.

<sup>13</sup> Hung Wu, *Contemporary Chinese Art: A history (1970s-2000s)*, 27.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

in een bloedbad. Ten gevolge van deze gebeurtenis verhuisden veel Chinese kunstenaars naar het Westen. De periode waarin duizenden kunstenaars naar het Westen vertrokken was dusdanig van invloed dat het in China een specifieke benaming heeft: 'chuguo re'.<sup>16</sup> Deze kunstenaars hebben een aanmerkelijke rol gespeeld in de canonisatie van de hedendaagse Chinese kunst in de internationale kunstwereld. Het beeld van de hedendaagse Chinese kunst dat nu overheerst is echter met name gebaseerd op kunst die deze kunstenaars produceerden voor de Westerse kunstmarkt, wat voor hen een heel ander milieu was dan in China op dat moment.

Inheemse Chinese kunstenaars uit de jaren negentig stonden namelijk onder directe invloed van de communistische partij, die haar invloed uitoefende via de National Artist' Association. Zij organiseerde tentoonstellingen met officiële kunst; tentoonstellingen van experimentele kunstenaars werden nauwelijks toegestaan.<sup>17</sup> Ondanks de strenge censuur in China bleven kunstenaars hun werk in privésfeer tentoonstellen en de grenzen van wat was toegestaan opzoeken. Dit deden ze door kritiek te leveren op de Chinese overheid, taboes aan te kaarten en voor China onbekende westerse kunstvormen te gebruiken. Deze generatie Chinese kunstenaars streefde dan ook naar een avant-garde gezindheid in de Chinese kunst waarbij ze recht op meningsuiting in de kunst en het legaliseren van experimentele kunst in China wilden bewerkstelligen/bereiken.<sup>18</sup>

Uit deze korte geschiedenis blijkt een tweedeling in de Chinese kunstwereld, namelijk die tussen de experimentele kunst en onofficiële kunst.<sup>19</sup> Het eenduidig stellen van een grens in deze tweedeling en definiëren van de beide kanten is lastig. Onderstaande definities zijn gebaseerd op de teksten van kunsthistoricus Wu Hung en zullen leidend zijn in deze paper. Allereerst, experimentele Chinese kunst heeft een avantgardistisch karakter waarbij een nieuwe gedachtegang of kunstvorm wordt vertegenwoordigd. Er wordt pas gesproken van

---

<sup>16</sup> Hung Wu, *Contemporary Chinese Art: A history (1970s-2000s)*, 27.

<sup>17</sup> Hung Wu, *Contemporary Chinese Art: A history (1970s-2000s)*, 23.

<sup>18</sup> Wu Mo, "An unfinished task: Viewing the legitimization of contemporary Chinese art from the Third Shanghai Biennale," *Journal of Contemporary Chinese Art* 7(2020)1: 27-45.

<sup>19</sup> Onofficiële Chinese kunst wordt in deze paper gelijk gesteld aan experimentele Chinese kunst.

experimentele kunst wanneer het de grenzen van de Chinese kunstwereld opzoekt.<sup>20</sup> Daarnaast vormt deze kunst vaak een uiting van kritiek naar de Chinese overheid over de politieke en maatschappelijk problemen in China.<sup>21</sup> Ten tweede, de officiële Chinese kunst is kunst die de Chinese overheid tentoonstelt in haar instituties en uitdraagt als de enige ware kunstvorm. Vaak worden traditionele Chinese kunstvormen zoals olieverfschilderingen en inkttekeningen gehanteerd en staan onderwerpen zoals spiritualiteit en de natuur centraal. Tevens wordt officiële Chinese kunst als een politiek propagandamiddel gebruikt.<sup>22</sup>

De tweedeling tussen experimentele Chinese kunst en officiële Chinese kunst is evident in de hedendaagse Chinese kunst en de strijd tussen de communistische censuur en de artistieke vrijheid in China vormt een rode draad in de Chinese kunstgeschiedenis.<sup>23</sup> Ook wanneer we kijken naar de Shanghai Biënnales is deze rode draad nog zichtbaar.

---

<sup>20</sup> Hung Wu, *Contemporary Chinese Art: A history (1970s-2000s)*, 12.

<sup>21</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 85.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Hung Wu, *Contemporary Chinese Art: A history (1970s-2000s)* (Londen: Thames & Hudson Ltd, 2014), 23.

## Hoofdstuk 2: Omschrijving van de Shanghai Biënnales

De Shanghai Biënnale was een vast programmaonderdeel van het Shanghai International Art Festival dat werd gesteund door het ministerie van cultuur van de Volksrepubliek China.<sup>24</sup> De gemeentelijke overheid van Shanghai sponsorde de Shanghai Biënnales en het Shanghai Kunstmuseum, onder leiding van Fang Zenqian, organiseerde de Biënnale vervolgens.<sup>25</sup> Op de eerste Shanghai Biënnale in 1996 was het thema 'Open Space' en werden 26 lokale olieverfschilders en drie Chinese installatiekunstenaars die in het buitenland woonden, uitgenodigd. Het geheel van 160 werken moest de ontwikkeling van de moderne Chinese kunst weerspiegelen.<sup>26</sup> De tweede Shanghai Biënnale, in het jaar 1998, werd georganiseerd in samenwerking met het Annie Wong Art Foundation en was ten opzichte van de eerste groot opgezet, namelijk met 256 kunstwerken; gemaakt door meer dan vijftig kunstenaars waarvan vijftien Chinese diaspora kunstenaars.<sup>27</sup> Het doel van deze Biënnale, met het thema 'Inheritance and Exploration', was om de recente ontwikkelingen in de Chinese inkt kunst te tonen.<sup>28</sup> *House of Forest Spring* van Lin Haizhong (afb. 1) is een voorbeeld van een toonaangevend werk dat op de Biënnale te zien was. Concluderend werd op zowel de eerste als de tweede Shanghai Biënnales enkel officiële Chinese kunst tentoongesteld.<sup>29</sup> Daarnaast is het opvallend dat er weinig over is geschreven en dat er nauwelijks media-aandacht van zowel binnen als buiten China was.

De derde Shanghai Biënnale daarentegen, georganiseerd van 6 november 2000 tot en met 6 januari 2001, genoot wereldwijde media-aandacht en wekte de interesse van veel buitenlandse kunstcritici en kunstenaars. Eén van de beoogde doelen van de Biënnale werd hiermee bereikt: de aandacht van de internationale kunstwereld op China richten.<sup>30</sup> De reden voor deze aandacht was onder andere dat er 67 kunstenaars uit achttien verschillende landen

---

<sup>24</sup> Shanghai Art Museum, 2020. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Shanghai Art Museum, Shanghai, 6 november 2000-6 januari 2001. Preface.

<sup>25</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 236.

<sup>26</sup> 'Open Space', geraadpleegd 12 april 2021, <https://www.shanghartgallery.com/>.

<sup>27</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 236

<sup>28</sup> 'Shanghai Biënnale 1998', geraadpleegd 12 april 2021, <https://www.powerstationofart.com>.

<sup>29</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 58.

<sup>30</sup> *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, symposium AsiaArtArchive, 2021.

werden uitgenodigd en dat de Biënnale werd georganiseerd door zowel Chinese als internationale curatoren.<sup>31</sup> De curatoren waren Li Xu en Zhang Qing uit China, Hou Hanru uit China, maar woonachtig in Frankrijk ten tijde van de Biënnale, en Toshio Shimizu uit Japan. De Biënnale, die in het Engels werd betiteld als 'Shanghai Spirit' en in het Chinees als 'Haishang Shanghai' (letterlijk: 'Shanghai over de zee'), omvatte meer dan driehonderd werken, waaronder olieverfschilderijen, traditionele schilderijen, beeldhouwkunst, geprint materiaal, installaties, video en nieuwe media. Samengenomen moesten de werken volgens Hou Hanru reflecteren op vraagstukken die de hedendaagse Chinese kunstproductie in Shanghai beïnvloedden in het jaar 2000.<sup>32</sup> Hierbij doelt Hanru op de confrontatie, uitwisseling en vermenging van de verschillende culturen in het transnationale *city network* Shanghai.<sup>33</sup> Shanghai vormde al sinds de negentiende eeuw een brug tussen China en de rest van de wereld; het was de stad die de handel met de buitenwereld faciliteerde.<sup>34</sup> Vanuit een westers oogpunt is Shanghai een van de meest gecultiveerde steden in China. Het was dus een uitgelezen plek om een Biënnale met een internationaal karakter te introduceren.

Naast de plek is het gebouw waar de derde Shanghai Biënnale plaatsvond tevens relevant; dit was namelijk in het 'nieuwe' gebouw van het Shanghai Kunstmuseum.<sup>35</sup> De verschillende functies die dezelfde locatie hiervoor had gehad, zoals de huisvesting van verschillende culturele instanties en de koloniale Shanghai Race Club, illustreren dat het gebouw symbool stond voor het vrijzinnige culturele imago van de stad. Een Race Club was een Europees fenomeen dat in Shanghai diende als een ontmoetingsplek voor expats; de aanwezigheid ervan was dan ook een teken van de westerse invloed in de stad.<sup>36</sup> Engelsman Albert Robson Burkill was rentmeester van de Shanghai Race Club en heeft het in een Britse

---

<sup>31</sup> Zie bijlage 2 voor een overzicht van alle kunstenaars die hebben deelgenomen aan de Shanghai Biënnale in het jaar 2000.

<sup>32</sup> *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, symposium AsiaArtArchive, 2021.

<sup>33</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz.13.

<sup>34</sup> Huang Zhuan, interview with the author, Shenzhen, August 21, 2012.

<sup>35</sup> Wu Mo, "An unfinished task: Viewing the legitimization of contemporary Chinese art from the Third Shanghai Biennale," *Journal of Contemporary Chinese Art* 7(2020)1: 27.

<sup>36</sup> Qiao Zhengyue, 'A new era for Shanghai Race Club building'. Shanghai Daily, geraadpleegd 17 februari, <https://www.shine.cn/feature/art-culture/1803242117/>.

neoclassicistische stijl laten bouwen in het jaar 1933.<sup>37</sup> Voordat het gebouw in gebruik werd genomen door het Shanghai Kunstmuseum is het gerestaureerd onder leiding van architect Tang Yu'en.<sup>38</sup> Zij benadrukte de essentiële rol van het gebouw in de tentoonstellingen die zouden plaatsvinden in het Shanghai Kunstmuseum. Op deze manier fungeerden het karakter en de geschiedenis van het gebouw als voorbode voor de inhoud van de tentoonstelling.<sup>39</sup>

#### De curatoren aan het woord

De inhoud van de tentoonstelling werd uiteraard bepaald door de curatoren en de visie die ze hadden over wat ze hoopten te bereiken met de Biënnale kwam grotendeels overeen. Zo wilden ze alle vier dat er verandering kwam wat betreft de westerse centrische positie en de canonisatie van de hedendaagse Chinese kunst in de internationale kunstwereld. De Biënnale zagen ze als een uitstekende kans om de macht over het kunstdiscours uit het Westen terug te winnen. Ze streefden een onafhankelijke, unieke Chinese hedendaagse kunst na en wilden dit op de Biënnale aan de wereld tonen. De vier curatoren verschilden overigens in hoe ze hun visie wilden vormgeven op de tentoonstelling.

Zhang Qing en Li Xu zagen de Biënnale als een middel om de onevenwichtigheid tussen de globale en lokale invloeden op de hedendaagse Chinese kunst, die er volgens hen was, te herstellen. Ze vonden de afhankelijkheid van de Chinese kunstenaars op westerse kunstwereld te groot en door deze lokale Chinese kunstenaars een platform geven om hun kunst tentoon te stellen op de Biënnale, hoopten ze hier verandering in te brengen. Deze twee Chinese curatoren hadden een duidelijk nationalistische insteek en vonden het belangrijk om op de Biënnale de ontwikkelingen binnen de Chinese kunst te tonen.

Japanse curator Toshio Shimizu wilde beoogde eveneens een tentoonstelling te creëren waarbij de westers invloed niet de overhand zou hebben. Hij nodigde om deze reden enkel kunstenaars van niet-westerse nationaliteiten uit om deel te nemen aan de Biënnale.

---

<sup>37</sup> Qiao Zhengyue, 'A new era for Shanghai Race Club building'. Shanghai Daily, geraadpleegd 17 februari, <https://www.shine.cn/feature/art-culture/1803242117/>.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Wu Mo, "An unfinished task: Viewing the legitimization of contemporary Chinese art from the Third Shanghai Biennale," *Journal of Contemporary Chinese Art* 7(2020)1: 27-45.

Niet geheel daar tegenover staat de transnationale visie van curator Hou Hanru. In plaats van de focus heel doelgericht niet op het Westen te richten, was Hou Hanru van mening dat de hybride identiteit en de koloniale geschiedenis van de stad Shanghai pleitte voor een tentoonstelling die hiermee in lijn was.<sup>40</sup> Hij nodigde met name Chinese expat-kunstenaars uit aangezien deze tussen twee culturen in stonden en hiermee het beste de transnationale cultuur van een *mid-ground* konden tonen in hun werk. Met een *mid-ground* bedoelt Hou Hanru een conceptuele ruimte, gevormd door globalisering en culturele hybridisatie, die los staat van het binaire oost-west denken.<sup>41</sup> Dit toont veel overeenkomsten met Homi Bhabha's concept *Third Space*.

---

<sup>40</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 11.

<sup>41</sup> Hsiao-hwei, Yu, red. *On the Mid-Ground*. Hong Kong: Timezone 8 Ltd., 2002. 69.



## Hoofdstuk 3: In het oog springende vernieuwingen op de Shanghai Biënnale

Om een uitspraak te kunnen doen over de vooruitstrevendheid van de tentoonstelling, is er in dit hoofdstuk een analyse gemaakt van de meest in het oog springende vernieuwingen ten opzichte van de voorgaande twee biënnales. Deze analyse is opgedeeld in drie onderdelen: internationale kunstenaars en curatoren, expat kunstenaars en curatoren en experimentele kunst in het Shanghai Kunstmuseum.

### Internationale kunstenaars en curatoren

Allereerst was het bijzonder dat er internationale kunstenaars en curatoren werden gevraagd om werken te leveren voor de Shanghai Biënnale. Dit was bij zowel de eerste Shanghai Biënnale als de tweede niet het geval geweest. Bekende kunstenaars op het wereldtoneel in het jaar 2000 zoals William Kentridge, Marlène Dumas, Anselm Kiefer, Tatsua Miyajima en Lee Ufan namen deel aan de tentoonstelling.<sup>42</sup> Het uitnodigen van deze internationale kunstenaars was volgens kunsthistoricus Mia Yu een strategisch manoeuvre om het internationale imago van de stad Shanghai, ten opzichte van de Westerse economische en culturele identiteit, te versterken.<sup>43</sup>

Een opvallend werk dat werd gepresenteerd tijdens de Biënnale door een internationale kunstenaar was dat van de Indonesische kunstenaar Heri Dono genaamd *flying angels* (afb.3). Dit kunstwerk is een goed voorbeeld van hoe een kunstenaar hedendaagse cultuur met traditionele motieven kan combineren.<sup>44</sup> Het werk bestond uit tien metalen engelfiguren met horens en rode laarsjes die vanaf het plafond van het museum naar beneden hingen. Middels dit werk reageert de kunstenaar op een fantasievolle en spottende wijze op de politieke onrust in Indonesië. Hij gebruikt hiervoor een poppentheatertraditie die in Indonesië voorkwam, waarbij vaak taboes en politieke kwesties middels allegorie en symboliek onder de aandacht werden gebracht bij de bevolking. De schaduw van de bewegende figuren doet namelijk denken aan Wajang golèk.<sup>45</sup> Daarnaast zegt Heri Dono geïnspireerd te zijn door het Britse

---

<sup>42</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 61.

<sup>43</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 66.

<sup>44</sup> Artasiapacifi, 'Heri Dono Angel', geraadpleegd op 18 april 2021, <http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/HeriDonoAngelExodus>

<sup>45</sup> Ibid.

stripverhaal Flash Gordon: een verhaal waarbij de hoofdpersoon naar de maan gaat. Heri benadrukte hierbij dat dit verhaal al lang geschreven was vóórdát mensen daadwerkelijk naar de maan gingen, waarmee hij wilde illustreren dat de ideeën van kunstenaars vaak voorlopen op de ontwikkelingen in de techniek. Zo zei hij over de engelfiguren: 'They're very optimistic. They show an accelerated flight forward.'<sup>46</sup> Hij laat zich door zowel een cultureel product van zijn eigen cultuur als van de Britse, voor hem onbekende, cultuur inspireren.

Bovendien poogt Heri Dono met zijn werk een tegengeluid te geven jegens de censuur die autoriteiten toepassen op kunstwereld.<sup>47</sup> Hij geeft dit onder andere vorm door zijn werk te baseren op fantasie, wat volgens hem fungeert als symbool van vrijheid en de kracht van de menselijke verbeelding. De tweede manier waarop dit tegengeluid hoorbaar is in zijn werk, is door het publiek er zeggenschap over te geven: bezoekers bepaalden zelf of het kunstwerk bewoog, of dat het geluid maakte. Hiermee wilde hij iedereen een kort moment van persoonlijke vrijheid laten ervaren. Het is opmerkelijk dat een kunstwerk dat kritiek geeft op een politieke situatie en de rol van de overheid werd toegelaten bij de derde Shanghai Biënnale. Daarnaast is het werk een installatie; iets wat voorheen nog niet door de Chinese overheid werd geaccepteerd als officiële kunstvorm. Dus dat deze installatie tijdens de Biënnale werd getoond in het officiële, door de overheid gesponseerde Shanghai Kunstmuseum, was uniek.

### Expat kunstenaars en curatoren

Een ander vernieuwend aspect van de derde Shanghai Biënnale was de grote groep deelnemende Chinese expat kunstenaars. De keuze om Hou Hanru als curator uit te nodigen was de eerste aanzet tot het uitnodigen van deze Chinese expat kunstenaars en meteen ook een essentiële stap in de Shanghai Biënnale's internationalisering. Eveneens was Hou Hanru zelf onderdeel van de grote groep Chinese diaspora kunstenaars. Als curator was hij een *cultural mediator* voor verschillende lokale, regionale en nationale identiteiten binnen de steeds groter

---

<sup>46</sup> David Barrett, "Shanghai Biennale 2000," Geraadpleegd 11 januari 2021, <http://www.royaljellyfactory.com/davidbarrett/articles/eyestorm/eye-shanghai-intro.htm/>.

<sup>47</sup> Ibid.

wordende internationale kunstwereld.<sup>48</sup> Zowel Hou Hanru als de andere expat kunstenaars vormden een brug tussen de Chinese en Westerse cultuur.<sup>49</sup> Deze kunstenaars brachten problemen en ontwikkelingen zoals globalisering, post-kolonialisme en regionalisme onder de aandacht in China tijdens de derde Shanghai Biënnale.<sup>50</sup>

De meeste van de Chinese expat kunstenaars waren naar het Westen gemigreerd omdat ze daar vrij waren in het exposeren van hun eigen kunst en op deze wijze confrontaties met de autoriteiten zouden voorkomen. In het verleden hadden veel van deze expat kunstenaars te maken gekregen met de censuur van de Chinese overheid. Dit maakt het extra bijzonder dat ze voor de Shanghai Biënnale waren uitgenodigd. De Biënnale vond immers plaats in het Shanghai Kunstmuseum, dat behoorde tot de officiële kunstwereld waarin de Chinese overheid de overhand had.

Eén van deze kunstenaars was de Chinese kunstenaar Huang YongPing die woonachtig was in Frankrijk, en voor de Biënnale voor het eerst in tien jaar terug was in China.<sup>51</sup> Hij heeft één van de bekendste werken van de derde Shanghai Biënnale gemaakt, namelijk het werk *Bank of Sand, Sand of Bank* (afb. 4). Voor dit kunstwerk maakte hij gebruik van vijftig ton zand om een model te maken van het gebouw *No.12 of the Bund*, een neoclassicistisch gebouw dat is ontworpen door de Britse architectuurfirma Palmer en Turner Architects en Surveyors.<sup>52</sup> Het gebouw werd sinds 1923 gebruikt als hoofdkantoor van de Shanghai bank in Shanghai, waarna het in 1950 in gebruik werd genomen door de Communistische Chinese Partij. Vervolgens kwam het gebouw in 1996 in de handen van de Shanghai Pudong Development Bank. Voor Huang stond *No.12 of the Bund* dan ook symbool voor vele machtswisselingen in de stad. Tevens vormde zijn kunstwerk een metafoor voor de veranderende stad, gezien het feit dat de zandsculptuur gedurende de drie maanden durende tentoonstelling geleidelijk afbrak en

---

<sup>48</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 68.

<sup>49</sup> Ornella De Nigris, "The Infrastructural Shift in Contemporary Chinese Art: Biennials and Contemporary Art Museums," *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 15 (2016)1: 61.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 68.

<sup>52</sup> Chen Yu, "Regenerating Urban Waterfronts in China: The Rebirth of the Shanghai Bund," in *Waterfronts Revisited: European ports in a historic and global perspective*, red. Helinie Porfyriou en Marichela Sepe (Londen: Routledge, 2016), 180.

uiteindelijk instortte.<sup>53</sup> Volgens Huang was deze verandering grotendeels toe te schrijven aan de globalisering van Shanghai en zijn kunstwerk illustreert dan ook de waarschuwendende toon jegens de Chinese bevolking wat betreft de toekomst van Shanghai als *global city*.

### Experimentele kunst in het Shanghai Kunstmuseum

Een laatste noemenswaardige vernieuwing op de derde Shanghai Biënnale was de aanwezigheid van experimentele Chinese kunst. Op zowel de voorgaande Shanghai Biënnales als op tentoonstellingen in het Shanghai Kunstmuseum was er tot aan 2000 geen aandacht geweest voor experimentele kunst. Het voorkomen van experimentele kunstvormen zoals installaties, bodyart of performance en kunststijlen zoals mediakunst in de hedendaagse Chinese kunst, zijn een getuigenis van de vooruitstrevendheid van deze tentoonstelling. Deze vooruitstrevendheid blijkt tevens uit een aantal tentoongestelde werken waaruit een kritische houding van Chinese kunstenaars ten aanzien van taboes, censuur en gender blijkt. Voorheen hadden de Chinese autoriteiten dit soort kunst nooit toegelaten; de officiële Chinese kunst voerde altijd de boventoon.<sup>54</sup> De experimentele Chinese kunst op de Shanghai Biënnale kende veel verschillende vormen en facetten en hieronder wordt een aantal voorbeelden uiteengezet.

Allereerst het werk van de Chinese kunstenaar Cai Guoqiang: een video compilatie van Cai Guoqiang's eerder opgevoerde performances. De video toonde bijvoorbeeld een performance van Cai Guoqiang waarbij hij vuurwerk had laten overspringen van hijskraan naar hijskraan; een performance die hij een aantal jaren eerder had uitgevoerd in Italië (afb.5). Zijn keuze voor het gebruikmaken van de hijskraan was gebaseerd op het idee dat dit object een universeel bekend stadsgezicht is geworden in de hele wereld. Zijn keuze voor het tonen van deze specifieke performance tijdens de Biënnale heeft te maken met het gebruikte materiaal.<sup>55</sup> Door zowel vuurwerk, een Chinees product, als een hijskraan, een universeel object, te

---

<sup>53</sup> Wu Mo, "An unfinished task: Viewing the legitimization of contemporary Chinese art from the Third Shanghai Biennale," *Journal of Contemporary Chinese Art* 7(2020)1: 27-45.

<sup>54</sup> Monica Amor, et al., "Liminalities: Discussions on the Global and the Local: Whose World? A Note on the Paradoxes of Global Aesthetics," *Art Journal* 57(1998)4: 37.

<sup>55</sup> Ibid.

gebruiken in zijn performance, wilde hij de dialoog tussen het lokale en het globale aantonen. Hij pleit hiermee voor de aanwezigheid van interculturele uitwisseling in de kunsten.

*Selected Scriptures* (afb.6) is een tweede werk van de Chinese kunstenaar Hong Hao waarin zijn kritische houding ten aanzien van het fenomeen globalisering naar voren komt. Dit werk bestaat uit een serie afdrucken van wereldkaarten die Hong Hao vol heeft geschreven met opzettelijke tekstfouten, verkeerde benamingen en pseudo teksten.<sup>56</sup> De kunstenaar heeft gepoogd een nieuwe encyclopedie samen te stellen met de serie afdrucken. Een nieuwe encyclopedie zou volgens Hong Hao nodig zijn omdat de wereld snel verandert ten gevolge van globalisering: hij vergelijkt globalisering met een computervirus dat snel en onzichtbaar te werk gaat. Hong Hao creëerde al jaren dit soort werken waarin hij afbeeldingen manipuleerde om vervolgens kritiek te uiten op hedendaags China's plaats in de moderne en globaliserende wereld.<sup>57</sup>

Het derde kunstwerk dat dient als representatie voor de tentoongestelde experimenten op de Shanghai Biënnale is *Broadcast at the Same Time* detail van Xhang Peili (afb.7). *Broadcast at the Same Time* detail is een installatie bestaande uit 23 televisies, met elk een ander programma. Deze programma's bevatten zenders die uit verschillende landen afkomstig waren en die elk op eenzelfde dag zijn uitgezonden, namelijk op oudejaarsdag. Hoewel dit een universele dag is, was er een grote diversiteit zichtbaar wat betreft de inhoud van de programma's, wat toe te schrijven is aan de verschillen in tijdzones.<sup>58</sup> Terwijl er op de ene televisie al te zien was dat er werd afgeteld naar twaalf uur, was op een ander beeldscherm een alledaagse sportwedstrijd te zien.<sup>59</sup> Het werkt toont dat er, ondanks de vele overeenkomsten tussen verschillende landen ten gevolge van internationalisering, tevens lokale verschillen zijn; deze verschillen zullen volgens Xhang Peili niet verdwijnen. Net zoals in de experimentele

---

<sup>56</sup> 'Organisatie', The Metropolitan Museum of Art, Geraadpleegd 20 februari 2021, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78018>.

<sup>57</sup> Artsy, 'Hong Hao Selected Scriptures', geraadpleegd 18 april 2021, <https://www.artsy.net/artwork/hong-hao-hong-hao-selected-scriptures>.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid.

werken die eerder werden beschreven, wordt in dit werk tevens de nadruk gelegd op de aanwezigheid van de transculturele dialoog; ook in de stad Shanghai.

## Hoofdstuk 4: Schijnvrijheid op de Shanghai Biënnale?

Ondanks deze in het oog springende vernieuwingen op de derde Shanghai Biënnale werd de tentoonstelling door critici aan beide uiteinden van het culturele spectrum als een flop bestempeld. Zo vonden experimentele Chinese kunstenaars de Biënnale niet vrijzinnig genoeg en te afwijkend van de avant-garde geest die heersten in de onofficiële Chinese kunstwereld op dat moment.<sup>60</sup> Eveneens was de Chinese overheid niet blij met de Biënnale en zozeer dat de gemeentelijke leiders in Shanghai het publiekelijk bekend hadden gemaakt dat zij niet de openingsceremonie zouden bijwonen.<sup>61</sup> In dit hoofdstuk wordt er een kritische noot geplaatst bij de derde Shanghai Biënnale in het kader van de mate van vrijheid. De volgende vragen worden bediscussieerd: Wat waren de ervaringen van de curatoren en kunstenaars van de Biënnale met de censuur van de Chinese overheid? In welke mate stelde de Chinese overheid zich daadwerkelijk open? En gaat de derde Shanghai Biënnale gelijk op met wat er in de Chinese kunstwereld gebeurde? Om de laatste vraag te beantwoorden worden twee gelijktijdig gehouden satelliet tentoonstellingen geanalyseerd.

### Een geleidelijke verandering in de hedendaagse Chinese kunst

Hoewel de derde Shanghai Biënnale als een vrijzinnige expositie werd geprofileerd, was er achter schermen wel degelijk sprake van censuur. Zo stelt kunsthistoricus Wu Hung dat de mate van censuur het onmogelijk heeft gemaakt voor de curatoren om op de Biënnale kunst te tonen die overeenkwam met hetgeen dat werd getoond op de lokale experimentele kunstscene.<sup>62</sup> Voor veel experimentele Chinese kunstenaars was dit een teleurstelling, omdat ze hadden gehoopt op een radicale breuk van het officiële kunststelsel. Ze beschouwden het als het simpelweg behouden van de status quo binnen de hedendaagse Chinese kunstwereld.<sup>63</sup>

Curator Hou Hanru gaat hierop in door te zeggen dat de derde Shanghai Biënnale inderdaad geen radicale breuk vormde in de hedendaagse Chinese kunstwereld, maar dat het wel een goed voorbeeld is van een bijzonder transitie-moment. Het was volgens hem logisch dat experimentele kunstenaars niet zomaar alles konden tonen op de Shanghai Biënnale; het

---

<sup>60</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 10.

<sup>61</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 58.

<sup>62</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 83.

<sup>63</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 77.

Shanghai Kunstmuseum behoorde tenslotte nog steeds tot het officiële kunstcircuit van de overheid. Dit nam echter niet weg dat hij als curator het volgende doel voor ogen had bij het organiseren van de Biënnale: verandering teweegbrengen in de Chinese samenleving en de politieke en culturele structuren in China. Hij was van mening dat verandering van binnenuit, dat wil zeggen binnen de institutie moest gebeuren, door de dialoog met de Chinese bureaucratie aan te gaan.<sup>64</sup> Zo schrijft hij: ‘At the Shanghai Biënnale I showed certain projects that seemed tame and not very experimental, but this was for the long-term. I wanted to bring my experiences into Shanghai and China to help the system in China gradually adapt to outside impact’.<sup>65</sup> Op deze wijze hoopte hij de onderliggende condities, zoals het recht op exposeren van kunst, voor de Chinese experimentele kunstenaars te verbeteren in China.

Een voorbeeld van zo’n ‘tam’ werk op derde Shanghai Biënnale was *Bound Slaves* van Sui Jianguo (afb.8). Hij maakte meerdere replica’s van Michelangelo’s *Bound Slaves* sculpturen. De figuren waren gekleed in een traditioneel arbeiders uniform, ook wel bekend als de ‘Mao Suits’. De beelden zouden de westerse cultuur vertegenwoordigen in China, echter lieten zij een cultuur zien die onderdrukt is door de restricties van de Communistische Partij.<sup>66</sup> De kunstenaar haalt het scherpe randje van het werk door het de titel *Study on the Folding of Clothes* te geven. Deze titel is zodanig neutraal dat er bij de toeschouwer twijfel over de politieke betekenis van het werk kan ontstaan.

#### Blijvende aandacht voor officiële, traditionele Chinese kunst

Hoewel in de meeste literatuur de aanwezigheid van de experimentele, vooruitstrevende kunst op de derde Shanghai Biënnale wordt benadrukt, werd er in werkelijkheid opvallend veel officiële, traditionele kunst tentoongesteld. Van de 67 kunstenaars waren tien werkzaam in officiële Chinese kunstinstanties, waarbij ze enkel met het medium inkt of olieverf werkten.<sup>67</sup> Dit was onder andere vanwege de interventie van het artistieke comité van het Shanghai Kunstmuseum dat in dienst stond van de Chinese overheid. Daarnaast was Fang Zengxian,

---

<sup>64</sup> Hsiao-hwei, Yu, red. *On the Mid-Ground*. Hong Kong: Timezone 8 Ltd., 2002. 16.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Clark Buckner, “The Sleep of Reason: Sui Jianguo at the Asian Art Museum,” geraadpleegd op 9 februari 2021, [www.clarkbuckner.com](http://www.clarkbuckner.com).

<sup>67</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 77.



directeur van het Shanghai Kunstmuseum, van mening dat er bij de Biënnale een accent moest liggen op traditionele Chinese kunst om een continuïteit met de twee voorgaande Biënnales te behouden. Een andere reden voor deze verdeling was dat het een manier was voor de Shanghai Biënnale om zich te onderscheiden van andere internationale biënnales; de traditionele Chinese kunst is immers deel van de cultuur in de *global city* Shanghai, hetgeen deze cultuur onderscheidt van andere 'nieuwe', moderne culturen. Het toont de dialoog tussen het globale en lokale in de stad.

Opvallend is dat dit interculturele dialoog in de derde Shanghai Biënnale van twee kanten is belicht. Niet alleen de invloed van de Chinese traditionele kunst op de moderne Chinese cultuur werd getoond, maar ook de invloed van deze Chinese kunst op de moderne culturen van andere landen. Dit hebben de curatoren bewerkstelligd door werken van niet-Chinese kunstenaars te selecteren die visuele overeenkomsten vertoonden met de Chinese kunst.<sup>68</sup> Een voorbeeld hiervan is het werk *Before and After – The Revolution* van Marlene Dumas (afb. 9). Het werk is een inkt en acryl schets op papier en toont een vrouw met een Aziatisch uiterlijk. Hoewel het afbeelden van mensen niet gebruikelijk was in de traditionele Chinese kunst, is het gebruik van inkt in dit werk wel een evidente referentie naar de Chinese kunst en cultuur. Het werk van Marlene Dumas illustreert ook wat Hou Hanru bedoelde met de derde Shanghai Biënnale als transitie moment in de hedendaagse Chinese kunst. Het feit dat Marlene Dumas als internationale kunstenaar werd uitgenodigd was bijzonder; dit werd echter gematigd door werk van haar te kiezen dat visueel niet te veel afweek van de traditionele Chinese kunst. Hieruit blijkt een voorzichtige houding van de curatoren in het samenstellen van de tentoonstelling om confrontatie met de Chinese overheid uit de weg te gaan.

Dat deze voorzichtige houding op zijn plek was, wordt duidelijk bij bijvoorbeeld het werk *Weather Report* van Ken Lum (afb.10). Zowel Hou Hanro als Ken Lum hebben zich uitgesproken over de confrontatie die ze met de Chinese overheid hebben gehad over dit werk. Het kunstwerk bestond uit een achterstevoren geprinte tekst op een muur met daar tegenover een spiegelmuur, waarachter een donkere kamer schuilging. Vanuit deze kamer konden bezoekers

---

<sup>68</sup> Hsiao-hwei, Yu, red. *On the Mid-Ground*. Hong Kong: Timezone 8 Ltd., 2002. 78.

andere bezoekers gadeslaan terwijl het werk *Weather Report* aan het bekijken waren. De tekst kon alleen door in de spiegel te kijken gelezen worden. Tot tweemaal toe stond de Chinese overheid de zinspreuk die Ken Lum had gekozen voor het werk niet toe. Het gebruik van schrift in hedendaagse Chinese kunst was nieuw en wegens de erfenis vanuit de Culturele Revolutie, waarin tekst en censuur hand in hand gingen, nam de Chinese overheid hiertegenover een wantrouwende positie in. Ken Lum besloot uiteindelijk gebruik te maken van een allegorie over de onzekerheid van het weer: de overheid staat dit toe; niet-wetende dat deze tekst, volgens Hou Hanru, zwaarder politiek beladen was dan de eerste twee voorgestelde teksten.<sup>69</sup>

### De satelliet tentoonstellingen

Gelijktijdig met de Biënnale werden er ook veel satelliet tentoonstellingen georganiseerd door individuele curators of kunstenaars en niet-overheidsgebonden galerieën. Twee belangrijke satelliet tentoonstellingen waren 'Fuck off' van Ai Wei Wei en Feng Boyi en 'Useful Life' van Yang Zhenzhong, Yang Fudong en Xu Zhen.<sup>70</sup> Middels deze satelliet tentoonstellingen beoogden de kunstenaars te laten zien dat de afstand tussen officiële en onofficiële kunst ook in het jaar 2000 nog groot was. Ze wilden nieuwe experimentele kunstvormen legaliseren in China door provocerende tentoonstellingen te organiseren.<sup>71</sup> Daarnaast maakten ze gebruik van het momentum van de Biënnale, die gepaard ging met een grote hoeveelheid, op Shanghai gerichte, internationale aandacht.<sup>72</sup>

De derde Shanghai Biënnale was, ondanks de vernieuwingen die in hoofdstuk drie van deze paper zijn besproken, volgens deze kunstenaars niet vooruitstrevend genoeg: het werk dat er tentoon werd gesteld zou onder officiële Chinese kunst vallen. Het was niet experimenteel in hun ogen en het was te veilig wat betreft het uiten van kritiek op de sociale of politieke normen in China.<sup>73</sup> Door de kunstwerken te beschouwen die op de satelliet tentoonstellingen te zien waren, kan er antwoord worden gegeven op de vraag of deze tentoonstellingen een

---

<sup>69</sup> *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, symposium AsiaArtArchive, 2021.

<sup>70</sup> Wu, "The making of a historical event," 42-49.

<sup>71</sup> Hung Wu, *Contemporary Chinese Art: A history (1970s-2000s)*, 352.

<sup>72</sup> David Barrett, "Shanghai Biennale 2000," Geraadpleegd 11 januari 2021, <http://www.royaljellyfactory.com/davidbarrett/articles/eyestorm/eye-shanghai-intro.htm/>.

<sup>73</sup> Ibid.

tegenovergesteld beeld geven ten opzichte van de Biënnale, en of dat iets zegt over het vrijzinnige karakter van de derde Shanghai Biënnale.

‘Fuck Off’

De satelliet tentoonstelling *Fuck Off*, georganiseerd door Ai Weiwei en Feng Boyi, kreeg veel aandacht van internationale media en kunstcritici. Hoewel deze tentoonstelling klein en alternatief was, hoopten Weiwei en Boyi dat het zou afdoen aan de invloed van de Biënnale als groot centraal evenement.<sup>74</sup> Een provocerend werk dat tentoon werd gesteld was de installatie *Sofa:2000.11.4* van Gu Dexin (afb.11). Gu Dexin had geweigerd deel te nemen aan de Biënnale en zijn werk bevat dan ook een duidelijke kritische referentie hiernaar. Gu Dexin had een rode fauteuil gevuld met rauw vlees voor een roodgekleurd schilderij geplaatst. Het beeldvlak van het schilderij was leeg; op de geschreven datum van de start van de Biënnale na. De vieze geur van het rottende vlees zou bezoekers moeten doen walgen op het moment dat ze dicht bij het werk kwamen. Gu Dexin wilde hiermee bezoekers hetzelfde gevoel van afkeer laten ervaren als hij ervoer bij de derde Shanghai Biënnale.<sup>75</sup> Verder zegt hij over zijn keuze voor de kleur rood het volgende: ‘Strong imbued with multiple meanings across different cultural backgrounds. Red is charged with emotion but at the same time, when it is used monochrome, it has no colour at all’.<sup>76</sup> Zo was Gu Dexin van mening dat de derde Shanghai Biënnale te eentonig was. Dit was volgens hem vanwege de overheersende strenge censuur vanuit de Chinese overheid op de Chinese hedendaagse kunst. Gu Dexin wil met zijn werk aantonen dat interculturele uitwisseling in de hedendaagse Chinese kunst diversiteit zou toevoegen aan de Chinese kunstwereld.

Een ander tartend werk dat in eerste instantie te zien zou zijn geweest bij de tentoonstelling *Fuck Off* was *Eating People* van Chinese kunstenaar Zhu Yu (afb.12). Het werk zou verwijderd zijn door de organisatoren om confrontatie met de autoriteiten te voorkomen.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Hung Wu, “The making of a historical event,” *ArtAsiaPacific* 31(2001)1: 45.

<sup>75</sup> David Barrett, “Shanghai Biennale 2000,” Geraadpleegd 11 januari 2021, <http://www.royaljellyfactory.com/davidbarrett/articles/eyestorm/eye-shanghai-intro.htm/>.

<sup>76</sup> Karen Smith, *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China*, (China: Timezone 8, 2008), 222.

<sup>77</sup> David Morris, *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, blz. 214.

*Het kunstwerk is een video van een eerder uitgevoerde performance. Op de film is de kunstenaar te zien in een keuken waar hij een foetus van zes maanden oud eet. Daarbij staat vermeld dat de foetus gestolen is uit een schoolgebouw dat werd gebruikt voor medische opleidingen. Hiermee ging het werk in tegen normen en waarden die zowel in China als in het Westen gelden. Eating People is een experimenteel werk waarmee de kunstenaar taboes wilde doorbreken en bezoekers wilde choqueren met wat er allemaal mogelijk is binnen de kunst.<sup>78</sup> Fuck Off bevatte meerdere werken met delen van dierlijke en menselijke lijken. Om deze reden werd de tentoonstelling vroegtijdig door de Chinese regering gesloten.<sup>79</sup>*

#### 'Useful life'

De satelliet tentoonstelling 'Useful life' werd georganiseerd door kunstenaars Yang fudong, Xu Zhen en Yang ZhenZhong, die ieder twee werken maakten voor de tentoonstelling. 'Useful life' had als doel om lokale Shanghai kunstenaars te representeren en hun manier van denken te tonen middels experimentele kunstvormen: videokunst, installaties en fotografie.<sup>80</sup> Yang ZhenZong zegt het volgende over leven in de stad Shanghai: 'Living in a big city feels like living in the middle of a storm. People are engaged with life in very different ways, not looking at their lives from outside perspective but just living on and being too involved'. Zijn videoserie *I will die*, die te zien was bij de tentoonstelling 'Useful live', was een opeenvolging van verschillende opnames die de realiteit in de *global city* Shanghai toonden: mensen die in de camera die zeiden 'I will die' (afb.13). Yang ZhenZhong wilde bezoekers hiermee laten realiseren dat ook zij op een dag zouden sterven.<sup>81</sup> Het doen wakker schudden van de inwoners van Shanghai om ze bewust te maken van het feit dat het leven maar voorbijraast in de stad en dat ze er meer bij stil zouden moeten staan.

De tentoongestelde werken bij 'Useful Life' waren minder provocerend dan de werken bij 'Fuck off'. Toch geven de beide satelliet tentoonstellingen samen een goed beeld van wat er

---

<sup>78</sup> Ben Cade, 'Zhu Yu: China's Baby-Eating Shock Artist Goes Hyperreal', The Culture Trip, Geraadpleegd op 16 februari 2021. <https://theculturetrip.com/asia/china/articles/zhu-yu-china-s-baby-eating-shock-artist-goes-hyperreal/>.

<sup>79</sup> Melissa Chui, "On Ai Weiwei," *Social Research: An International Quarterly* 83(2016)1: 176.

<sup>80</sup> *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, symposium AsiaArtArchive, 2021.

<sup>81</sup> Ibid.

in de experimentele Chinese kunstwereld gebeurde in het jaar 2000. Bovendien wordt er een heel ander beeld geschetst van de 'Shanghai Spirit' dan bij de Biënnale het geval was.

## Conclusie

Het doel van deze paper was om te onderzoeken in welke mate de Shanghai Biënnale in het jaar 2000 een vrije en vooruitstrevende tentoonstelling was. In het eerste hoofdstuk werd de hedendaagse Chinese kunst voor het jaar 2000 uitgewerkt en getheoretiseerd. Hierdoor kwam aan het licht dat de tweedeling tussen experimentele Chinese kunst en officiële Chinese kunst nog steeds sterk aanwezig is in de hedendaagse Chinese kunst. De strijd tussen de communistische censuur en de artistieke vrijheid in China waardoor deze tweedeling is ontstaan is goed zichtbaar op Shanghai Biënnale. In het tweede hoofdstuk zijn de twee voorgaande Shanghai Biënnales kort omschreven en is de derde Shanghai Biënnale en de rol van de stad Shanghai toegelicht. Hieruit bleek dat de eerste twee Biënnales sterk lokaal georiënteerd waren en gedomineerd werden door officiële Chinese kunstwereld, waardoor een groot contrast met de derde Shanghai Biënnale zichtbaar werd. In het derde hoofdstuk werden de drie meest in het oog springende vernieuwingen op de Shanghai Biënnale in het jaar 2000 geanalyseerd: internationale kunstenaars en curatoren, expat kunstenaars en curatoren en de aanwezigheid van experimentele kunst. Deze vernieuwingen speelde een belangrijke rol in de grote internationale media-aandacht die de Biënnale heeft gekregen. In het vierde hoofdstuk werd bekeken of de Shanghai Biënnale daadwerkelijk zo vrij was als werd beweerd in het onderzoeksveld. Analyses in het hoofdstuk lieten zien dat de curatoren meermaals de scherpe randjes van werken haalden om censuur te voorkomen. Daarnaast werd de blijvende invloed van de Chinese overheid op de Biënnale duidelijk uit de aanwezigheid van grote aantallen traditionele Chinese kunstwerken. Opmerkelijk was ook dat de gelijktijdig gehouden satelliet tentoonstellingen, die net zoals de Biënnale beweerde representatief te zijn voor de hedendaagse Chinese kunst in de stad Shanghai, een heel ander en radicaler beeld schetste. Kortom, de Chinese overheid ondernam met de Biënnale zeker stappen om de Chinese kunstwereld te internationaliseren maar wat er buiten deze officiële Chinese kunstwereld gelijktijdig gebeurde in China was voor de rest van de wereld veel relevanter.

Uit deze uitgebreide analyse van de derde Shanghai Biënnale in deze paper zijn meerdere conclusies te trekken over de mate van vooruitstrevendheid en vrijheid op de tentoonstelling. Allereerst waren er meerdere vernieuwingen terug te zien op de derde

Shanghai Biënnale ten opzichte van de eerste twee biënnales. Ook wanneer de derde Shanghai Biënnale in de historische context wordt geplaatst komt duidelijk naar voren dat er wel degelijk een verschil is met wat er voor het jaar 2000 werd tentoongesteld in de officiële Chinese kunstwereld. Bovendien is het noemenswaardig dat het transnationale kader waarin de Biënnale is geplaatst in deze paper aantoont dat de aanwezigheid van en aandacht voor de interculturele uitwisseling groot was. Vooruitstrevend hieraan is dat het overeenkomt met de opkomende postkoloniale mentaliteit in de internationale kunstwereld in het jaar 2000. Daartegenover staat dat het aantal traditionele Chinese kunstwerken op de Biënnale nog immens was en niet overeenkwam met de situatie in kunstscene in de stad Shanghai. Kortom, er was zeker sprake van vooruitstrevendheid op de Shanghai Biënnale omdat vernieuwingen zoals de aanwezigheid van experimentele kunst en de mate van internationalisering klaarblijkelijk zijn. Toch spreekt de continuïteit met de voorgaande Biënnales het vooruitstrevende beeld van de Biënnale enigszins tegen.

De tweede conclusie die uit dit onderzoek kan worden getrokken is dat de mate van vrijheid op de Biënnale minimaal was. De curatoren kregen beperkte ruimte van de Chinese overheid om zelf keuzes te maken over het inrichten van de tentoonstelling, maar vervolgens werd alles alsnog gecensureerd. Dat blijkt uit de voorzichtige houding van de curatoren in het zelf censureren van de werken en de meerdere malen dat ze op de vingers werden getikt door de autoriteiten en de werken daarna moesten aanpassen. Dat artistieke vrijheid ontbrak in de Chinese kunstwereld in het jaar 2000 blijkt daarenboven uit het feit dat meerdere satelliet tentoonstellingen werden geannuleerd en afgebroken door de Chinese overheid.

Hoewel ik van mening ben dat de derde Shanghai Biënnale vooruitstrevende elementen bevatte, vind ik dit zeker niet het geval op het gebied van vrijheid. Ik denk dat het vooruitstrevende en vrije karakter waar de Biënnale om bekend staat niet terecht is. Het geheel aan werken, maar ook de curatoren en de gemaakte vergelijking met de satelliet tentoonstellingen vertellen simpelweg een ander verhaal. Dit maakt dat ik andere opvattingen die er bestaan over de Biënnale in huidige kunstdiscours eveneens in twijfel trek. Zoals de vaak voorkomende aanname over dat de derde Shanghai Biënnale een omkeerpunt is geweest in de strijd tussen de communistische censuur en de artistieke vrijheid in de Chinese kunstwereld.

Vervolgonderzoek naar of deze aanname klopt zou een waardevolle toevoeging zijn aan het huidige onderzoeksveld. Belangrijk hierbij zou zijn om de derde Shanghai Biënnale en de satelliet tentoonstellingen beide op een gelijkwaardige wijze mee te nemen in het analyseren, omdat alleen op deze manier de hedendaagse Chinese kunst in het jaar 2000 in Shanghai goed en in volledigheid kan worden weergegeven. Eén ding is echter zeker, de derde Shanghai Biënnale vormt een rijke bron aan uitwisseling van cultuur, ideeën en kunst over de hele wereld tussen kunstenaars en kunsthistorici.



## Bronnenlijst

Amor, Monica, et al. "Liminalities: Discussions on the Global and the Local: Whose World? A Note on the Paradoxes of Global Aesthetics." *Art Journal* 57(1998)4: 36-43.

Barrett, David. "Shanghai Biennale 2000." Geraadpleegd 11 januari 2021.  
<http://www.royaljellyfactory.comdavidbarrett/articles/eyestorm/eye-shanghai-intro.htm/>.

Buckner, Clark. "The Sleep of Reason: Sui Jianguo at the Asian Art Museum." Geraadpleegd 9 februari 2021. [www.clarkbuckner.com](http://www.clarkbuckner.com).

Cade, Ben. 'Zhu Yu: China's Baby-Eating Shock Artist Goes Hyperreal'. The Culture Trip. Geraadpleegd op 16 februari 2021. <https://theculturetrip.com/asia/china/articles/zhu-yu-china-s-baby-eating-shock-artist-goes-hyperreal/>.

Chui, Melissa. "On Ai Weiwei." *Social Research: An International Quarterly* 83(2016)1: 175-177.

D'Alleva, Anne. *Methods and theories of art history*. Londen: Laurence King Publishing, 2005.

Enwezor, Okwui. "Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form." *Manifesta Journal* 2(2003)1: 6-31.

Hou, Hanru, Toshio Shimizu en Zhang Qing redactie *Shanghai Biennale 2000*. Shanghai: Shanghai Art Museum, 2020. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Shanghai Art Museum, Shanghai, 6 november 2000-6 januari 2001.

Minglu, Gao. *Total modernity and the avant-garde in twentieth-century Chinese art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2011.

Mo, Wu. "An unfinished task: Viewing the legitimization of contemporary Chinese art from the Third Shanghai Biennale." *Journal of Contemporary Chinese Art* 7(2020)1: 27-45.

Morris, David. *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*. Londen: Afterall Books, 2020.

'Organisatie'. The Metropolitan Museum of Art. Geraadpleegd 20 februari 2021. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78018>.

Rodrik, Dani. "'Making Room for China in the World Economy.'" *American Economic Review* 100 (2010)2: 89-93. DOI: 10.1257/aer.100.2.89 (geraadpleegd 19 februari 2021).

Shanghai Art Museum, 2020. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Shanghai Art Museum, Shanghai, 6 november 2000-6 januari 2001.

Smith, Karen. *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China*. China: Timezone 8, 2008.

*Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, symposium AsiaArtArchive, 2021.

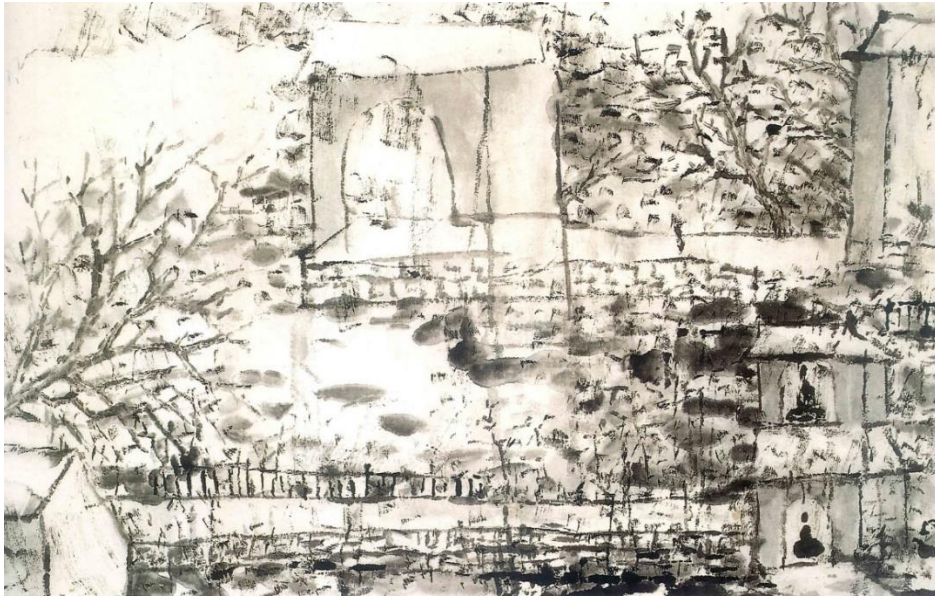
Wu, Hung. *Contemporary Chinese Art: A history (1970s-2000s)*. Londen: Thames & Hudson Ltd, 2014.

Wu, Hung. "The making of a historical event." *ArtAsiaPacific* 31(2001)1: 42-49.

Yu, Chen. "Regenerating Urban Waterfronts in China: The Rebirth of the Shanghai Bund." In *Waterfronts Revisited: European ports in a historic and global perspective*, redactie Helinie Porfyriou en Marichela Sepe, Londen: Routledge, 2016.

Zhengyue, Qiao. 'A new era for Shanghai Race Club building'. *Shanghai Daily*. Geraadpleegd 17 februari 2021. <https://www.shine.cn/feature/art-culture/1803242117/>.

## Lijst met afbeeldingen



Afb. 1: Haizhong Lin, *House of Forest Spring*, 1998, Inkt op papier, 50 x 80cm., Power Station of Art (foto: Power Station of Art <https://www.powerstationofart.com/whats-on/programs/shanghai-biennale-1998/artist-and-artwork>, geraadpleegd op 13 april 2021).



Afb. 2: De Stars Group, Bezoekers bekijken werken op de tentoonstelling 'Stars 1979', 1979, foto (foto: Supchina <https://supchina.com/2020/05/05/stars-1979-the-moment-chinese-art-changed-forever/>, geraadpleegd op 19 april 2021).

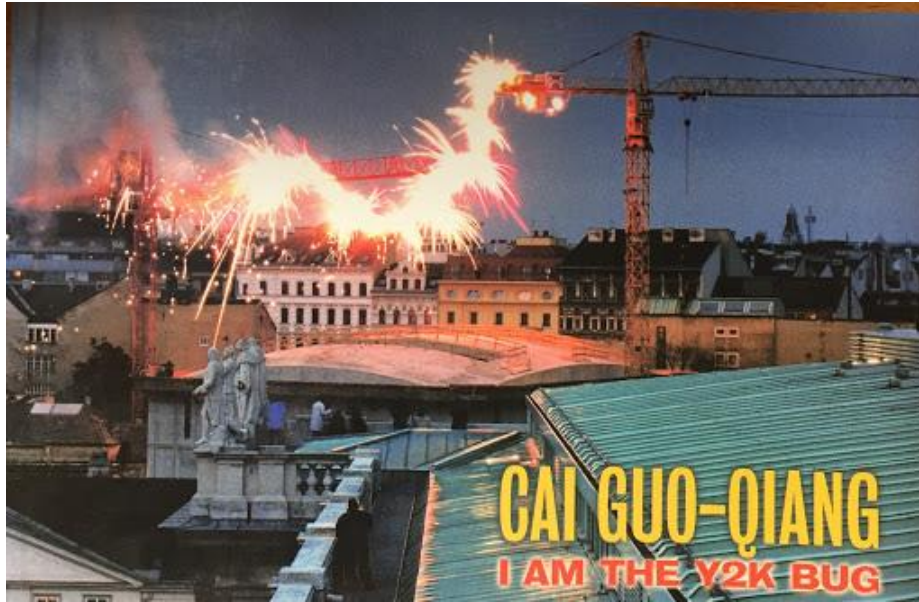


Afb. 3: Heri Dono, *Flying Angels*, 1996, vezelglas, stof bamboe, elektronische apparaten, snoer, automatische timer, 10 stuks, 120 × 40 × 60 cm per stuk, AsiaArtPacific (foto: AsiaArtPacific <http://artasiapacific.com/>, geraadpleegd op 18 april 2021).



Afb. 4: Huang Yong Ping, *Bank of Sand, Sand of Bank*, 2000, zand, cement. Installatie, Shanghai Art Museum (foto: Artforum <https://www.artforum.com/print/202001/huang-yong-ping-81611>, geraadpleegd op 18 april 2021)





Afb. 5: Cai Guo-Qiang, performance met vuurwerk en hijskranen. (foto: <http://www.rosamartinez.com/>, geraadpleegd op 18 april 2021). De afbeelding is van dezelfde performance maar een aantal jaar later in Duitsland.



Afb. 6: Hong Hao, *Selected Scriptures* detail, 2000, zeefdruk, 56 x 78 cm. (foto: Artsy <https://www.artsy.net/artwork/hong-hao-hong-hao-selected-scriptures>, geraadpleegd op 18 april 2021).



Afb. 7: Zhang Peili, *Broadcast at the Same Time* detail, 2000, televisieschermen (foto: Artnews <https://www.artnews.com/>, geraadpleegd op 18 april 2021).



Afb. 8: Sui Jianguo, *Bound Slave and Dying Slave*, 1998, geverfd brons, 223.5 x 50.8 x 81.3cm. en 240 x 95 x 30cm. (foto: MutualArt <https://www.mutualart.com/Artwork/Bound-Slave-and-Dying-Slave/>, geraadpleegd op 19 april 2021).



Afb. 9: Marlene Dumas, *Before and After – The Revolution*, 2000, Inkt en acryl op papier, 90.55 x35.43 cm, Artnet (foto: Artnet <http://www.artnet.com/>, geraadpleegd op 17 april 2021).



Afb. 10: Ken Lum, *Weather Report*, 2000, geprinte tekst en reflecterend glas, installatie, (© AsiaArtArchive).





Afb. 11: Foto van Ding Yi, Ai Weiwei, Uli Sigg en Li Liang bij 'Fuck Off' voor het kunstwerk *Sofa:2000.11.4* van Gu Dexin, Asia Art Archive (foto: Asia Art Archive <https://aaa.org.hk/> geraadpleegd op 18 april 2021).



Afb. 12: Zhu Yu, *Eating People*, 2000, fotocollage (foto: Bernadettecallaghan <https://bernadettecallaghan2015.weebly.com/> geraadpleegd op 18 april 2021).





我会死的 录像 I Will Die Video 2000.10.  
 各种年龄、身份的人对着镜头说：“我会死的” People of different ages and status said: "will die"

Afb. 13: Yang Zhenzong, *I will die*, 2000, video, 11min en 38sec, ShangArtgallery (foto: ShangArtgallery <https://www.shanghartgallery.com/>, geraadpleegd op 18 april 2021).

## Bijlagen

### Bijlage 1. Informatie overzicht Shanghai Biënnale 2000

Datum:	6 november 2000 - 6 januari 2001
Locatie:	Shanghai Art Museum
Thema:	Haishang - Shanghai De titel in het engels is: "Shanghai Spirit", wat geen letterlijke vertaling is vanuit het Chinees.
Curators:	Hou Hanru (China, Frankrijk) Li Xu (China) Toshio Shimizu (Japan) Zhang Qing (China)
Kunstenaars:	Zie bijlage 2 voor de lijst met kunstenaars. 67 kunstenaars van 18 landen, totaal van 305 kunstwerken.

Bron: Universes in Universe / Caravan / Shanghai Biennale 2000 / Dates and facts URL:  
<http://universes-in-universe.de/car/shanghai/2000/e-artist.htm>

## Bijlage 2. Lijst kunstenaars Shanghai Biënnale 2000

Tadao Ando (Japan)	Anish Kapoor (Groot Brittannië)
Matthew Barney (Amerika)	On Kawara (Amerika)
Montien Boonma (Thailand)	William Kentridge (Zuid-Afrika)
Gordon Bennet (Australië)	Anselm Kiefer (Duitsland)
Ci Guoqiang (Amerika)	Bodys Isek Kingelez (Congo)
Yung Ho Chang (Amerika)	Emily Kame Kngwarreye (Australië)
Chen Peiqiu (China)	Aglaia Konrad (Oostenrijk)
Chen Ping (China)	Lee Bul (Zuid-Korea)
Chen Yanyin (China)	Lee U Fan (Zuid-Korea)
Philip-Lorca Dicorcia (Amerika)	Li Huasheng (China)
Heri Dono (Indonesië)	Liang Shaoji (China)
Cuan Zhengqu (China)	Liang Shuo (China)
Marlene Dumas (Zuid-Afrika)	Liang Zhihe (Hong Kong, China)
Fang Lijun (China)	Liu Xiaodong (China)
Fang Shaohua (China)	Lu Fusheng (China)
Bernard Frize (Frankrijk)	Ken Lum (Canada)
Katsura Funakoshi (Japan)	Lani Maestro (Filipijnen, Canada)
Guan Ce (China)	Tatsuo Miyajima (Japan)
Hai Bo (China)	Mariko Mori (Japan)
Huang Buqing (Taiwan, China)	Georges Lilanga Di Nyama (Tanzania)
Huang Yongping (Frankrijk)	Chatchai Puipia (Thailand)
Ji Dachun (China)	Qu Fengguo (China)
Jiang Dahai (Frankrijk)	Ren Chuanwen (China)

Hashim Sarkis (Turkei, Frankrijk)

Xie Nanxing (China)

Shi Chong (China)

Yan Peiming (China, Frankrijk)

Shi Hui (China)

Yu Peng (Taiwan, China)

Sui Jianguo (China)

Zhan Wang (China)

Fiona Tan (Indonesië, Nederland)

Zhang Dongfeng (China)

Tian Liming (China)

Zhang Hao (China)

Wang Chunjie (Hong Kong, China)

Zhang Peili (China)

Wang Huaiqing (China)

Zhao Bandi (China)

Wang Jianwei (China)

Zhou Xiaohu (China)

Wang Qiang (China)

Wang Yuping (China)

Bron: Universes in Universe / Caravan / Shanghai Biennale 2000 / Dates and facts URL:  
<http://universes-in-universe.de/car/shanghai/2000/e-artist.htm>

## Bijlage 3. Plagiaatverklaring



Universiteit Utrecht

Faculteit Geesteswetenschappen  
Versie september 2014

### VERKLARING KENNISNEMING REGELS M.B.T. PLAGIAAT

#### Fraude en plagiaat

Wetenschappelijke integriteit vormt de basis van het academisch bedrijf. De Universiteit Utrecht vat iedere vorm van wetenschappelijke misleiding daarom op als een zeer ernstig vergrijp. De Universiteit Utrecht verwacht dat elke student de normen en waarden inzake wetenschappelijke integriteit kent en in acht neemt.

De belangrijkste vormen van misleiding die deze integriteit aantasten zijn fraude en plagiaat. Plagiaat is het overnemen van andermans werk zonder behoorlijke verwijzing en is een vorm van fraude. Hieronder volgt nadere uitleg wat er onder fraude en plagiaat wordt verstaan en een aantal concrete voorbeelden daarvan. Let wel: dit is geen uitputtende lijst!

Bij constatering van fraude of plagiaat kan de examencommissie van de opleiding sancties opleggen. De sterkste sanctie die de examencommissie kan opleggen is het indienen van een verzoek aan het College van Bestuur om een student van de opleiding te laten verwijderen.

#### Plagiaat

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk. Je moet altijd nauwkeurig aangeven aan wie ideeën en inzichten zijn ontleend, en voortdurend bedacht zijn op het verschil tussen citeren, parafaseren en plagieren. Niet alleen bij het gebruik van gedrukte bronnen, maar zeker ook bij het gebruik van informatie die van het Internet wordt gehaald, dien je zorgvuldig te werk te gaan bij het vermelden van de informatiebronnen.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het Internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het parafaseren van bovengenoemde teksten zonder (deugdelijke) verwijzing: parafasen moeten als zodanig gemarkeerd zijn (door de tekst uitdrukkelijk te verbinden met de oorspronkelijke auteur in tekst of noot), zodat niet de indruk wordt gewekt dat het gaat om eigen gedachtengoed van de student;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het zonder bronvermelding opnieuw inleveren van eerder door de student gemaakt eigen werk en dit laten doorgaan voor in het kader van de cursus vervaardigd oorspronkelijk werk, tenzij dit in de cursus of door de docent uitdrukkelijk is toegestaan;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.


De plagiaatregels gelden ook voor concepten van papers of (hoofdstukken van) scripties die voor feedback aan een docent worden toegezonden, voorzover de mogelijkheid voor het insturen van concepten en het krijgen van feedback in de cursushandleiding of scriptieregeling is vermeld.



Universiteit Utrecht

In de Onderwijs- en Examenregeling (artikel 5.15) is vastgelegd wat de formele gang van zaken is als er een vermoeden van fraude/plagiat is, en welke sancties er opgelegd kunnen worden.

Onwetendheid is geen excuus. Je bent verantwoordelijk voor je eigen gedrag. De Universiteit Utrecht gaat ervan uit dat je weet wat fraude en plagiat zijn. Van haar kant zorgt de Universiteit Utrecht ervoor dat je zo vroeg mogelijk in je opleiding de principes van wetenschapsbeoefening bijgebracht krijgt en op de hoogte wordt gebracht van wat de instelling als fraude en plagiat beschouwt, zodat je weet aan welke normen je je moeten houden.

Hierbij verklaar ik bovenstaande tekst gelezen en begrepen te hebben.
<b>Naam:</b> Julie E. Gorter
<b>Studentnummer:</b> 6285635
<b>Datum en handtekening:</b> 20 januari 2021 

Dit formulier lever je bij je begeleider in als je start met je bacheloreindwerkstuk of je master scriptie.

Het niet indienen of ondertekenen van het formulier betekent overigens niet dat er geen sancties kunnen worden genomen als blijkt dat er sprake is van plagiat in het werkstuk.