

*Shan is niet shan, shui niet shui*

Culturele hybridisatie in hedendaagse kunst uit China



Jolien Streng  
4170253

Begeleider: Hestia Bavelaar  
Bachelor scriptie (Humanities Honours Programme)  
Taal- en Cultuurstudies: Hoofdrichting Moderne en  
Hedendaagse Kunst en Architectuur  
10-01-2017



## Samenvatting

*Shanshui* (山水 letterlijke vertaling: “berg-water”) is het genre van landschapsschilderkunst dat voornamelijk vanaf de Zes Dynastieën (vijfde eeuw n.C.) werd gemaakt door de literati uit China. Hedendaagse kunstenaars gebruiken *shanshui* op een vernieuwde wijze, aangepast aan de conventies van de hedendaagse mondiale kunst of *global art*. Kunstenaars geven aan dat redenen om *shanshui* in te zetten vaak gerelateerd zijn aan een expressie van culturele identiteit. Hedendaagse heterogene, onbegrensde en veranderlijke vormen van cultuur komen terug in kunst, wat wordt besproken aan de hand van Homi Bhabha’s theorieën over culturele hybriditeit en culturele hybridisatie. In deze scriptie wordt onderzoek gedaan in hoeverre de term ‘culturele hybriditeit’ toegepast kan worden in het schrijven over gebruik van *shanshui* door hedendaagse kunstenaars uit China. Naast de uitkomsten die deze term biedt voor de academische discipline kunstgeschiedenis, zijn er namelijk een groot aantal valkuilen aanwezig die kunnen leiden tot essentialisme. Om dit te onderzoeken zullen het werk en de uitspraken van de kunstenaars Liu Wei, Zhan Wang, Yang Yongliang en Xu Bing geanalyseerd worden aan de hand van bestaande theorieën over culturele hybriditeit.





## Inhoudsopgave

<b>1. INLEIDING .....</b>	<b>6</b>
1.1 ONDERZOEK EN METHODE .....	9
<b>2. MONDIALISERING EN DE KUNSTWERELD .....</b>	<b>12</b>
2.1 ONGELIJKHEID IN HEDENDAAGSE KUNST .....	14
2.2 DE THEORIE VAN CULTURELE HYBRIDITEIT .....	17
2.3 CULTURELE HYBRIDISATIE IN DE KUNSTGESCHIEDENIS .....	19
<b>3. SHANSHUI IN HET VERLEDEN EN HET HEDEN.....</b>	<b>22</b>
3.1 KLASSIEKE SHANSHUI.....	22
3.2 SHANSHUI IN DE 20 <sup>E</sup> EN 21 <sup>E</sup> EEUW.....	24
<b>4. SHANSHUI EN CULTURELE HYBRIDISATIE IN HET WERK VAN VIER KUNSTENAARS.....</b>	<b>29</b>
4.1 POSITIE VAN DE KUNSTENAAR .....	29
4.2 YANG YONGLIANG .....	30
4.3 LIU WEI.....	33
4.4 ZHAN WANG.....	35
4.5 XU BING .....	38
4.6 VERGELIJKING .....	40
<b>5. CONCLUSIE.....</b>	<b>42</b>
<b>BRONNEN.....</b>	<b>44</b>
BIBLIOGRAFIE.....	44
LIJST VAN AFBEELDINGEN .....	48

# 1. Inleiding

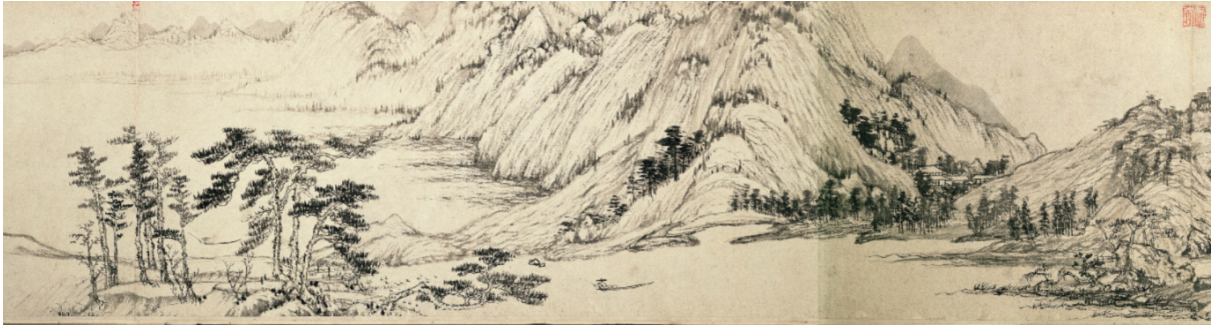
Tijdens de 56<sup>ste</sup> Biënnale van Venetië bezocht ik de tentoonstelling *Humanistic Nature and Society (Shan-Shui): An Insight into the Future*. Dit *collateral event* werd georganiseerd door het Shanghai Himalayas Museum, een privaat museum gericht op moderne en hedendaagse kunst.<sup>1</sup> De tentoonstelling was een manifest voor het terugkeren van gebruik van *shanshui* (山水) in hedendaagse kunst. *Shanshui* maakt deel uit van klassieke periode waarin het werken met inkt en kwast nog centraal stond in Chinese kunst. Volgens de organisatoren biedt deze klassieke kunstvorm nieuwe mogelijkheden in het oplossen van problemen rondom verstedelijking. Bij *Humanistic Nature and Society* werd een klein aantal klassieke Chinese inkschilderijen tentoongesteld, maar voor het grootste deel bestond de tentoonstelling uit werk van hedendaagse kunstenaars en architecten. Op een internationale tentoonstelling zoals de Biënnale van Venetië is het normaal om kunst uit China tegen te komen, maar de combinatie met oude kunst komt zelden voor. Het is de vraag waarom kunstenaars op een mondiaal forum teruggrijpen naar het lokale verleden als zij juist, zoals de organisatoren zeggen, vernieuwing willen.

*Shanshui* groeide vanaf de Zes Dynastieën (vijfde eeuw n.C.) uit tot één van de meest prominente en prestigieuze kunstvormen. *Shanshui* (letterlijke vertaling: “berg-water”) staat voor de weergave van landschap in het algemeen, maar vaker wordt de term gebruikt om te spreken over het genre van landschapsschilderkunst dat werd gemaakt door de geleerde elite van China ofwel de literati. Zij gebruikten de verhalen en emoties



Afbeelding 1: Wang Meng, *Dwelling in the Qingbian Mountains*, 1366, inkt op papier, 141 x 42,2 cm, Shanghai museum, Shanghai. Foto: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Wang\\_Meng\\_Dwelling\\_in\\_the\\_Qingbian\\_Mountains.\\_ink\\_on\\_paper.\\_1366.\\_141x42,2\\_cm.\\_Shanghai\\_Museum.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Wang_Meng_Dwelling_in_the_Qingbian_Mountains._ink_on_paper._1366._141x42,2_cm._Shanghai_Museum.jpg)>.

<sup>1</sup> Er zijn naast deze tentoonstelling een klein aantal andere tentoonstellingen gehouden waarbij *shanshui* in hedendaagse kunst het hoofdthema was. In China waren dit *Altered Shan Shui States* van Red Gate Gallery in Beijing uit 2013 en meest recentelijk *Shanshui Within* van het MoCA Shanghai uit het najaar van 2016. In Europa was dit naast *Humanistic Nature and Society* ook *Shanshui: Poetry Without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art*, gehouden in 2011 in het Kunstmuseum Luzern in Zwitserland. Deze tentoonstelling bestond uit werk uit de collectie van de meest prominente verzamelaar van Chinese hedendaagse kunst, de Zwitser Uli Sigg, wiens verzameling nu behoort tot de collectie van het M+ museum in Hong Kong.



Afbeelding 2: Huang Gongwang, *Dwelling in the Fuchun Mountains* (detail), 1347-1350, inkt op papier, 33 x 636,9 cm, National Palace Museum, Taipei. Foto: <[https://www.npm.gov.tw/exh100/fuchun/en\\_02.html](https://www.npm.gov.tw/exh100/fuchun/en_02.html)>.

uit poëzie in de weergave van landschappen met daarin altijd een vorm van bergen en water. Karakteristiek aan hun manier van werken is de poging die zij deden om persoonlijke ervaring in de voorstelling over te brengen. Dit resulteerde in diverse werken zoals *Dwelling in the Qingbian Mountains* van Wang Meng (1366, afb. 1) en *Dwelling in the Fuchun Mountains* van Huang Gongwang (1347-1350, afb. 2). In het werk van verschillende hedendaagse kunstenaars uit China wordt verwezen naar *shanshui*. Wat deze hedendaagse kunstenaars met dit genre doen wijkt echter op allerlei vlakken af van de oorspronkelijke *shanshui*-schilderingen. Zo is de materiaalkeuze van kunstenaars niet langer beperkt tot inkt, kwast en papier of zijde. Tevens gebruiken zij *shanshui* in werken van *land art* (Dai Guanyu) tot *body art* (Huang Yan) tot zelfs conceptuele architectuur (Ma Yansong). Bovendien worden de formele kenmerken van het landschap vaak veranderd en verschilt de thematiek die de hedendaagse kunstenaars behandelen via *shanshui* vaak met het premoderne genre.

De wijzigingen in *shanshui* zijn grotendeels uit te leggen aan de hand van de transformaties die de Chinese kunstwereld heeft ondergaan door mondialisering. De economische, politieke en culturele processen van mondialisering hebben in de afgelopen decennia gezorgd voor het ontstaan van een transnationale kunstwereld. De productie, disseminatie en receptie van kunst zijn steeds minder vaak beperkt tot nationale grenzen. Zo kan bijvoorbeeld hetzelfde kunstwerk dat de ene maand in een solo-expositie in Shanghai geïntroduceerd wordt, enkele maanden later op de Biënnale van Venetië omringd worden door het werk van kunstenaars uit Argentinië en Saudi-Arabië. Kunstenaars en kunstwerken uit allerlei hoeken van de wereld staan toenemend met elkaar in verbinding, waardoor onderlinge uitwisseling vaker voorkomt. Over de gevolgen van mondialisering op cultuur zijn door een groot aantal kunsthistorici, historici, sociologen en antropologen theorieën opgesteld. Door mondialisering is de totale afzondering van heterogene culturen vrijwel onmogelijk geworden. In plaats hiervan zijn ideeën over verbinding van culturen prominent geworden. Enerzijds zijn dit theorieën over een totale homogenisering van cultuur en

anderzijds over een manier van heterogenisering die rekening houdt met de mondiale verbondenheid van culturen.

Mondiale verbondenheid en interculturele uitwisseling zijn vanaf het eind van de twintigste eeuw steeds belangrijkere onderwerpen geworden in de academische discipline kunstgeschiedenis. In tegenstelling tot eerdere praktijken binnen kunstgeschiedenis wordt er gepoogd om kunst van alle afkomsten nu op gelijke voet te onderzoeken. Dit soort onderzoek wordt uitgevoerd vanuit verschillende benaderingen, waarvan een van de meest prominente de *world art studies* is. Kunsthistorici zoals John Onians, Kitty Zijlmans en Wilfried van Damme willen intercultureel onderzoek uitvoeren door multidisciplinair te werken. Naast kunsthistorie worden ook bijvoorbeeld natuurlijke historie en menselijke psychologie betrokken bij dit onderzoek. Deze benadering biedt een uitkomst om kunst uit allerlei gebieden en tijden te onderzoeken. Een andere invalshoek is onder de naam *global art* opgezet door Hans Belting, die zijn benadering beperkt tot hedendaagse kunst. Aangezien de context van productie is veranderd kan hedendaagse kunst volgens Belting niet beschouwd worden zonder rekening te houden met het ontstaan van de mondiale kunstwereld. In tegenstelling tot de premoderne *shanshui*-schilderingen wordt het werk van hedendaagse kunstenaars wereldwijd verkocht en tentoongesteld. Net als Belting zien kunsthistorici zoals Noël Carroll in dat kunst zich hierdoor op formeel en inhoudelijk vlak aangepast heeft. Dit wordt gedaan om een wereldwijd begrip van de kunstwerken mogelijk te maken. Desalniettemin is er geen heterogene mondiale kunstvorm ontstaan, wat te zien is aan het gebruik van lokale genres zoals *shanshui*. Volgens Belting karakteriseert *global art* zich door haar wereldwijde verspreiding zonder dat het Westen daarin de overmacht heeft zoals wel het geval was bij internationaal modernisme uit het begin van de twintigste eeuw.<sup>2</sup> *Global art* bevat vaak juist een focus op lokale cultuur waarmee kunstenaars hun culturele identiteit naar buiten brengen en zich kunnen onderscheiden van anderen.

De benaderingen van *world art studies* en *global art* bieden een kader om na te denken over het gebruik van lokale genres zoals *shanshui* in hedendaagse kunst. Hoewel hedendaagse kunst zich mondiaal verspreidt en overeenkomsten vertoont in de gebruikte media, thematiek en strategieën zijn er wel degelijk lokale verschillen aanwezig. Bij het schrijven over kunstenaars die lokale cultuur verwerken in hun kunst worden daarom vaak termen als ‘culturele hybriditeit’ of ‘culturele hybridisatie’ toegepast. Hybridisatie geeft simpel gezegd aan dat twee verschillende culturen samengevoegd worden. Het gebruik van de termen hybriditeit en hybridisatie om culturen te omschrijven vindt haar oorsprong in de theorieën van het postkolonialisme uit de

---

<sup>2</sup> Hans Belting, ‘Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate’, <http://www.filozofia.bme.hu/materials/kerekgyarto/Esztetika/2013/muzeum/Belting,%20Global%20museum.pdf>, oorspronkelijk uitgegeven in Hans Belting en Andera Buddensieg (red.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums* (Ostfildern: Hantje Cantz Verlag, 2009), 1-2.

jaren '90. Prominente academici die de theorieën rond hybridisatie in deze tijd hebben uitgebreid in deze tijd zijn onder andere Paul Gilroy, Néstor García-Canclini, Stuart Hall en Gayatri Spivak. De bekendheid van hybridisatie komt bovenal voort uit *The Location of Culture* van Homi Bhabha. Bhabha liet hierin zien hoe hybridisatie culturen in de (post)koloniale gemeenschap en culturen van diaspora kan omschrijven. Hij beargumenteert dat deze culturen in een grensgebied of 'Third Space' bestaan, waar vanuit zij de mogelijkheid hebben om de autoriteit van nationale of imperiale culturen kunnen betwisten.

Volgens vele critici is het echter de vraag of het gebruik van termen zoals hybride, hybriditeit en hybridisatie voortgezet kan worden. Het benoemen van hybride culturen impliceert namelijk dat culturen in een vacuüm ontstaan en daarna door externe invloeden transformeren. In werkelijkheid zijn nationale of lokale culturen altijd met de externe wereld in aanraking geweest. Hybridisatie en culturele mondialisering zijn dus ook niet te zien als nieuwe ontwikkelingen maar zijn doorlopende ontwikkelingen die in de laatste decennia een versnelling hebben doorgemaakt. Gebruikers van de termen hybriditeit en hybridisatie lopen bovendien het gevaar om cultureel essentialisme of racisme te veroorzaken. Door in hybridisatie eigenschappen aan te wijzen die inherent zijn aan een cultuur worden groepen mensen en hun culturen geclassificeerd. Kitty Zijlmans beargumenteert dat hedendaagse kunstenaars die bijvoorbeeld de Chinese nationaliteit hebben in het Westen daardoor alleen worden gezien vanuit hun afkomst.<sup>3</sup> Deze valkuilen zorgen ervoor dat culturele hybridisatie en hybriditeit controversiële termen zijn geworden. Toch worden de termen nog vaak gebruikt in de discipline kunstgeschiedenis om hedendaagse kunst uit China te omschrijven. Het is een punt van discussie of deze kritieken op culturele hybriditeit zwaarder wegen dan de voordelen die de term met zich meedraagt. In dit onderzoek zal er daarom gezocht worden naar een antwoord op de volgende vraag: in hoeverre kan de term 'culturele hybriditeit' toegepast worden in het schrijven over gebruik van *shanshui* door hedendaagse kunstenaars uit China?

## 1.1 Onderzoek en methode

Dit onderzoek naar *shanshui* in de hedendaagse kunst wordt geplaatst binnen de concepten mondialisering en hybridisatie. In hoofdstuk één zal onderzocht worden hoe culturele hybriditeit in het algemeen ingezet wordt als concept binnen de hedendaagse academische discipline kunstgeschiedenis. Naast de bestaande theorieën over culturele hybriditeit en hybridisatie zullen ook de discussies en controversies eromheen centraal staan. Om dit gebied te kunnen verkennen

---

<sup>3</sup> Wilfried van Damme en Kitty Zijlmans (red.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, p. 137.



is het nodig om eerst de basis van de sociologische en historische theorieën en debatten rondom hybridisatie neer te zetten die in de jaren '90 van de vorige eeuw opkwamen. Dit hoofdstuk zal voornamelijk bestaan uit vergelijking van teksten om het discours rondom mondialisering en hybridisatie te analyseren en het theoretisch kader vast te stellen. In het tweede hoofdstuk zal gekeken worden naar de rol van culturele hybriditeit of hybridisatie in hedendaagse Chinese kunst. Dit zal verduidelijkt worden aan de hand van een beknopte omschrijving van wat *shanshui* inhoudt en hoe mondialisering vanaf 1989 heeft kunnen zorgen voor een transformatie in het gebruik van *shanshui* in Chinese kunst. Dit is geen onderzoek naar klassieke schilderkunst daarom zullen alleen punten aangestipt worden die belangrijk zijn naar het onderzoek van hedendaagse kunst. Door te kijken naar de (kunst)historische context is het mogelijk om de intenties van hedendaagse kunstenaars ten aanzien van de Chinese en westerse kunstgeschiedenis in te schatten. Het laatste hoofdstuk bouwt voort op de eerdere bevindingen door de algemene theorieën van kunsthistorici over culturele hybridisatie te vergelijken met uitspraken van vier hedendaagse kunstenaars die elementen uit *shanshui* gebruiken. Hiermee wordt onderzocht of de theoretische percepties over hybridisatie in kunst, en in het specifiek *shanshui*, te verenigen zijn met de standpunten van de kunstenaars. Om deze reden zal gekeken worden naar de uitspraken die de vier gekozen kunstenaars in interviews doen over hun positie tegenover hun culturele identiteit.

Om eventuele problemen te voorkomen geef ik een aantal begrenzings aan in het verdere onderzoek. China is een groot en divers gebied dat niet in haar geheel te beschrijven is zonder te generaliseren. Mijn onderzoek zal gaan over kunstenaars die werken in de grote steden op het Chinese vasteland, en niet over bijvoorbeeld Hong Kong of Macau. Door historische ontwikkelingen gerelateerd aan de territoriale grenzen zijn deze gebieden te verschillend van de steden op het vasteland. Daarbij claim ik niet te spreken over *alle* kunstenaars of inwoners, maar hoop een beeld te geven van enkele algemene tendensen binnen het gebruik van *shanshui*. *Shanshui* wordt al langere tijd door moderne kunstenaars gebruikt maar de nadruk ligt in mijn onderzoek op kunstenaars die in de hedendaagse kunstwereld actief zijn. De kunstenaars Yang Yongliang, Liu Wei, Xu Bing en Zhan Wang die in mijn laatste hoofdstuk besproken worden vallen binnen deze categorie. De vier kunstenaars zijn gekozen omdat zij een gevarieerde groep vertegenwoordigen die met verschillende media werken en *shanshui* op verscheidene manieren in lijken te zetten. Zij hebben in het Westen bekendheid vergaard waardoor hun werk past binnen het idee van *global art* en er genoeg informatie over hen te vinden is.

Aangezien ik als Nederlandse een onderzoek doe naar Chinese kunstenaars kunnen er een aantal problemen ontstaan. Er is ten eerste een grote praktische beperking aanwezig in de

bronnen die ik tot mijn beschikking heb aangezien ik geen Chinees lees of versta. Daarom ben ik beperkt tot vertalingen uit het Chinees, die niet altijd aanwezig zijn en ook niet altijd de nuances van de oorspronkelijke taal over kunnen brengen. Het derde hoofdstuk is gebaseerd op interviews met verschillende Chinese kunstenaars. Een oorzaak voor mijn keuze voor de vier kunstenaars is om deze reden onder andere het aantal beschikbare interviews in het Engels. In het eerste hoofdstuk zal ik hier minder last van hebben aangezien mijn theoretisch kader is gebaseerd op het westerse idee van culturele hybridisatie. Wanneer ik in het eerste of tweede hoofdstuk spreek over Chinese geschiedenis en theorieën daarover zal ik zo veel mogelijk gebruik maken van inzichten uit het werk van academici van Chinese afkomst.

Naast de praktische beperking is er ten tweede namelijk een beperking in de mate waarin ik kan schrijven over een cultuur die ik zelf niet kan ervaren. Het proberen te begrijpen van kunst als buitenstaander is controversieel binnen de geesteswetenschappen. Dit is voor mij geen reden om dit onderzoek niet te doen, aangezien het belangrijk is dat er pogingen gedaan worden om te kijken uit het perspectief van andere culturen. Hiermee kan interculturele samenwerking, binnen en buiten academische sferen, bevorderd worden. Wel zal ik letten op termen die ik gebruik en vragen die ik stel, om niet terug te vallen in problematische fouten die in het verleden binnen dit soort intercultureel onderzoek zijn gemaakt. Een belangrijk punt ligt hier bij het gebruik van de term 'niet-Westen' en afgeleiden hiervan. Deze term is in haar kern een geografische beschrijving die het Westen als centrum stelt en alles daaromheen als periferie stelt. Dit soort gekleurde termen zal ik zo min mogelijk gebruiken, behalve om weer te geven hoe er door een bepaalde persoon of in een specifieke tijd gesproken werd over de wereld.

## 2. Mondialisering en de kunstwereld

De periode van mondialisering vanaf de jaren '80 van de twintigste eeuw heeft een grote invloed gehad op hedendaagse kunst en cultuur. Hoewel het proces van toenemend wereldwijd contact al honderden jaren bezig is, is het vanaf de jaren '80 sterk geïntensiveerd. Terwijl cultuur in de negentiende eeuw en het eerste deel van de twintigste eeuw nog vaak gezien werd als iets dat nationaal begrensd werd, was dat vanaf de jaren '80 daarom niet langer mogelijk. Zoals de definitie van Immanuel Wallerstein luidt is cultuur een groep eigenschappen die de ene groep van de andere onderscheidt.<sup>4</sup> Mondialisering lijkt deze definitie te hebben bemoeilijkt, aangezien dit proces de politiek, economie en cultuur van verschillende delen van de wereld in toenemende mate met elkaar verbindt en grenzen vervaagt. De hoofdoorzaak van deze ontwikkelingen is de afname van afstand in tijd en ruimte tussen verschillende werelddelen, mogelijk gemaakt door technologische vernieuwing en digitalisering. De verspreiding van goederen, personen en informatie is hierdoor eenvoudiger geworden. De huidige wereld wordt ook wel een transnationale wereld genoemd; een wereld die niet wordt getekend door naties of nationale cultuur maar door een cultuur die deze grenzen overschrijdt. Culturele gemeenschappen bestaan in deze definitie nog steeds, maar op welke manier zij in grenzen te vatten zijn is de vraag.

Net zoals politiek, economie en cultuur zijn de productie, verspreiding en receptie van kunst in een nauwer verbonden mondiaal netwerk komen te staan. Het zijn niet langer enkel westerse kunstenaars die het kunstcanon vormen, maar kunstenaars uit de gehele wereld delen mee. Bovendien verplaatsen kunstwerken zich over de wereld zoals dat eerder niet mogelijk was. Hans Belting stelt daarom dat hedendaagse *global art* niet wordt verenigd door universele stijl zoals in het voorgaande modernisme.<sup>5</sup> Daarentegen gaat het er om dat alle kunst in hetzelfde mondiale kunstsysteem wordt gemaakt en verhandeld. Door middel van gedeelde kenmerken in vorm en inhoud is kunst volgens Noël Carrol voor een wereldwijd publiek beschikbaar en begrijpelijk.<sup>6</sup> Er zijn hiermee een groep van karakteristieke kenmerken van *global art* opgekomen. Kunstenaars maken ten eerste vaak gebruik van makkelijk verplaatsbare media zoals film, video, fotografie en installatiewerk in plaats van traditionele media zoals schilderkunst en sculptuur.<sup>7</sup> Deze media kunnen voor minder geld, met minder risico en in minder tijd verplaatst worden van de ene naar de andere tentoonstellingslocatie. Ten tweede moet de inhoud van kunstwerken

---

<sup>4</sup> Immanuel Wallerstein, 'Culture as the Ideological Battleground for the Modern World-System', in *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, red. Mike Featherstone (Londen/Newbury Park/New Delhi: Sage, 1990), 33.

<sup>5</sup> Belting 2009 (zie noot 2), 2.

<sup>6</sup> Noël Carrol, 'Art and Globalization: Then and Now,' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, no.1 (2007): 140.

<sup>7</sup> Carrol 2007 (zie noot 6), 139.



begrijpelijk zijn voor publiek van overal op de wereld. Hans Belting beargumenteert dat kunst dit kan doen door institutionele kritiek of door zich bezig te houden met hedendaagse wereldproblematiek.<sup>8</sup> Dit soort onderwerpen spelen namelijk in ieder land. Carrol benadrukt hierbij de rol van de grote wereldsteden. Deze hebben namelijk gelijksoortige ontwikkelingen doorgemaakt en hebben te maken met dezelfde soort problematiek rondom politiek, economie of milieu.<sup>9</sup> Door onderwerpen te gebruiken die over de hele wereld bekend zijn, kunnen de kunstwerken kunstliefhebbers met allerlei afkomsten aanspreken.

Wanneer strikt gekeken wordt naar de definitie van *global art* lijkt het erop dat hedendaagse kunst zich altijd vormt binnen een vastgestelde formule van formele en inhoudelijke aspecten. In werkelijkheid zijn er kanttekeningen aan te brengen bij dit narratief. Door mondialisering is enerzijds een gemeenschappelijke kunsttaal ontstaan, maar anderzijds blijft waardering voor lokale cultuur bestaan. Dit mengen van het mondiale of “global” en lokale of “local” wordt ook wel *glocal art* genoemd. In zijn theorie over de hedendaagse wereld of “altermodern” stelt Bourriaud dat alle kunstenaars vanuit de mondiale kunstconventies komen tot een uiting van hun identiteit.<sup>10</sup> Deze combinatie van een mondiaal raamwerk en een lokale invulling geeft een verklaring voor de verschillen die ondanks mondialisering zijn blijven bestaan. Een probleem bij deze theorie lijkt te ontstaan wanneer kunst die verwijst naar lokale cultuur buiten haar ontstaanscontext tentoongesteld wordt. Het publiek kent de cultuur of omgeving waarnaar de kunstenaar verwijst niet, en zal deze kunst niet zo interpreteren als wellicht was bedoeld door de kunstenaar. Het is echter niet het geval dat deze kunst door dit interpretatieverschil niet gewaardeerd kan worden buiten haar ontstaanscontext. Volgens Carrol is er in de mondiale kunstwereld namelijk een kosmopolitische waardering van verschil aanwezig.<sup>11</sup> Dit betekent dat culturele verschillen juist waardevol of zelfs exotisch worden gevonden. Belting stelt daarom dat het gebruikmaken van de eigen cultuur voor kunstenaars een manier is geworden om zichzelf te onderscheiden van kunstenaars uit gevestigde landen.<sup>12</sup> Hoewel het soms zo gepresenteerd wordt, heeft mondialisering dus niet gezorgd voor uniformiteit in de kunstwereld.

---

<sup>8</sup> Belting 2009 (zie noot 2), 10.

<sup>9</sup> Carrol 2007 (zie noot 6), 140.

<sup>10</sup> Christophe Gallois, ‘An Archipelago of Local Responses: Nicolas Bourriaud on the Altermodern’, *Metropolis M 1* (2009): <http://metropolism.com/magazine/2009-no1/een-archipel-van-lokale-reacties/english>.

<sup>11</sup> Carrol 2007 (zie noot 6), 141.

<sup>12</sup> Belting 2009 (zie noot 2), 3.

## 2.1 Ongelijkheid in hedendaagse kunst

Waardering van verschil lijkt de weg naar de internationale kunstwereld vrij te maken voor kunstenaars uit alle delen van de wereld. Toch blijft ongelijkheid bestaan. De ongelijke positie van sommige landen en kunstenaars in de hedendaagse kunstwereld wordt vaak verklaard vanuit het oogpunt van de *postcolonial studies*. Ook in geesteswetenschappelijk onderzoek naar mondialisering staat postkoloniale theorie centraal omdat hiermee onderzoek gedaan kan worden naar ongelijkheden in wereldwijde machtsrelaties. Mondialisering wordt vaak gezien als een evenredig proces waarin de wereld als geheel gelijke ontwikkelingen doormaakt, maar postkoloniale theorie toont aan hoe dit in de praktijk niet het geval is. Zoals Okwui Enwezor beargumenteert is de toegang tot faciliteiten die mondialisering en culturele uitwisseling mogelijk maken, bijvoorbeeld digitale technologie, in het Westen groter dan in andere delen van de wereld.<sup>13</sup> Het resultaat hiervan is dat de machtscentra van onder andere de kunstwereld nog steeds in het Westen en een beperkt aantal steden of landen daarbuiten liggen. Deze onevenredigheid is in de opvatting van *postcolonial studies* te zien als indirect gevolg van het kolonialisme. *Postcolonial studies* is als discipline in de westerse academische context opgekomen in de jaren '70 van de twintigste eeuw. Net als andere 'studies' zoals *world art studies* en *visual studies* wordt *postcolonial studies* niet zo zeer gekenmerkt door haar onderwerpkeuze, maar eerder door de theorie of invalshoek waar vanuit deze onderwerpen bestudeerd worden. Postkolonialisme behandelt alle gevolgen van kolonialisme op zowel de kolonialist als de gekoloniseerde, ook buiten het geografische gebied van de koloniën. Deze gevolgen kunnen zich voordoen dichtbij de periode van kolonisatie en dekolonisatie, maar ook in de hedendaagse wereld als neokolonialisme.<sup>14</sup>

Postkoloniale theorie helpt om licht te werpen op ongelijkheden binnen de moderne en hedendaagse kunstwereld. Het grootste deel van de twintigste eeuw kwamen vrijwel alle kunstenaars die succes hadden op de westerse kunstmarkt uit het Westen. Kunstenaars van buiten het westen werden over het algemeen buitengesloten op de kunstmarkt en in de kunstgeschiedenis. Hans Belting stelt dat kunst deel kon uitmaken van het kunsthistorische narratief wanneer voldaan werd aan de modernistische definitie van kunst.<sup>15</sup> Dit gold echter alleen voor westerse kunst, want wanneer andere kunst voldeed aan de modernistische eisen werd zij alsnog uitgesloten.<sup>16</sup> Er bestond namelijk een vooringenomen beeld alle "niet-westerse" kunst traditioneel, niet-modern en onderontwikkeld was. Westerse kunstenaars gebruikten deze

---

<sup>13</sup> Okwui Enwezor, 'The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition', in *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, red. Okwui Enwezor, Nancy Condee en Terry Smith (Durham: Duke University Press, 2008), 227.

<sup>14</sup> John McLeod, introductie van *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*, red. John McLeod (Oxfordshire/New York: Routledge, 2007), 5.

<sup>15</sup> Belting 2009 (zie noot 2), 12.

<sup>16</sup> Belting 2009 (zie noot 2), 12.

kunstwerken enkel ter inspiratie en beschouwden het niet als volwaardige kunst. Dit is onder andere te zien in de tentoonstelling *Primitivism in the 20th Century* van het MoMA in New York in 1984, waar westerse werken en hun inspiratie naast elkaar werden geplaatst. Enkel de westerse werken werden in deze tentoonstelling in hun sociaalhistorische context geplaatst. Voor de andere werken werd enkel de formele invloed die zij hadden op de westerse kunst belangrijk gevonden.

De meest prominente postkoloniale theorie die dit soort praktijken bekritiseert is de theorie over oriëntalisme van Edward Said. Volgens Said wordt het Oosten in de blik van het Westen enerzijds gezien als een plek van mystiek en sensualiteit maar wordt zij anderzijds omschreven als primitief en zwak.<sup>17</sup> De grenzen van Europese cultuur worden gedefinieerd door middel van de cultuur van de ‘Ander’.<sup>18</sup> De Europeaan ziet het Oosten ten eerste als een grote tegenpool maar ten tweede draagt het een gevoel van gelijkenis met zich mee.<sup>19</sup> Wat in het Oosten bestaat wordt als een onbekende maar inferieure versie gezien van iets wat ook het Westen heeft. Europa zette zichzelf neer als de machtige partij die het Oosten domineerde en hun minderwaardige cultuur moest opvoeden. In deze visie waren westerse kunstenaars nodig om de “primitieve” kunst van het Oosten en andere gebieden te moderniseren.

Sinds het eind van twintigste eeuw is er steeds meer gestreefd naar een evenwaardige inclusie van kunstenaars uit alle werelddelen in de westerse kunstpraktijk. In tegenstelling tot wat gebeurde bij *Primitivism in the 20th Century* verdienen kunstenaars van elke afkomst een volwaardige en zelfstandige plek in de kunstwereld. In de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* van het *Centre Pompidou* in 1989 deed Jean-Hubert Martin een poging om kunst uit alle werelddelen op gelijke voet tentoon te stellen.<sup>20</sup> Dit doel voerde hij volgens critici zoals Rasheed Araeen echter niet uit. Araeen stelt dat het problematisch is dat Martin Afrikaanse en Aziatische kunstenaars waardeert wanneer zij hun “own cultural roots” gebruiken terwijl Europese en Noord-Amerikaanse kunstenaars bezig moeten zijn met een “concern for cultures other than their own.”<sup>21</sup> Kunstenaars worden opgedeeld in twee groepen, waarvan degenen die niet uit het Europa of Noord-Amerika afkomstig zijn enkel gewaardeerd worden om hun onderzoek naar de eigen cultuur. Dit is in *global art* terug te vinden in het feit dat cultureel verschil een marketingtactiek is geworden. Kitty Zijlmans beargumenteert dat hedendaagse kunstenaars die bijvoorbeeld de Chinese nationaliteit hebben in het Westen alleen worden gezien voor hun

---

<sup>17</sup> Edward Said, *Orientalism*, Middlesex/New York/Ringwood: Pantheon Books, 1985 [1978], 52-52; 57.

<sup>18</sup> Said 1985 [1978] (zie noot 17), 54.

<sup>19</sup> Said 1985 [1978] (zie noot 17), 58-59.

<sup>20</sup> Hestia Bavelaar, *Re-Imagining Western Art History in an Age of Globalization: Finding Blind Spots and Shifting Frontiers* (Saarbrücken: GlobeEdit, 2015), 14.

<sup>21</sup> Rasheed Araeen, ‘Our Bauhaus others’ Mudhouse’, *Third Text* 3, no. 6 (1989): 8; 13.

afkomst.<sup>22</sup> Het onderscheid tussen kunstenaars wordt nog eens versterkt doordat Martin ‘westerse besmetting’ van het werk van deze kunstenaars veroordeelt.<sup>23</sup> Zij moeten werken binnen hun ‘eigen’ ‘pure’ cultuur zonder gebruik te maken van moderne ontwikkelingen, die in de realiteit wel degelijk een deel uitmaken van hun dagelijks bestaan. Tegelijkertijd stelt Martin deze eisen niet aan kunstenaars uit Europa of de Verenigde Staten, waardoor het volgens Aereen lijkt alsof daar geen traditionele kunst zou bestaan.<sup>24</sup> Het soort uitspraken als die van Martin hebben mythes over culturele ongelijkheden in stand gehouden en zorgen ervoor dat oriëntalisme de kunstwereld blijft beïnvloeden. Hoewel er moeite wordt gedaan om kunstenaars van buiten het Westen een plek te geven in de kunstwereld, lijkt dit nog al te vaak op de voorwaarden van het Westen te gaan.

Aan de hand van *postcolonial studies* en tentoonstellingen zoals *Primitivism* en *Magiciens de la Terre* is er in het Westen meer bewustzijn gekomen voor de problematische behandeling van kunstenaars, curators en andere professionals die niet afkomstig zijn uit Europa of Noord-Amerika. Naast de praktijk wordt ook in de academische discipline kunstgeschiedenis toegewerkt naar een gelijkwaardige inclusie van deze personen. Belangrijke ontwikkelingen hierin zijn voortgekomen uit de *world art studies*. Binnen deze discipline wordt kunst uit alle plaatsen maar ook uit alle tijden onderzocht. De grondlegger van deze discipline, John Onians, denkt dat een natuurlijke historie van kunst nodig is voor een mondiale studie van kunst.<sup>25</sup> Menselijke natuur is namelijk universeel en kan daarom gelijkenissen tussen kunst uit alle tijden en plaatsen blootleggen, terwijl een studie van cultuur de nadruk legt op regionale en historische verschillen.<sup>26</sup> Door een interdisciplinaire invalshoek kan *world art studies* de ontdekking van universele patronen combineren met onderzoek naar regionale culturele verschillen. Naast Onians zijn Van Damme en Zijlmans belangrijke onderzoekers binnen *world art studies*. Zij schrijven onder andere over de manier waarop onderzoek naar verschillen, gelijkenissen en uitwisselingen tussen kunst uit verschillende culturen uitgevoerd kan worden.<sup>27</sup> Zoals Van Damme stelt kunnen hierdoor zowel mondiale als regionale elementen in hedendaagse kunst benadrukt worden.<sup>28</sup> Zijlmans en Van Damme denken dat onderzoek uitgevoerd moet worden naar wat zij benoemen als “interculturalization”.<sup>29</sup> Hierbij gaat het niet om eenzijdige overname zoals in het Westen vaak wordt gedacht onder het mom van verwestersing. Daarentegen denkt Van Damme dat er altijd

---

<sup>22</sup> Van Damme en Zijlmans 2008 (zie noot 3), 137.

<sup>23</sup> Rasheed Araeen 1989 (zie noot 21), 9-11.

<sup>24</sup> Rasheed Araeen 1989 (zie noot 21), 11.

<sup>25</sup> John Onians, ‘World Art Studies and the Need for a New Natural History of Art’, *The Art Bulletin* 78, no. 2 (1996): 206-207.

<sup>26</sup> John Onians, introductie van *Atlas of World Art*, red. John Onians (Londen: Laurence King, 2004), 10.

<sup>27</sup> Van Damme en Zijlmans 2008 (zie noot 3), 28-29.

<sup>28</sup> Van Damme en Zijlmans 2008 (zie noot 3), 28-29.

<sup>29</sup> Van Damme en Zijlmans 2008 (zie noot 3), 29.

wederzijdse uitwisseling plaatsvindt.<sup>30</sup> Hij benadrukt het nut van intercultureel onderzoek dat uitgevoerd wordt door academici uit verschillende culturen die elkaar aan kunnen vullen.<sup>31</sup> *World art studies* biedt de mogelijkheid om verschillende perspectieven te combineren om de rijkheid aan wederzijdse invloeden binnen de kunstgeschiedenis te ontdekken.

## 2.2 De theorie van culturele hybriditeit

Onderzoek naar het verband tussen mondiaal en regionaal of homogeniteit en heterogeniteit zoals wordt uitgevoerd door Van Damme en Zijlmans bestaat al langer wanneer het gaat om cultuur in het algemeen. Vanaf de jaren '70 van de twintigste eeuw zijn er in de westerse sociale wetenschappen en geesteswetenschappen meerdere theorieën opgekomen die de relatie tussen cultuur en mondialisering proberen te omvatten. De eerste theorie beschrijft een totale homogenisering van cultuur ofwel cultureel imperialisme waarin de cultuur van de Verenigde Staten lokale culturen overheerst.<sup>32</sup> Deze theorie van Amerikanisering bleek niet realistisch en in de jaren '90 kwam er daarom een nieuwe manier van denken op. Hierin werd homogenisering bekritiseerd vanwege de overschatting van de macht van de Verenigde Staten en de onderschatting van de invloed van lokale gemeenschappen. De aanwezigheid van het lokale is volgens Stuart Hall, een belangrijke bevorderaar van deze theorie, dan ook geen ontkenning van het bestaan van mondiale cultuur.<sup>33</sup> Daarentegen draait deze theorie van heterogenisering er juist om dat de twee gelijktijdig kunnen bestaan. In de tweede theorie wordt de relatie tussen het lokale en het mondiale daarom gezien als één van ontmoeting en uitwisseling. In tegenstelling tot homogenisering stelt deze theorie dat vreemde culturen nooit zonder weerstand opgelegd worden. Daarentegen worden zij altijd toegeëigend en aangepast, zoals Appedurai aanduidt met de term “indiginization”.<sup>34</sup> Dit is ook terug te zien in de hedendaagse kunstwereld, waar kunstenaars een bewuste keuze maken om vanuit mondiale conventies toch lokale elementen te gebruiken.

Het contact tussen en het mengen van culturen wordt met verschillende begrippen aangeduid. Het meest prominente begrip in de westerse geesteswetenschappen is culturele hybriditeit of hybridisatie, maar ook termen zoals *mestizaje*, syncretisme en creolisering worden

---

<sup>30</sup> Van Damme en Zijlmans 2008 (zie noot 3), 375.

<sup>31</sup> Van Damme en Zijlmans 2008 (zie noot 3), 55.

<sup>32</sup> Arjun Appedurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1996), 31-32.

<sup>33</sup> Stuart Hall, 'The Local and the Global: Globalization and Ethnicity', in *Culture, Globalization and the World-System*, red. Anthony D. King (Hampshire/New York: Palgrave, 1991). 26-27.

<sup>34</sup> Appedurai 1996 (zie noot 32), 6-8; 32-33.

gebruikt.<sup>35</sup> Simpel gezegd betekent hybridisatie het samenvoegen van twee culturen zodat er geen onderscheid meer te herkennen is tussen de twee.<sup>36</sup> Culturele hybridisatie is bekend geworden in de westerse postkoloniale theorie door Homi Bhabha. Hij gebruikt de term om op een abstracte, poststructuralistische wijze te spreken over cultuur in de koloniale en neokoloniale gemeenschap en cultuur van diaspora. In Bhabha's begrip is de weerstand van de lokale bevolking ten opzichte van mondiale cultuur duidelijk te zien.<sup>37</sup> Nikos Papastergiadis toont aan dat hybridisatie van culturen volgens Bhabha niet bestaat uit een simpele optelsom van de eigenschappen van culturen maar uit een onderhandeling tussen verschillen.<sup>38</sup> Culturen gaan niet vanzelfsprekend en harmonieus samen, maar er vindt selectie, toe-eigening en aanpassing plaats. Bhabha benadrukt dan ook dat een hybride identiteit niet binnen of buiten de ene of de andere cultuur bestaat, maar ertussen in een "Third Space" ofwel een grensgebied.<sup>39</sup> Wanneer iemand bijvoorbeeld van China naar de Verenigde Staten verhuist, spelen Chinese cultuur en de Amerikaanse beide actief een rol in het leven van deze migrant. De culturele identiteit van deze persoon zal zich hierdoor nooit geheel in de ene of de andere cultuur bevinden. Bhabha's ideeën over hybridisatie als veranderlijk grensgebied staan tegenover ideeën over sterk begrensde en homogene nationale cultuur zoals die bestonden voor de jaren '80.

Hoewel het begrip hybridisatie volgens vele academici een uitkomst biedt om te spreken over heterogeniteit, onbegrensdeheid en veranderlijkheid van cultuur, draagt het volgens andere critici juist bij aan ideeën over puurheid en besmetting van cultuur. Deze kritieken worden duidelijk neergezet door Foucault. Hij levert in "The Unities of Discourse" kritiek op concepten zoals puurheid en traditie en stelt dat: "tradition enables us to isolate the new against a background of permanence".<sup>40</sup> De term traditie impliceert volgens Foucault dus dat cultuur in het verleden onveranderlijk en ongedifferentieerd was. Dit terwijl cultuur in het verleden eenzelfde veranderlijkheid en diversiteit bezat als in het heden. Cultuur ontstaat bijna nooit afgezonderd of in een vacuüm. Het idee over culturele hybridisatie is te verdedigen wanneer gekeken wordt naar de theorie over bewuste en onbewuste hybridisatie van Michael Bakhtin. Onbewuste hybridisatie

---

<sup>35</sup> Néstor García-Canclini, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, vert. Christopher L. Chiappari en Silvia L. López (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), 11.

<sup>36</sup> Robert Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race* (London: Routledge, 1995), <http://books2.scholarsportal.info.myaccess.library.utoronto.ca>, 24.

<sup>37</sup> Joel Kuortti en Jopi Nyman, introductie van *Reconstructing Hybridity*, red. Joel Kuortti en Jopi Nyman (Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.), 8; Stuart Hall, "Old and New Identities, Old and New Ethnicities," in *Culture, Globalization and the World System*, red. Anthony King (Hampshire/New York: Palgrave, 1991), 58.

<sup>38</sup> Nikos Papastergiadis, 'Tracing Hybridity in Theory', in *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, red. Pnina Werbner en Tariq Modood (London/New Jersey: Zed Books, 1997), 258.

<sup>39</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture* (Londen/New York: Routledge, 1994), 53-55.

<sup>40</sup> Michel Foucault, 'Unities of Discourse', in *The Archeology of Knowledge* (Londen: Penguin Books, [1982] 2012), 23.

is ontstaan uit de onmerkbare interacties van culturen door de eeuwen heen.<sup>41</sup> Onbewuste hybridisatie laat volgens Young zien dat cultuur nooit in afzondering heeft bestaan.<sup>42</sup> De afwezigheid van een vaste vorm van cultuur betekent namelijk dat er geen begin of pure oorsprong van de cultuur gevonden kan worden. Bij bewuste hybridisatie zorgt één persoon met het gebruik van elementen uit een ander cultuur voor verstoring of vernieuwing.<sup>43</sup> Huddart stelt dat hierdoor een vervreemdend idee ontstaat van cultuur als enerzijds iets dat vaststaat of onbewust verandert en anderzijds iets wat mensen dagelijks actief aan het veranderen zijn.<sup>44</sup>

### 2.3 Culturele hybridisatie in de kunstgeschiedenis

Net als in de algemene discussie over culturele hybridisatie, bestaat er binnen de kunstgeschiedenis een discussie over de bruikbaarheid van het begrip hybridisatie in onderzoek naar hedendaagse kunst of *global art*. Veelal worden dezelfde argumenten over de anonimiteit of het gebrek aan autonomie in het begrip gebruikt. Joyce Brodsky neemt in een discussie in het boek *Art and Globalization* een standpunt in tegen het gebruik van hybridisatie als kunsthistorisch concept. De kritieken van Brodsky komen erop neer dat de analyse van kunstwerken aan de hand van het concept hybridisatie een zoektocht is naar de verschillende culturele elementen of bouwstenen waaruit hybriditeit wordt opgebouwd.<sup>45</sup> Volgens Brodsky zien kunstenaars deze culturele analyses vanwege deze focus op culturele oorsprong als essentialisme of zelfs als een nieuwe vorm van racisme.<sup>46</sup> Essentialisme draait om het classificeren van groepen mensen en hun cultuur door middel van het onderscheiden van hun gedeelde culturele eigenschappen.<sup>47</sup> Edward Said stelt dat de stem van mensen wordt ontnomen wanneer zij als individuen worden vergeten en alleen gezien worden als hun eigenschappen.<sup>48</sup> Racisme gaat nog verder doordat deze culturele groep als minderwaardig gezien wordt of menging van culturen als negatief bestempeld wordt.<sup>49</sup> Zijlmans en Van Damme waarschuwen ook dat het woord hybride origineel gebruikt werd

---

<sup>41</sup> Mikhail Bakhtin, 'Discourse in the Novel', in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, red. Michael Holquist, vert. Caryl Emerson en Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 358-360.

<sup>42</sup> Young 1995 (zie noot 36), 23.

<sup>43</sup> Bakhtin, 'Discourse in the Novel', 358-360.

<sup>44</sup> David Huddart, *Homi K. Bhabha* (Abingdon/New York: Routledge, 2006), 101.

<sup>45</sup> Wallerstein 1990 (zie noot 4), 90.

<sup>46</sup> James Elkins e.a., 'Hybridity', in *Art and Globalization*, red. James Elkins, Zhivka Valiavicharska en Alice Kim (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2010), 53-54.

<sup>47</sup> Het is opvallend dat Brodsky in een meer recent artikel zelf ook de term hybriditeit gebruikt om het werk van drie kunstenaars uit de Chinese diaspora te omschrijven. Joyce Brodsky, 'The Transnational Artists Yun-Fei Ji, Hung Liu, and Zhang Hongtu: Globalization, Hybridity, and Political Critique', *The Journal of Transnational American Studies*, no. 7 (2016): 1-32.

<sup>48</sup> Friedman, 'The Hybridization of Roots and the Abhorrence of the Bush', in *Spaces of Culture: City, Nation, World*, red. Mike Featherstone en Scott Lash (London: SAGE, 1999), 235.

<sup>49</sup> Said 1985 [1978] (zie noot 17), 22-27.

<sup>50</sup> Pnina Werbner, introductie van *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, red. Pnina Werbner en Tariq Modood (London/New Jersey: Zed Books, 1997), 10.

binnen biologie om het mengen van twee diersoorten te omschrijven.<sup>50</sup> Hieruit resulteren negatieve connotaties van hybride als bastaard. Deze kritieken lijken erop te wijzen dat de inclusie van lokale culturen die nagestreefd wordt in het begrip hybridisatie nooit bereikt kan worden. Het is schijnbaar onmogelijk om theorieën over hybridisatie toe te passen zonder essentialisme te veroorzaken.

Toch is het waardevol om te kijken of culturele hybriditeit op een nieuwe wijze te gebruiken is. Dit begrip is een unieke omschrijving van de wisselwerking tussen lokaal en mondiaal in hedendaagse kunst. Theoretici zoals Nikolas Papastergiadis zijn het hiermee eens en geven alternatieven om het begrip hybridisatie aan te passen aan het bespreken van kunst. Zoals aangegeven in de kritiek van Foucault leiden termen zoals traditie, authenticiteit en puurheid tot essentialisme. Als deze termen ontweken worden is het mogelijk om cultuur niet te omschrijven als iets wat een vaste, afgesloten oorsprong heeft. Het is belangrijk om niet in te gaan op een eeuwige versie van traditie, maar er kan wel gekeken worden naar het specifieke tijdsperiodes of kunstgenres uit het verleden. Het moet hierbij duidelijk zijn dat dit soort genres, zoals *shanshui*, niet eeuwig hetzelfde zijn geweest. Om essentialisme te voorkomen moet hybridisatie daarnaast niet worden gezien als opgelegde status maar als proces waarin kunstenaars actief bezig zijn met een onderhandeling tussen culturen met mogelijk ongelijke machtsverhoudingen. Papastergiadis wil kunstwerken of culturen niet het label van hybriditeit geven maar onderzoek doen naar hybriditeit -of in dit geval hybridisatie- als proces.<sup>51</sup> Wat in dit begrip van hybridisatie en kunst te horen is en wat al door Bakhtin werd verwoord is het feit dat hybridisatie een actief proces vanuit de kunstenaar is in plaats van een passieve status van het kunstwerk. Door Homi Bhabha werd kunst al genoemd als een voorbeeld van een gebied waarin actief wordt gespeeld met hybridisatie van cultuur.<sup>52</sup> Door bewust te spelen met hybridisatie in de *third space* wordt de schijn van het bestaan van homogene cultuur opgeschud.<sup>53</sup> Zoals Marie Louise Pratt aangeeft gaat het bij intercultureel contact naast menging namelijk ook over botsing.<sup>54</sup> Dit komt bijvoorbeeld doordat ongelijke neokolonialistische relaties culturele hybridisatie in het heden beïnvloeden. Voor Papastergiadis kan hybridisatie met haar positie in de *third space* dan ook ingezet worden als methode om dit soort onevenwichtigheden en uitsluiting in mondiale cultuur te bekritisieren.<sup>55</sup> Hybridisatie blijft dus een politiek geladen term. Kunst is een middel om homogeniteit en

---

<sup>50</sup> Van Damme en Zijlmans 2008 (zie noot 3), 328.

<sup>51</sup> Nikos Papastergiadis, 'Hybridity and Ambivalence: Places and Flows in Contemporary Art and Culture', *Theory, Culture & Society* 22, no. 4 (2005): 43.

<sup>52</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, 9-10.

<sup>53</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, 10.

<sup>54</sup> Mary Louise Pratt, 'Arts of the Contact Zone', *Profession*, g.j. (1991): 34.

<sup>55</sup> Papastergiadis 2005 (zie noot 51), 43.



ongelijkheden van cultuur op een vernieuwende wijze te presenteren en te bekritisieren, en hybridisatie is hierbij een ondersteunende en omschrijvende factor.

In de komende hoofdstukken zal kunst in China onderzocht worden aan de hand van de culturele hybridisatie. Dit zal niet beperkt worden tot het bespreken van de Chinese diaspora, waarop Bhabha het grootste deel van zijn redenering toepaste. Culturele hybridisatie is uitgegroeid tot een gangbare term in het omschrijven van culturen buiten de diaspora. Bhabha sprak over culturele hybridisatie in de jaren '90 en nu, twintig jaar later, is het leven tussen culturen een ervaring die een groter deel van de bevolking heeft. Marshall McLuhan stelde in de jaren '60 al dat de wereld door mondialisering een *global village* is geworden; een gemeenschap waarin we tegelijkertijd in verschillende werelden of culturen kunnen leven.<sup>56</sup> Tegenwoordig is dit in grotere mate het geval, vooral in de stedelijke gebieden. Een voorbeeld hiervan zijn de kunstenaars die leven in wereldsteden zoals Beijing en Shanghai. Kritiek op deze bredere opvatting van culturele hybridisatie is dat de term op een ongedefinieerde manier gebruikt wordt, waarbij achterliggende begrippen zoals *third space* verloren raken. Het is belangrijk om de betekenis te behouden en te blijven kijken naar de oorsprong van de term in het postkolonialisme. Hoewel China nooit een echte kolonie is geweest, heeft het westers kolonialisme in China wel invloed gehad. China's havensteden zijn in de negentiende eeuw ingenomen door het Westen.<sup>57</sup> China kon zichzelf niet langer beschouwen als centrum van de wereld door dit soort aanvallen en door de latere kapitalistische overheersing. Hou Hanru denkt dat het daarom voor kunstenaars uit China een missie is geworden om de politieke, economische en culturele marginalisatie door het Westen te ontkomen.<sup>58</sup> Op deze wijze wordt China niet langer ingedeeld als periferie of als inferieure Ander. Om dit te doen door een nieuw centrum te creëren is volgens Hou niet haalbaar omdat er weer binnen dezelfde vaste grenzen van centrum en periferie gedacht wordt.<sup>59</sup> Daarentegen gaat het zoals Bhabha ook al aangeeft om het maken van een *in-between* of een *third space*. Culturele hybridisatie zou om deze redenen meer dan andere termen kunnen helpen bij het omschrijven van de ervaringen van Chinese kunstenaars in de hedendaagse wereld.

---

<sup>56</sup> Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2010 [1962]), 36.

<sup>57</sup> Siyuan Liu, *Performing Hybridity in Colonial-Modern China* (London: Palgrave Macmillan, 2013), 5.

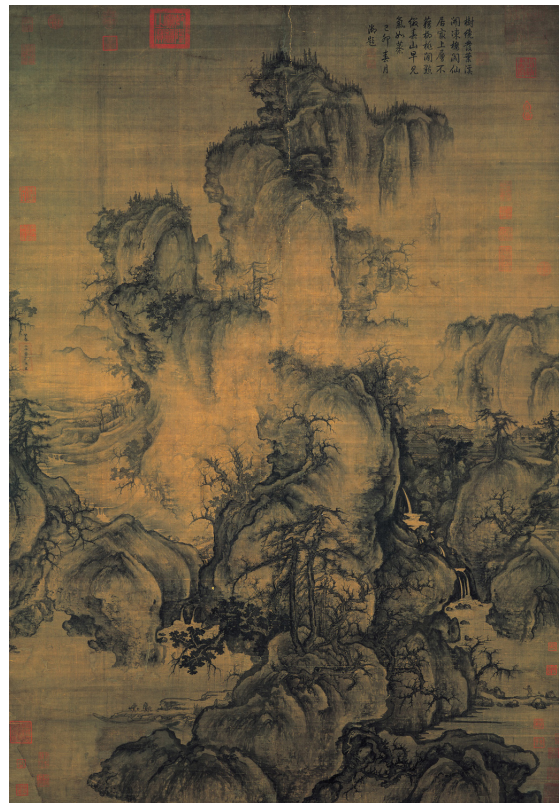
<sup>58</sup> Hou Hanru, *On The Mid-Ground*, red. Yu Hsiaohwei (Hong Kong: Timzone 8, 2002), 43.

<sup>59</sup> Hou 2002 (zie noot 58), 44-45.

### 3. *Shanshui* in het verleden en het heden

#### 3.1 Klassieke *shanshui*

*Shanshui* is geen specifieke stijl maar een breder genre dat haar basis heeft in de weergave van landschap met bergen en water. Het genre dat bekendheid kreeg gedurende de Zes Dynastieën (vijfde eeuw n.C.) werd gemaakt door de literati; amateurschilders uit de geleerde elite die regelmatig deel uitmaakten van de officiële organisatie van het keizerrijk.<sup>60</sup> Zij werkten als amateurs niet voor een politieke of religieuze instantie maar voor zichzelf en voor naasten.<sup>61</sup> *Shanshui* was een expressie van de filosofie van het Taoïsme, waarin gedacht werd dat contemplatie van het landschap kon leiden tot spiritualiteit.<sup>62</sup> Door middel van verwijzingen naar poëzie verbond de literati hun schilderwerk met de hoogstaande kunsten van kalligrafie en poëzie. Een andere belangrijke overeenkomst tussen schilderkunst en kaligrafie is te vinden in het materiaalgebruik; de complexe technieken van inkt en kwast zijn voor beide essentieel.<sup>63</sup> De traditie van landschapsschilderkunst verschilt dus van de westerse traditie in het gebruik van inkttechnieken in plaats van olieverf, maar er zijn meer verschillen. Een ander verschil dat direct zichtbaar is, is de afwezigheid van het enkelvoudig perspectief in *shanshui*. Daarentegen wordt het landschap in bijvoorbeeld *Early Spring* van Guo Xi (1072, afb. 3)



Afbeelding 3: Guo Xi, *Early Spring*, 1072, inkt op zijde, 158,3 x 108,1 cm, National Palace Museum, Taipei.

Foto:

<[https://www.npm.gov.tw/exh100/treasures/en/img7\\_1.html](https://www.npm.gov.tw/exh100/treasures/en/img7_1.html)>. In dit werk zijn drie perspectieven te zien; rechtsonder alsof er vanuit het dal wordt gekeken (door Guo "deep distance" genoemd), links in het midden kijkend vanaf de top naar een dal (*level distance*) en linksboven alsof er vanaf de toppen andere bergtoppen zichtbaar zijn (*high distance*).

<sup>60</sup> Yang Xin, Richard M. Barnhart, Nie Chongzheng e.a., *Three Thousand Years of Chinese Painting* (New Haven: Yale University Press, 1997), 367.

<sup>61</sup> Yang Xin, Richard M. Barnhart, Nie Chongzheng e.a. 1997 (zie noot 60), 367.

<sup>62</sup> Miranda Shaw, 'Buddhist and Taoist Influences on Chinese Landscape Painting', *Journal of the History of Ideas* 49, no. 2 (1988): 183-206.

<sup>63</sup> Hu Mingyuan, 'What You Always Wanted to Know about Shanshui: Six Answers to an Uninformed Western Mind', in *Shanshui: Poetry Without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art*, red. Peter Fischer (Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2011), 20-21.

tegelijkertijd van meerdere perspectieven weergegeven. Om voor westers publiek duidelijk te maken wat *shanshui* kenmerkt, is het nuttig om te kijken naar de zes principes die de belangrijke theoreticus Xie He in de zesde eeuw n.C. opzette over de beoordeling van schilderkunst.

De kern van Xie's principes is enerzijds de expressie van de kunstenaar en anderzijds de representatie van natuur. Volgens Xie kan de kunstenaar zijn persoonlijkheid door kwast, inkt en compositie naar voren laten komen in de weergave van bergen, bomen en water. Dit is bijvoorbeeld terug te vinden in de werken *The Rongxi Studio* van Ni Zan (1372, afb. 1) en *Dwelling in the Qingbian Mountains* van Wang Meng (1366, afb. 2). De voorstellingen krijgen een andere uitvoering door respectievelijk los of stevig gebruik van de kwast, het gebruik van weinig of veel inkt en een open of juist gelaagde compositie. Dit idee komt het duidelijkst naar voren in het principe dat Oswald Sirén vertaalt als "Spirit Resonance" en "Life Movement": het inbrengen van de levendigheid en de persoonlijkheid van de kunstenaar.<sup>64</sup> In de principes van Xie draait representatie van natuur om vormen en lijnen; kleuren of tonen. Door Xie wordt een directe vertaalslag tussen de eigenschappen van de natuur en het kwastgebruik van de kunstenaar benadrukt. Dit lijkt te duiden op een realistische weergave van natuur, maar gecombineerd met de eerste principes is juist een nadruk op persoonlijke expressie en ervaring van natuur te ontdekken. Dit idee van ervaring boven waarneming staat centraal in het gedachtegoed van een belangrijke denker uit de zestiende eeuw, Mo Shilong. Hij wilde dat kunstenaars niet werken vanuit een statisch punt op het moment van schilderen zoals we kennen in de westerse schilderkunst.<sup>65</sup> Daarentegen moest over een grotere tijdspanne kennis opgedaan worden over alle verschijningsvormen van bergen, water en bomen zodat zij vertaald kunnen worden naar het kunstwerk.

De beschrijving van *shanshui* als uiting van persoonlijkheid en kennis is niet volledig. Voornamelijk vanaf de Ming dynastie (1368–1644) werd er meer gebruik gemaakt van bedachte landschappen, verwijzingen en standaardelementen dan van schilderen uit de persoonlijke kennis en ervaring van de natuur. In de westerse modernistische kunstdefinitie is originaliteit een belangrijk punt, terwijl kopiëren in klassiek China juist een belangrijke functie had. Het zelfbewuste gebruik van kunsthistorische referenties door de literati was een manier van sociale interactie tussen de leden van de elite die deze verwijzingen zouden begrijpen.<sup>66</sup> In zijn laatste punt benadrukt Xie daarom niet enkel het kopiëren van natuur maar ook het belang van modellen en werken van de oude meesters.<sup>67</sup> In *shanshui* werd een balans gezocht tussen eigen

---

<sup>64</sup> Oswald Sirén, *The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments* (New York: Schocken Books, 1936), 220.

<sup>65</sup> Mo Shilong door Tung Yuan in vertaling via Oswald Sirén, *The Chinese on the Art of Painting*, 141.

<sup>66</sup> Craig Clunas, *Art in China* (Oxford: Oxford University Press, 2009 [1997]), 147-148.

<sup>67</sup> Sirén 1936 (zie noot 64), 220.

inbreng en voortbouwen op de kennis van de oude meesters. Alleen door deze aanpak kunnen alle Zes Principes zo dicht mogelijk benaderd worden.

### 3.2 *Shanshui* in de 20<sup>e</sup> en 21<sup>e</sup> eeuw

Politieke veranderingen aan het eind van de twintigste eeuw hebben invloed gehad op *shanshui*, haar acceptatie in China en haar relatie tot westerse kunst. In 1911 kwam er een einde aan het Chinese Keizerrijk dat meer dan tweeduizend jaar had bestaan en werd de Republiek China opgericht. De sociale klasse waartoe de literati behoorden viel weg als ondersteuning van de politieke macht.<sup>68</sup> Bovendien verdween de oppositie tussen de vrijere amateurschilderkunst van de literati en academische of professionele schilderkunst die tot dan toe had bestaan. Kunst werd vanaf deze tijd georganiseerd vanuit de Chinese kunstacademies, waar studenten kozen tussen schilderen in de Chinese nationale stijl (*guohua*) of westerse stijl (*xihua*).<sup>69</sup> Hierbij gaat het voornamelijk om het verschil in materiaal van respectievelijk inkt op papier en olieverf op doek. Kunstenaars konden de twee stijlen moeilijk mengen omdat zij dan buitengesloten werden van alle categorieën van tentoonstelling. De algemene tendens was dat de Chinese kunst in deze periode van mondialisering op een negatieve wijze als statisch werd neergezet tegenover de vernieuwende westerse moderniteit.<sup>70</sup> *Shanshui* kon zich onder deze omstandigheden niet vernieuwen.

Wanneer er gekeken wordt naar kunst uit China uit de late twintigste eeuw, en al helemaal bij kunst van na 1989, zijn politieke veranderingen leidend. Schommelingen tussen geslotenheid en relatieve openheid zijn karakteristiek voor de omgang van de Chinese overheid met kunst. Deze ontwikkeling vindt haar oorsprong in het jaar 1949, wanneer de communistische Volksrepubliek China werd opgericht onder leiding van Mao Zedong. De kunstwereld stond hierna onder grote invloed van politieke maatregelen om cultuur te hervormen en kapitalistische, westerse invloeden te weren. Hoewel de erfenis van *guohua* werd gewaardeerd wanneer deze ingezet werd om Mao's gedachtegoed te verspreiden, waren olieverfschilderijen in de sociaal-realistische stijl net zoals in de Sovjet-Unie het meest wijd geaccepteerde middel om de

---

<sup>68</sup> Aida Yuen Wong, *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2006), 64-65.

<sup>69</sup> Wu Hung, *Contemporary Chinese Art: A History: 1970s > 2000s* (London: Thames & Hudson, 2014), 310.

<sup>70</sup> Hu 2011 (zie noot 63), 24; Chen Hengke schreef als reactie hierop 'The Value of Literati Painting' waarin hij stelde dat literati schilderkunst een inherente moderne kwaliteit bezat. Net zoals westerse stijlen zoals post-impressionisme en kubisme, stonden subjectiviteit en expressie ofwel "spirit resonance" voor deze kunstenaars centraal. Dit in tegenstelling tot de nadruk op realisme in westerse landschapsschilderkunst. Toch werd *shanshui* in dit debat vaker als traditioneel dan als modern gepresenteerd, en kreeg daardoor een negatieve connotatie. (Clunas 2009 [1997] (zie noot 66), 204).

communistic boodschap te verkondigen.<sup>71</sup> De waardering van *guohua* en dus ook *shanshui* viel stil tijdens de Culturele Revolutie (1966-1976) waarin zij gezien werd als een blokkade die de gewenste communistic revolutie of vooruitgang tegenhield.

Na de dood van Mao Zedong in 1976 begon de Volksrepubliek China zich op politiek, economisch en cultureel vlak meer open te stellen voor de buitenwereld. Onder leiding van Deng Xiaoping werden westerse kunststijlen en -media in deze tijd meer vrijelijk toegelaten. Een keerpunt hierin was het historische studentenprotest op het Tiananmenplein of Plein van de Hemelse Vrede in 1989. Deze grootse protesten tegen de Chinese Communistische partij werden hard neergeslagen door de overheid met als gevolg een onbekend aantal dodelijke slachtoffers. In de tijd na de protesten sloot China zich wederom af van de buitenwereld. In de jaren '80 en '90 betekende dit dat moderne of hedendaagse kunst niet door de officiële Chinese kunstwereld werd geaccepteerd. De overheid weerde de experimentele en avant-gardistische bewegingen in de moderne en hedendaagse kunst, voornamelijk omdat deze vaak kritisch waren over de politieke situatie.<sup>72</sup>

De politieke en economische gebeurtenissen na 1989 riepen reacties op van moderne en hedendaagse kunstenaars. Zij begonnen vaker te werken met conceptuele kunst, performance art en installaties. Deze kunstvormen stonden in contrast met de het conventionele medium van de schilderkunst waarin les gegeven werd binnen de academies. Prominente stromingen in de schilderkunst van de jaren '80 en '90 waren het cynisch realisme (*popi*), *political pop* (*zhengzhi popu*). Binnen het cynisch realisme werden olieverfschilderijen gemaakt die alledaagse taferelen afbeeldden met een gevoel van absurditeit en aliënantie, zoals in *Backyard Garden* van Yue Minjun (2005, afb. 4).<sup>73</sup>



Afbeelding 4: Yue Minjun, *Backyard Garden*, 2005, olieverf op doek, 280 x 400 cm, onbekende collectie. Foto: <[http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/yue\\_minjun\\_backyard.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/yue_minjun_backyard.htm)>.

<sup>71</sup> Yin Jinan, "The Evolution of Chinese Contemporary Shanshui: Tracing Ancient Shanshui Painting, to Modern Landscapes, to the Contemporary 'Post-Shanshui Image'," in *Shanshui: Poetry Without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art*, red. Peter Fischer (Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2011), 47-48.; Clunas 2009 [1997] (zie noot 66) 213; Het meest bekende voorbeeld is *This Land So Rich in Beauty* van Fu Baoshi en Guan Shanyue uit 1959 (foto zie <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-land-is-so-rich-in-beauty/eAFmLTgCmDH8iw>). Deze enorme schildering werd in opdracht van de politieke partij gemaakt op basis van een dichtwerk van Mao Zedong. Dit werk volgt in aspecten zoals de techniek en compositie niet de oude meesters van *shanshui* op, maar laat zich leiden door conventies uit de westerse realistische landschapskunst. In klassieke *shanshui* wordt gebruik gemaakt van afzonderlijke kwaststrepen, terwijl *This Land So Rich in Beauty* bestaat uit het verloop van waterige inkt. Nog prominenter is het gebruik van het enkelvoudige perspectief zoals gewoonlijk is in de westerse schilderkunst. In *shanshui* is het daarentegen de conventie om het landschap tegelijkertijd vanuit meerdere zichtpunten weer te geven. (Clunas 2009 [1997] (zie noot 66), 218-219).

<sup>72</sup> Wu 2014 (zie noot 69), 12.



*Political pop* is geïnspireerd door de Amerikaanse pop-art beweging. Evenals bijvoorbeeld Andy Warhol en Richard Hamilton is *appropriation* ofwel het toe-eigenen van beelden uit de populaire cultuur in *political pop* een belangrijk instrument. In China wordt echter verwezen naar Chinese propagandabeelden zoals in *Materialist's Art* van Wang Guangyi (2006, afb. 5). Zowel cynisch realisme als *political pop* zijn te zien als een kritische reactie op het communisme. Het idee dat moderne Chinese stromingen ontstaan zijn als reactie op politieke beperkingen is een beeld dat door het Westen graag bevestigd werd.<sup>74</sup> Moderne en hedendaagse kunst (*xiandai yishujia* en *dangdai yishujia*) werd hierdoor al snel gezien als exclusief politiek kritische stromingen.<sup>75</sup>



Afbeelding 5: Wang Guangyi, *Materialist's Art*, 2006, olieverf op doek, 300 x 400 cm, onbekende collectie. Foto: <[http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/wang\\_guangyi\\_materialists.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/wang_guangyi_materialists.htm)>.

Toch is dit niet het gehele verhaal. Kunst van na 1989, en vooral na 2000, werd beïnvloed door de economische opening van de Chinese kunstwereld. Een groot keerpunt in China's ontwikkeling tot wereldwijde kunstgrootmacht was de Biënnale van Shanghai in 2000. Hier konden ook hedendaagse kunstenaars met toestemming van de overheid hun werk tentoonstellen. De opening en commercialisering van de Chinese kunstmarkt zorgt er volgens Paul Gladston voor dat kunstenaars minder vaak politieke kritiek leveren.<sup>76</sup> Zij hebben een afkeer van de kritieken zoals het postkolonialisme en de *third space* die universeel gebruikt worden binnen kunstinstellingen. Gladston denkt dat kunstenaars hierdoor terugkeren naar werken met lokale context of identiteit. Sommigen doen dit met nieuwe vormen van niet-geïnstitutionaliseerde kritiek terwijl anderen kritiek laten varen en zich enkel richten op esthetiek, vaak met gebruik van nieuwe technologieën.

*Shanshui* kreeg in de ontwikkelingen na 1989 een vernieuwde positie doordat er meer vrijheid was om oude en nieuwe gebruiken te mengen. Kunstenaars konden tussen de categorieën van *guohua* en *xibua* werken. Een belangrijk verschil met de klassieke *shanshui* is dat inkschildering vanaf de jaren '80 niet langer de gangbare techniek was. Het gebruik van inkt,

<sup>73</sup> In *Backyard Garden* van Yue Minjun zijn op de achtergrond de literati-stenen te zien die later in het onderzoek terug zullen komen in het werk van Zhan Wang.

<sup>74</sup> Hou 2002 (zie noot 58), 57.

<sup>75</sup> Wu 2014 (zie noot 69), 12.

<sup>76</sup> Paul Gladston, 'The double way: contemporary Chinese art and the warning of criticality', *Randian* (2009): [http://www.randian-online.com/np\\_feature/the-double-way/](http://www.randian-online.com/np_feature/the-double-way/).

kwast en papier of zijde werd om deze reden een zelfbewuste actie.<sup>77</sup> Door het nu bestaande verband tussen *guohua* en termen zoals traditie en lokaliteit kon *guohua*, waaronder ook *shanshui*, een rol spelen in de bewuste bemiddeling tussen het mondiale en het lokale. Een aanzet voor deze beweging is gegeven door Wenda Gu, die als deel van de '85 New Wave experimenteerde met de combinatie van conceptuele aspecten uit westerse abstracte kunst en Chinese technieken van expressie in werken zoals *Synthesized Words* uit de serie *Mythos of Lost Dynasties - Tranquillity Comes from Meditation* (1984-1987, afb. 6).<sup>78</sup> In dit werk worden de oneindige mogelijkheden in moderne kunst weergegeven door vrij gebruik van zowel *shanshui* als kalligrafie en abstracte vormen.<sup>79</sup> Wenda Gu uit deze tijdsgeest in de combinatie van de karakters voor onbelemmerd (*chang*) en geest (*shen*).

Door Wu Hung wordt een bruikbaar onderscheid gemaakt tussen twee groepen kunstenaars. De eerste groep bestaat uit kunstenaars zoals Wenda Gu die van 'binnenuit' ofwel vanuit de ideeën van *guohua* toewerken naar vernieuwing.<sup>80</sup> Ditzelfde is te zien bij political pop en cynisch realisme. De andere groep kunstenaars werkt van 'buitenaf' via hedendaagse concepten.<sup>81</sup> Hun doel is om niet langer te behoren tot de categorieën van oost en west maar toe te treden tot de mondiale kunstwereld. Deze werkwijze lijkt het idee van Bourriaud over het altermodern te reflecteren.<sup>82</sup>

Kunstenaars beginnen namelijk niet uit vernieuwing van het lokale maar passen lokale elementen toe op bestaande conventies uit de transnationale of mondiale kunstwereld. Wu duidt dit door te stellen dat alle



Afbeelding 6: Wenda Gu, *Synthesized Words*, 1984-1987, inkt op papier, 280 x178 cm, onbekende collectie. Foto: <http://www.wendagu.com/home/product/product/catid/175/parentid/71.html>.

<sup>77</sup> Hu 2011 (zie noot 63), 24.

<sup>78</sup> Wu 2014 (zie noot 69), 314. De '85 New Wave van 1985 tot 1989 is te zien als een reactie op de onderdrukking van elementen uit de Chinese cultuur tijdens Culturele Revolutie. In deze tijd gingen kunstenaars zelf op zoek naar een manier om hun identiteit te laten samengaan met wat zij maakten. Dit uitte zich in meer experimentele kunst. Aan deze beweging kwam een einde na de gebeurtenissen op het Plein van de Hemelse Vrede.

<sup>79</sup> Wu 2014 (zie noot 69), 314.

<sup>80</sup> Wu 2014 (zie noot 69), 324; 331.

<sup>81</sup> Wu 2014 (zie noot 69), 324; 331.

<sup>82</sup> Gallois 2009 (zie noot 10).

werken Chinese methoden gebruiken en transnationale concepten overbrengen.<sup>83</sup> Na een deconstructie van materialen, technieken en onderwerpen worden deze opnieuw ingezet waardoor zij een andere betekenis krijgen en een nieuwe functie dienen. Zij zijn er niet meer enkel als methode maar dragen op zichzelf een betekenis met zich mee die ingezet kan worden om mondiale problematiek vanuit een bepaalde invalshoek te belichten in de kunstwerken. Het lijkt erop dat hedendaagse kunstenaars die *shanshui* gebruiken tot deze tweede groep behoren. In uitgave bij de tentoonstelling *Shanshui: Poetry Without Sound?* zegt kunstenaar Ai Weiwei hierover “*shan* is not *shan*; *shui* is not *shui*”.<sup>84</sup> Hiermee wil hij zeggen dat *shan* en *shui* in hedendaagse kunstenaars anders zijn dan ze in klassieke kunst waren. De bergen die eerst afgebeeld werden zijn niet dezelfde als die van nu; zowel hun verschijningsvorm als hun betekenis zijn drastisch gewijzigd. Hedendaagse gebruikers van *shanshui* lijken dus enerzijds in de grotere historische context te plaatsen als logische opvolgers. Anderzijds geven zij een breuk aan doordat zij niet langer vanuit de denkbeelden van *shanshui* werken maar deze vanuit de mondiale kunstwereld transformeren.

---

<sup>83</sup> Wu 2014 (zie noot 69), 331.

<sup>84</sup> Ai Weiwei, ‘Shan is not Shan, Shui not Shui’, in *Shanshui: Poetry Without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art*, red. Peter Fischer (Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2011), 41.



## 4. *Shanshui* en culturele hybridisatie in het werk van vier kunstenaars

In theorieën over het transnationale kunstsysteem of *global art* wordt de combinatie tussen het mondiale en het lokale eerder weergegeven als de regel dan als een uitzondering. Dit is terug te vinden in de bewuste menging van, zoals Wu het aanduidt, lokale methoden met transnationale concepten.<sup>85</sup> Deze vorm van culturele hybridisatie wordt als strategie toegepast door kunstenaars die zich door verschil kunnen onderscheiden op de kunstmarkt. Op theoretisch vlak lijkt hybridisatie dus wel degelijk aanwezig te zijn in hedendaagse kunst. De verwijzingen naar Chinese kunst uit het verleden door hedendaagse kunstenaars lijken binnen deze theorieën te passen. Zij zouden deze elementen toepassen om transnationale concepten te behandelen op een wijze die door kunstliefhebbers over de gehele wereld te begrijpen is.

Deze aanname wordt nu getest door te kijken naar de plaats van de Chinese kunstenaar die elementen uit *shanshui* gebruikt binnen hedendaagse conventies. De manier waarop kunstenaars maar ook kunsthistorici, -theoretici en -critici wel of niet spreken over culturele hybriditeit en de daaraan gerelateerde processen van mondialisering kan de positie van hybridisatie in kunst verduidelijken. In dit geval zal gekeken worden naar vier prominente kunstenaars: Liu Wei, Yang Yongliang, Xu Bing en Zhan Wang. Zij maken in hun werk duidelijk verwijzingen naar *shanshui* en hebben daar zelf ook veel over gesproken of geschreven. Een beperkt aantal werken uit het oeuvre van de kunstenaar waarin deze verwijzingen voorkomen zullen geïntroduceerd worden met daarin de nadruk op de manier waarop zij *shanshui* inzetten. Er zal daaropvolgend geen analyse worden uitgevoerd van de elementen waardoor een kunstwerk het stempel 'hybride' zou kunnen krijgen. Dit zou de suggestie wekken dat er een vaststaande oorsprong is voor de werken die beperkt is tot een klein aantal culturen. Daarentegen zullen de ideeën van de kunstenaar zelf over de invloed van culturele hybridisatie en mondialisering op deze kunstwerken vergeleken worden.

### 4.1 Positie van de kunstenaar

Voor het grootste deel voldoen de kunstenaars die behandeld zullen worden aan de kenmerken van de 'mondiale kunstenaar' die in het eerste hoofdstuk zijn opgezet. Zo stellen zij hun werk wereldwijd tentoon en wonen zij vaak in steden waar het bespreken van de hedendaagse wereldproblematiek eerder regel is dan uitzondering. Toch zijn er een aantal bepalende aspecten

---

<sup>85</sup> Wu 2014 (zie noot 69), 331.

in de positie van de Chinese kunstenaar die verschillen van een kunstenaar uit bijvoorbeeld Nederland. Zoals besproken in het vorige hoofdstuk staat het werk van Chinese kunstenaars onder grotere invloed van de politiek. In dit hoofdstuk worden kunstenaars besproken die geboren zijn tussen 1960 en 1980. Waar sommigen de Culturele Revolutie van begin jaren '70 hebben meegekregen, zijn anderen opgegroeid tijdens de economische openstelling van de jaren '90. Emigratie was in China vaak voorkomend onder kunstenaars die in vrijheid wilden werken. Vooral in de jaren '80 en '90 vertrokken veel kunstenaars naar het buitenland. Emigratie kan verschillende ervaringen van het mondiale en het lokale opleveren waarmee kunstenaars werken in hun kunst. De tussenpositie die zij hierdoor verkrijgen komt overeen met de *third space* van Bhabha. Xu is de enige van de vier die geëmigreerd is, namelijk naar de Verenigde Staten. Zhan geeft aan een onsuccesvolle poging gedaan te hebben in de Verenigde Staten te studeren. Zhan, Liu en Yang zijn dus niet geëmigreerd, maar wel wonen zij wel in de grote Chinese steden Beijing en Shanghai. Deze politieke en culturele omstandigheden zijn terug te vinden in het werk dat zij maken en wat zij erover vertellen.

## 4.2 Yang Yongliang

Yang Yongliang (1980) woont en werkt in Shanghai waar hij studeerde aan het Shanghai Fine Art Institute. Dit leidde ertoe dat hij in 2005, na zijn studie, voornamelijk begon te werken met fotografie, film en video. In zijn opleiding leerde hij over oude en moderne westerse kunst en over de kunst van de Sovjet-Unie. Dit is niet zijn gehele opleiding, want hij is opgegroeid in een kleine plaats bij Shanghai waar hij les kreeg in Chinese schilderkunst en kalligrafie. Yang zegt dat verschillende ervaringen en identiteiten in zijn leven ervoor hebben gezorgd dat combinaties van west en oost in zijn kunst een natuurlijke ontwikkeling waren.<sup>86</sup> Yang denkt dat hedendaagse kunst veranderd moet worden om uiting te geven aan wat hij “cultural belonging” noemt.<sup>87</sup> Yang wil de Chinese traditie behouden maar dit kan volgens hem niet door het gebruik van traditionele technieken.<sup>88</sup> Daarentegen is het belangrijk dat hedendaagse kunst een reflectie is van de huidige wereld. Hij wil daarom de oude schilderkunst aanpassen. Direct doet hij dit in gebruik van digitale technologie, en indirect door verandering van thematiek.

Het grootste deel van Yangs oeuvre bestaat uit verbeeldingen van zelfbedachte landschappen of voorstellingen van klassieke Chinese schilderkunst. Dit is duidelijk te zien in zijn

---

<sup>86</sup> Yang Yongliang via Mikala Tai, 'In conversation; An Interview with Yang Yongliang', in Bryan Collie, Louise Joel, Mikala Tai, *Yang Yongliang*, tent. cat. Victoria (Melbourne International Fine Art) 2010, 25.

<sup>87</sup> Yang Yongliang, 'Speech for Kansas Arts Institute' *Yang Yongliang* (2009): <<http://www.yangyongliang.com/Article.html#>>.

<sup>88</sup> Yang 2009 'Speech for Kansas Arts Institute' (zie noot 87); Yang Yongliang via R A Suri, 'Interview with Yang Yong Liang' (2009): <<http://www.yangyongliang.com/Article.html#>>



Afbeelding 7: Yang Yongliang, *The Day of Perpetual Night* (still), 2012, HD video op vier schermen, 9'00", collectie onbekend. Video: <<http://www.yangyongliang.com/video/60.html>>.

werk *The Day of Perpetual Night* (2012, afb. 7) dat deel uitmaakte van de tentoonstelling *Humanistic Nature and Society* op de 56<sup>ste</sup> Biënnale van Venetië. Yang zorgt ervoor dat het onderwerp van de video ogenblikkelijk te herkennen is als *shanshui*. Dit wordt bevestigd door het gebruik van een gelaagde compositie uitgevoerd zwart-wit, zoals meestal het geval was in *shanshui*. In tegenstelling tot de oude *shanshui* is dit echter een nachtschap. Yang heeft het landschap bovendien niet opgebouwd met inkt en kwast maar uit collages van foto's van de rechte lijnen van gebouwen, bouwplaatsen, hijskranen en elektriciteitsmasten. Het natuurlijke berglandschap dat zo kenmerkend is voor China en de Chinese schilderkunst wordt gecombineerd met - of vervangen door - de universele moderne architectuur van wolkenkrabbers. Waar kunstenaars vroeger omgeven werden door natuurlijke landschappen, werken zij tegenwoordig in grote steden. *Shanshui* wordt verder aan het heden aangepast doordat het werk digitaal is en getoond wordt op een scherm. In het landschap gaan lampen aan en uit, rijden auto's, stromen watervallen en vliegt zelfs een ufo voorbij. Het werk lijkt hierdoor op een snel doorspoelende video die over een lange tijd uit een vast standpunt is gefilmd. Aan de ene kant zorgt Yang met *The Day of Perpetual Night* ervoor dat *shanshui* wordt voortgezet terwijl het aan de andere kant wordt veranderd aan de hedendaagse samenleving en technologie.

In eerste instantie lijkt de prachtige stad die Yang laat zien in *The Day of Perpetual Night* een verheerlijking van verstedelijking. De intentie van Yang is echter om kritiek leveren op verstedelijking. Hoewel snelle urbanisatie ten koste van natuur vaak wordt geassocieerd met China, stelt Yang dat deze thematiek wereldwijd speelt.<sup>89</sup> De vraag is waarom Yang gebruik maakt van zulke specifiek Chinese beeldtaal om mondiale thematiek aan te kaarten. Een mogelijk

<sup>89</sup> Yang Yongliang via Andrew Caruso, 'Inside the Design Mind IV', *Metropolis* (2013): <<http://www.metropolismag.com/Point-of-View/February-2013/Inside-the-Design-Mind-IV/>>.

antwoord is dat dit voor hem een manier is om tot een expressie van zijn identiteit te komen. Yang geeft zelf aan dat hij werkt met de relaties tussen traditie en moderniteit, oost en west.<sup>90</sup> Hij zegt hierover: “With interpretation of differences between the East and the West, in my mind I have just carefully moved forward with a small step but I think in Westerners’ eyes I have taken a big step.”<sup>91</sup> In zijn beleving staan de oosterse en westerse kunst en cultuur dicht bij elkaar dan volgens hem het geval is in de beleving van de westerse bevolking. Daar wordt China door de meesten als vreemde cultuur gezien die geen invloed heeft op hun culturele identiteit. Een ander antwoord op de vraag kan zijn dat Yang weet dat zowel de thematiek als het Chinese uiterlijk van zijn werk aanspreekt in het Westen. Dit is geen *self-colonization* waarin een kunstenaar uit zichzelf westerse elementen gebruikt maar het is *self-orientalization*.<sup>92</sup> Yang zou zijn kunst volgens deze theorie met opzet meer ‘oosters’ en ‘anders’ maken. Het idee van *self-orientalization* zet het Westen in het centrum. Als kunstenaars niet kijken naar de Chinese cultuur is kunst enkel een kopie van het westen. Als kunstenaars hier wel naar kijken is het een strategie voor succes in het Westen.



Afbeelding 8: Yang Yongliang, *The Mind Landscape of Xie Youyu*, 2011, giclée print, 95 x 321 cm, onbekende collectie.  
Foto: <<http://www.yangyongliang.com/Photography/23.html?a=10>>.

In andere werken zet Yang *shanshui* in tegenstelling tot in *The Day of Perpetual Night* wel in om te kunnen reflecteren op de Chinese maatschappij of kunstgeschiedenis. Het gebruik van kunstwerken uit het verleden komt niet uit het niets; zoals al gezegd is het voortbouwen op oude meesters gebruikelijk binnen *shanshui*. In *The Mind Landscape of Xie Youyu* (2011, afb. 8) uit de serie *The Peach Blossom Colony* laat Yang een modernisering van deze traditie zien. In deze print van een fotocollage wordt de stedelijke natuur de achtergrond voor een voorstelling van een geleerde die in traditionele kledij aan een rotsachtige rivierzijde zit. Yang heeft dit beeld samengesteld uit zwart-wit foto's van gebouwen en een foto van een landschap gemaakt met een groothoeklens. De voorstelling verwijst direct naar het *The Mind Landscape of Xie Youyu* (ca. 1287, afb. 9) van Zhao Mengfu uit de Yuan dynastie. Alleen voor publiek dat kennis over Chinese kunst bezit is de verwijzing naar dit schilderij direct te begrijpen. Het land van de kersenbloesems staat voor de

<sup>90</sup> Yang Yongliang via Paul di Felice, 'Paul di Felice in Conversation with Yang Yongliang', *Yang Yongliang* (2011): <<http://www.yangyongliang.com/Article.html#>>.

<sup>91</sup> Yang 2011 (zie noot 90).

<sup>92</sup> Bavelaar 2015 (zie noot 20), 22.



literati symbool voor een ideale spirituele wereld die buiten de realiteit kan bestaan.<sup>93</sup> De geleerde die in het originele werk van Zhao nog omgeven werd door natuur kan tegenwoordig niet langer ontsnappen aan de stad, en daarmee aan de materialistische en kapitalistische realiteit. Deze thematische onderlaag lijkt tegenstrijdig met het principe van *global art* dat kunst over de hele wereld te begrijpen is. Toch zal dit niet hinderlijk zijn in het verspreiden van werken zoals *The Mind Landscape of Xie Youyu*, aangezien het werk ook zonder deze onderlaag op een meer oppervlakkige manier te begrijpen is. Een nadeel is dat via deze interpretatie een deel van de betekenis van Yangs fotocollage verloren gaat.



Afbeelding 9: Zhao Mengfu, *The Mind Landscape of Xie Youyu*, 1287, inkt en kleur op zijde, 27,4 x 117 cm, Princeton University Art Museum, Princeton. Foto: <[http://artmuseum.princeton.edu/image-download?id=32688&img=y1984-13\\_1X.jpg](http://artmuseum.princeton.edu/image-download?id=32688&img=y1984-13_1X.jpg)>.

### 4.3 Liu Wei

Liu Wei (1972) is opgeleid aan de traditionele China Academy of Art in Hangzhou en woont en werkt tegenwoordig in Beijing. Liu geeft aan dat zijn opvoeding en educatie beïnvloed zijn door klassieke Chinese kunst.<sup>94</sup> Net zoals te zien is bij de andere kunstenaars in dit hoofdstuk stelt Liu zichzelf de vraag hoe om te gaan met de Chinese kunstgeschiedenis. Liu is een voorstander van het bewaren van culturele verschillen en spreekt zich uit tegen culturele homogenisering.<sup>95</sup> Liu wil de hedendaagse kunst evenals Yang niet voortzetten met de traditionele media van inkt en kwast. Desalniettemin laat hij meer dan de andere kunstenaars een afkeer zien van wat hij benoemt als de traditionele realistische Chinese schilderkunst.<sup>96</sup> Liu stelt over de waardering van typisch Chinese elementen in hedendaagse kunst:

---

<sup>93</sup> Yang Yongliang, 'The Peach Blossom Colony: Artist Statement', *Yang Yongliang* (2011): <<http://www.yangyongliang.com/Article.html#>>.

<sup>94</sup> Liu Wei via Fondation Louis Vuitton, 'LIU WEI Interview', *YouTube* (2016): <<https://www.youtube.com/watch?v=ZjLOS78aMFM>>.

<sup>95</sup> Liu Wei 2016 (zie noot 94).

<sup>96</sup> Liu Wei via Barbara Pollack, 'Liu Wei: China's Trickster Mixer-Upper', *ArtNews* (2014): <<http://www.artnews.com/2014/02/26/liu-wei-chinas-trickster-mixer-upper-artist/>>.

“Often people want to see what they expect in the work. They have ideas about China, and are hoping that the work accords with their dreams. When it does, then they think you have creativity. But I don’t want people to have such a simple way of looking at my works.”<sup>97</sup>

Liu creëert frictie tussen wat het (westerse) publiek wil zien en wat hij ze geeft. Hij wil bestaande ideeën over China en Chinese kunst bijstellen. In het grootste deel van zijn oeuvre zijn directe verwijzingen naar *shanshui* of andere genres uit *guohua* dan ook niet terug te vinden. Liu maakt voornamelijk abstracte olieverfschilderijen en installatiewerk uit onconventionele materialen.<sup>98</sup> Terugkerend in zijn werk is een kritische houding tegenover verstedelijking, mondialisering en politiek. Liu wil heterogenisering van de hedendaagse kunst bereiken door te experimenteren in plaats van door oude Chinese kunst te veranderen.

Liu’s opvatting over *guohua* is terug te vinden in het proces dat zou leiden tot het tentoonstellen van het werk *It Looks Like a Landscape* (2004, afb. 10) op de Biënnale van Shanghai in 2004. Het installatiewerk dat hij daar graag tentoon wilde stellen werd geaccepteerd, maar enkel als hij enkele wijzigingen in de



Afbeelding 10: Liu Wei, *It Looks Like a Landscape*, 2004, print, 206 x 612 cm, M+ , Hongkong. Foto: <<http://www.westkwoon.hk/en/siggcollection/highlights-1384/it-looks-like-a-landscape-liu-wei-born-1972-beijing-2004-1>>.

uitvoering door zou voeren. Liu zegt dat hij het niet eens was met de inmenging van de politiek en de organisatoren.<sup>99</sup> Uit frustratie stuurde hij daarom *It Looks Like a Landscape* in dat bestond uit een collage van foto’s van harige billen omgeven door rook of mist. Dit lijkt een oneerbiedige belediging naar de politiek die zijn kunst wil beïnvloeden. Toch zag organisatie deze zwart-wit foto en accepteerde zijn nieuwe inzending zonder wijzigingen. De horizontaal georiënteerde compositie van foto’s lijkt namelijk net als Yangs werk op een landschap uit *shanshui*. De lichamen steken door hun rondingen als bergtoppen boven de rook uit. De imperfecties in de huid en het haar lijken respectievelijk op de textuur van de rotsen en op bomen. De titel laat de voorspelbare reactie van de organisatie en de bezoekers zien die graag elementen van

<sup>97</sup> Liu Wei via Pollack 2014 (zie noot 96).

<sup>98</sup> Liu heeft meer dan de andere kunstenaars een voorkeur voor onconventionele kunstmateriaal. Een voorbeeld hiervan is *Love it! Bite it!*, een weergave van de hoogtepunten van de Westerse architectuurgeschiedenis in hondenvoedsel. Te zien via *The Saatchi Gallery*: [http://www.saatchigallery.com/artists/liu\\_wei.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/liu_wei.htm).

<sup>99</sup> Liu Wei via Pollack 2014 (zie noot 96).

‘Chineesheid’ in kunst willen ontdekken; het lijkt op een landschap en daarom zal het publiek het waarderen.

Behalve de visuele gelijkenis wijkt *It Looks Like a Landscape* in alle aspecten af van *shanshui*. Waar kunstenaars zoals Yang Yongliang aangeven met nieuwe media de oude meesters te willen benaderen in hun filosofie, keert Liu zich af van het verleden. Om te beginnen zet hij oude kunst op ironische wijze om in institutionele kritiek. Het werk van de literati, een groep die niet voor geld werkte, wordt nu ingezet om kwesties rondom commercialisering in de kunstwereld aan te kaarten. Vervolgens zorgt Liu ervoor dat de landschappen niet langer evenwichtig en romantisch zijn. Door de weergave van naakte, behaarde lichamen ontstaat een element van afkeer bij de toeschouwer. Dit is contrasterend met *shanshui* waarin schoonheid van het landschap voorop stond. Naast de thematiek versterkt ook het gebruik van het medium vervreemding van de traditionele kunst. In tegenstelling tot Yang doet Liu niet zijn best om de details van *shanshui* te imiteren. De afwijkingen van *shanshui* worden uitvergroot door de enorme afmetingen van het werk (306 bij 612 cm). In *shanshui* was het belangrijk dat de kijker de rollen zijde of papier stukje voor stukje uitrolde zodat details en verhalen duidelijk werden. Wanneer de kijker nu probeert eenzelfde intieme individuele ervaring van het werk te bereiken wordt hij of zij enkel geconfronteerd met de imperfecte lichamen.

#### 4.4 Zhan Wang

Het werk van Zhan Wang (1961) bestaat vooral uit sculptuur en installatie, waarin vaak echte of gefabriceerde rotsen voorkomen. Zhan woont in Beijing waar hij ook is geboren en opgeleid aan de Beijing College of Applied Arts en de Central Academy of Fine Arts. Zhan legt zelf de nadruk op de actieve rol die hij speelt in het gebruiken van Chinese of andere culturen. Zo beargumenteert hij dat wat hij doet niet simpelweg het opvolgen van een culturele erfenis is: “I can subvert, tolerate and borrow other things, but I am always the centre. So I won’t call it inheriting.”<sup>100</sup> Met Zhan als actief middelpunt is zijn werk wellicht te zien als een weergave van zijn culturele identiteit. Deze identiteit omschrijft hij als gevormd door enerzijds de traditionele Chinese schilderkunst met *shanshui* en kalligrafie die hij van zijn grootvader leerde.<sup>101</sup> Anderzijds noemt Zhan als zijn voorbeelden onder andere de Europese Renaissance, pop art en het

---

<sup>100</sup> Zhan Wang via Sue Acret, ‘Interview with Zhan Wang’, *Asia Art Archive* (2008): <<http://www.aaa.org.hk/Diaaologue/Details/485>>.

<sup>101</sup> Zhan Wang via Studio International, ‘Zhan Wang interview | Beijing | 3 July 2015’, *Vimeo* (2015): <<https://vimeo.com/144062706>>.

postmodernisme.<sup>102</sup> Ondanks dat China in de tijd dat hij opgroeide erg gesloten was, had Zhan de mogelijkheid om een scala aan beeldhouwers en andere kunstenaars te bestuderen.

Zhan's meest bekende serie *Artificial Rocks* is te zien als een kritiek op de modernistische hoogbouw-architectuur en stedenbouw in Chinese steden. Deze architectuur trekt zich niks aan van de regionale context. Om de gebouwen enigszins te wortelen in hun omgeving worden de entrees tegenwoordig onder andere voorzien van groepen grillige rotsblokken (*jiashansi*). Het was vroeger gebruikelijk om deze rotsen, die in het Westen ook wel “scholars’ rocks” genoemd worden, te gebruiken in tuinen.<sup>103</sup> Daarmee werd verwezen naar de berglandschappen waarin literati en bestuurders zich in het verleden terugtrokken voor meditatie en contemplatie, namelijk *shanshui*-landschappen. De rotsen werden daarnaast vaak met inkt in *shanshui* weergegeven.

Daarnaast werden van dit soort rotsen reproducties op schaal gemaakt in bijvoorbeeld jade, glas en keramiek. *Artificial Rocks* waaronder *Artificial Rock no. 149* is een voortzetting van zowel de kopieën op papier als van de sculpturen. De *Artificial Rocks* worden gemaakt door de natuurlijke rotsen te bedekken met platen van roestvrij staal die met een hamer naar de stenen worden gevormd.<sup>104</sup> Hierna worden de platen van de steen afgehaald, als holle vorm aan elkaar gesoldeerd en uiteindelijk gepolijst. Door dit proces zijn de *Artificial Rocks* directe kopieën van de rotsen.

Terwijl *shanshui* de ongeschonden natuur representeert, zijn steden het symbool van de menselijke overheersing over de natuur. *Artificial Rock no. 149* (2006, afb. 11) is te zien als een verbeelding van dit idee. De natuurlijke rotsen passen volgens Zhan niet in een stedelijke omgeving. De enige echte culturele symbolen van deze tijd zijn volgens hem *Artificial Rocks*.<sup>105</sup> Door



Afbeelding 11: Zhan Wang, *Artificial Rock no. 149*, 2006, roestvrij staal, 305 x 152 x 147 cm, onbekende collectie. Foto: <<http://www.longmarchspace.com/category/zhan-wang/zhan-wang-selected-works/>>.

<sup>102</sup> Zhan Wang via Studio International 2015 (zie noot 101).

<sup>103</sup> Britta Erickson, ‘Zhan Wang’, in *Shanshui: Poetry Without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art*, red. Peter Fischer (Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2011), 213.

<sup>104</sup> Studio International, ‘Zhan Wang, studio tour | Beijing | 3 July 2015’ *Vimeo* (2015): <<https://vimeo.com/144113729>>.

<sup>105</sup> Zhan Wang via Wu Hung, ‘Negotiating with Tradition in Contemporary Chinese Art: Three Strategies’, *M+ Matters* (2012): <[http://www.mplusmatters.hk/inkart/paper\\_topic10.php?l=en](http://www.mplusmatters.hk/inkart/paper_topic10.php?l=en)>.



de kopie in roestvrij staal uit te voeren wordt duidelijk dat de stenen gefabriceerd en onnatuurlijk zijn, terwijl de originele rotsen hun ‘nepheid’ verborgen. Deze horen namelijk niet thuis in de stedelijke omgeving en zijn daarheen gehaald vanuit de natuur. Net als Yang vindt Zhan het nodig *shanshui* aan te passen aan haar nieuwe context in het heden. *Artificial Rock no. 149* laat op een tweede manier zien dat het een ware reflectie van haar tijd is. Het gebutste reflectieve oppervlak verwijst naar de rotsen en bergen die essentieel zijn voor *shanshui*, maar ook naar het water. Zoals Britta Erickson aangeeft is de steen hierdoor niet meer de representatie van langdurige contemplatie maar reflecteert zij letterlijk het moment.<sup>106</sup> *Shanshui* wordt hierdoor een letterlijke en figuurlijke weerspiegeling van de hedendaagse maatschappij.

De relatie tussen *Artificial Rocks* en de mondiale kunstwereld is ambigu. Zhan levert met zijn werk kritiek op mondialisering en commercialisering, maar zijn werk neemt duidelijk een plaats in binnen het kapitalisme van de kunstwereld. Zelf lijkt Zhan het materiaal van *Artificial Rock no. 149* aan te prijzen als in een ‘twee-voor-de-prijs-van-één’-commercial: “In comparison to gold and silver, stainless steel is a relatively cheap material . . . yet so glittering as to appear exorbitantly expensive: you can get twice the result with half the expense.”<sup>107</sup> Zijn positie tegenover het materiaal doet denken aan de commercie van kunstenaars als Jeff Koons. De commercialisering van zijn werk komt ook naar voren in het feit dat er *Artificial Rocks* in winkels van Louis Vuitton in Hong Kong tentoongesteld zijn.<sup>108</sup> Zhan denkt dat de plek waar de rotsen tentoongesteld worden er niet toe doet, want wat kunst is blijft volgens hem kunst in alle omgevingen.<sup>109</sup> Hoewel deze positie zeker te verdedigen valt, is het opvallend dat *Artificial Rocks* terecht komen bij wolkenkrabbers in bijvoorbeeld New York.<sup>110</sup> Sculpturen die het moderne China moeten symboliseren worden elders neergezet, wat de sculpturen zelf net zo universeel lijkt te maken als de architectuur die Zhan afkeurde. De manier waarop zijn werk vrijelijk over de wereld beweegt komt overeen met het idee dat “Chineesheid” gebruikt kan



Afbeelding 12: Zhan Wang, *Beyond 12 Nautical Miles*, roestvrij staal drijvend in de oceaan. Foto: <<http://www.zhanwangart.com/index.php/art/detail/?lang=e&id=10>>.

<sup>106</sup> Erickson 2011 (zie noot 103), 213.

<sup>107</sup> Zhan Wang, ‘Artificial Rock Floating rock 1995- present day’ *Zhan Wang* (g.j.): <<http://www.zhanwangart.com/index.php/art/detail/?lang=e&id=7>>.

<sup>108</sup> Zhan Wang via Sue Acret 2008 (zie noot 100).

<sup>109</sup> Zhan Wang via Sue Acret 2008 (zie noot 100).

<sup>110</sup> Marcelo Flaibani, ‘Zhan Wang at IBM NYC (March 2013)’ *YouTube* (2013): <<https://www.youtube.com/watch?v=sOdhQyGynwU>>.

worden als strategie om in te spelen op de westerse markt. Een nuance die hierin aangebracht moet worden is dat Zhan zijn *Artificial Rocks* opzettelijk op extreme locaties plaatst. Voorbeelden zijn *Mount Everest* (2001-2014) op de Mount Everest en *12 Nautical Miles* (2000) op open zee. Zhan wil dat *Beyond 12 Nautical Miles* permanent ronddobbert op deze plek die tot geen enkel land behoort.<sup>111</sup> De titel verwijst naar de afstand die een persoon of object verwijderd moet zijn van het land om zich in neutraal territorium te begeven. Het sculptuur zorgt hier voor een letterlijke *third space* tussen de culturen. De interpretatie vanuit een bepaalde cultuur door de toeschouwer verdwijnt en alleen het werk zelf blijft over.

#### 4.5 Xu Bing

In tegenstelling tot de andere drie kunstenaars heeft Xu Bing (1955) een lange tijd in het buitenland gewoond. Hij studeerde aan de Central Academy of Fine Arts in Beijing, waarna hij verhuisde naar de Verenigde Staten. Daar woonde hij ongeveer zeventien jaar lang. In 2007 keerde hij terug naar Beijing waar hij sindsdien werkt. Xu spreekt uit ervaring wanneer hij aangeeft dat het fout is om te streven naar volledige integratie in een andere cultuur.<sup>112</sup> Op deze manier verliest iemand zichzelf. Volgens Xu is de Chinese opvoeding en cultuur een inherent deel van zijn identiteit.<sup>113</sup> In de tijd dat hij naar de VS emigreerde wilde hij dat zijn werk als internationaal gezien werd, maar hij denkt dat dit door zijn culturele bagage niet mogelijk was.<sup>114</sup> Het gebruik van de Chinese cultuur is voor hem vanzelfsprekend. Het is daarom niet het geval dat hij 'exotisch' werk maakt voor het westen.<sup>115</sup> Xu denkt dat jongere kunstenaars juist altijd werk maken dat internationaal is. Hoe zeer zij ook proberen met oosterse materialen te werken, hun concepten en werkwijzen zijn volgens hem westers.<sup>116</sup> Zij zijn in tegenstelling tot Xu namelijk opgegroeid met het westerse begrip van kunst. Voor beide groepen gelooft Xu dat het een goede ontwikkeling is dat Chinese culturele elementen gebruikt worden om mondiale problemen aan te kaarten.<sup>117</sup>

---

<sup>111</sup> Wu Hung, 'The Art Experimentation of Zhan Wang', *Zhan Wang* (2007):

<<http://www.zhanwangart.com/index.php/article/detail/?lang=e&id=17>>.

<sup>112</sup> Xu Bing via Madeline Eschenburg en Ellen Larson. 'The Round Table 03. A Conversation with Xu Bing.' *Comporaneity: Historical Presence in Visual Culture* 4, no.1 (2015): 203.

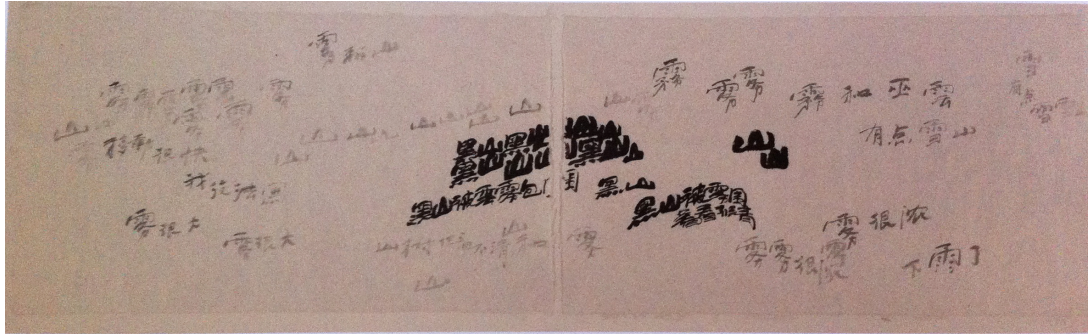
<sup>113</sup> Xu Bing via Simon Leung en Janet A. Kaplan, 'Pseudo-Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay', *Art Journal* 58, no. 3 (1999): 91.

<sup>114</sup> Xu Bing via Eschenburg en Larson 2015 (zie noot 112), 204.

<sup>115</sup> Xu Bing via Leung en Kaplan 1999 (zie noot 113), 91.

<sup>116</sup> Xu Bing via Eschenburg en Larson 2015 (zie noot 112), 202.

<sup>117</sup> Xu Bing via Leung en Kaplan 1999 (zie noot 113), 91.



Afbeelding 13: Xu Bing, *Landscape*, 2000, inkt op papier, 120 x 350 cm, onbekende collectie. Foto: Peter Fischer (red.), *Shanshui: Poetry Without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art*, Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2011.

Het is dan ook geen verrassing dat *shanshui* in het werk van Xu voorkomt. De standpunten van Xu tegenover cultuur en kunst zijn het best te illustreren aan de hand van *Landscape* (2000, afb. 13). Dit is een werk opgebouwd uit kalligrafie van inkt op een traditionele langwerpige rol papier. Xu verspreid de Chinese kalligrafie in verschillende groottes over het papier en laat delen van het papier leeg. Xu werkt vaak met taal, zoals in *Book from the Sky* waarin de duizenden pagina's kalligrafie betekenisloos blijken of in *Book from the Ground* waarin hij uit internationale symbolen een taal maakt. Net als Liu Wei en Yang Yongliang zorgt Xu ervoor dat pas bij nadere inspectie duidelijk is wat hij weergeeft. Wanneer de toeschouwer de woorden op het papier leest wordt duidelijk dat Xu hier niet simpelweg woorden kalligrafeert, maar dat hij een landschap schildert. Zo komen op het schilderij de karakters voor donkere of zwarte berg (黑) vaak voor, net als het karakter voor regen (雨).<sup>118</sup> Xu beschrijft het landschap met door te schrijven “雲很大看不清” wat zoiets betekent als “de wolken zijn groot, [ik] kan niet goed zien”.<sup>119</sup> De expressieve kwaliteiten van kalligrafie komen naar voren in de woorden maar ook in de manier waarop ze getekend zijn. De individuele ervaring van het landschap uit *shanshui* wordt door Xu op een nieuwe manier uitgewerkt. De literati baseerden hun schilderkunst op poëzie en combineerden het met kalligrafie, maar Xu fuseert het woord met het landschap.

Xu speelt in dit werk met een letterlijke dialoog tussen culturen. Doordat hij met taal speelt worden de verschillen maar ook de gelijkenissen tussen de verschillende toeschouwers die zijn werk bekijken duidelijk. De karakters zijn niet leesbaar voor mensen die alleen romaanse tekens kunnen lezen. Zij zien enkel de algemene vormen van het landschap. Toch is dit werk gemaakt terwijl Xu in de Verenigde Staten leefde en is het daar tentoongesteld. Het Amerikaanse publiek waardeert zijn werk maar Xu weet niet of dit komt door de ideeën erachter of door de

<sup>118</sup> Britta Erickson, ‘Xu Bing’, in *Shanshui: Poetry Without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art*, red. Peter Fischer (Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2011), 191.

<sup>119</sup> Erickson 2011 (zie noot 118), 191.

vorm.<sup>120</sup> Ook al gebeurt dit op verschillende manieren, beide partijen zullen om de tuin geleid worden. Hierover zegt Xu dat zowel het Chinese als het westerse publiek een deel van de betekenis niet zal begrijpen, maar ook dat ze allebei extra betekenis zullen ontleen aan het werk die de andere groep niet meekrijgt.<sup>121</sup> De westerse bezoeker zal in dit werk misschien meer letten op de gelijkenissen tussen de karakters en de objecten die ze verbeelden, terwijl de Chinese bezoeker kijkt naar de kalligrafie en haar betekenis. De vertaalslag zorgt niet voor een verlies maar juist een winst aan betekenis. Xu werkt niet binnen de ene of de andere cultuur, maar ertussen. Deze culturen kunnen volgens hem nooit volledig samengaan. Xu geeft aan: “I feel that I’m working in a space between cultures.”<sup>122</sup> Xu lijkt hiermee de tussenpositie die ontstaat door culturele hybridisatie te verwoorden.

#### 4.6 Vergelijking

In de moderne tijd zijn er onder Chinese kunstenaars discussies geweest over hoe om te gaan met het verleden, wat heeft geleid tot verschillende individuele keuzes. Liu Wei, Yang Yongliang, Zhan Wang en Xu Bing zetten *shanshui* op verschillende manieren in. Liu laat de originele betekenis van *shanshui* het verst achter hem, Zhan en Xu gebruiken het voor nieuwe doeleinden en Yang heeft de intentie om dichter bij de originele ideeën van *shanshui* te blijven. Het wel of niet wijzigen van *shanshui* is een keuze die zij maken die consequenties heeft voor de betekenis van het werk. De kunstenaars nemen karakteristieke beeldelementen uit *shanshui* over en passen deze toe in combinatie met ongewone materialen of met nieuwe visuele elementen. *Shanshui* is hiermee door Zhan en Yang bewust veranderd van symbool voor de grootsheid van de Chinese cultuur en politiek tot instrument voor kritiek op de Chinese commercialisering en verstedelijking. Liu en Xu maken via *shanshui* een kritische analyse van de kunstwereld en mondiale cultuur.

Er zit een tegenstrijdigheid in het feit dat *shanshui* door de vier kunstenaars is veranderd van nationaal symbool tot een beeldtaal die mondiaal verspreid wordt en mondiale problematiek aankaart. Door het nationale te mengen met het mondiale is het werk soms met zichzelf in tegenspraak. Soms gebeurt dit zonder dat de kunstenaar dit bedoeld heeft zoals bij Zhan die zijn werk tentoonstelt op de plekken waar hij in eerste instantie kritiek op levert. Wanneer kunst buiten China wordt tentoongesteld zullen veel bezoekers de kunsthistorische verwijzingen of de Chinese taal niet zonder uitleg herkennen of begrijpen. Een deel van de betekenis gaat bij werken zoals *The Mind Landscape of Xu Bing* verloren. Toch blijven de uiterlijke kwaliteiten van *shanshui* overall herkenbaar. Vaak zorgt dit ‘exotische’ uiterlijk ervoor dat buitenlandse kijkers en kopers

---

<sup>120</sup> Xu Bing via Leung en Kaplan 1999 (zie noot 113), 91.

<sup>121</sup> Xu Bing via Leung en Kaplan 1999 (zie noot 113), 90-91.

<sup>122</sup> Xu Bing via Leung en Kaplan 1999 (zie noot 113), 95-96.

deze werken waarderen. Andere keren is deze tegenstrijdigheid juist waardevol en weet de kunstenaar dit in te zetten in zijn of haar voordeel, zoals Xu doet in *Landscript*. Er is geen enkelvoudige reden voor de kunstenaars om *shanshui* te gebruiken. *Shanshui* is deel van de culturele identiteit van vele kunstenaars maar wellicht passen zij het ook toe om hun relatie met de westerse kunstwereld te verbeelden.

De kunstenaars creëren een *third space* juist doordat zij tussen de categorieën van behoud en verandering, lokaal en mondiaal werken. Dit doen Liu, Yang en Zhan ondanks dat zij geen deel uitmaken van de Chinese diaspora en dus niet binnen Bhabha's eerste definitie van culturele hybridisatie passen. De vier kunstenaars zijn allemaal bezig met het creëren van een nieuwe ruimte waarin hedendaagse kunst kan bestaan: tussen nationaal en mondiaal in. Zelf doen de kunstenaars uitspraken over hoe zij omgaan met cultuur. Geen van de kunstenaars gebruikt voor zover bekend het concept culturele hybriditeit. Wel geven Yang en Zhan aan dat zij bewust de Chinese kunstconventies mengen. Zhan en Xu laten zien dat dit voor hen een keuze is die dicht bij hun alledaagse beleving van cultuur ligt. De kunstenaars laten niet zien dat culturele menging in kunst opkomt ten gevolge van het postkolonialisme of de westerse overheersing. In plaats daarvan lijkt het voor hen een noodzakelijke methode om homogeniteit in kunst te bestrijden. Vooral Zhan en Yang zien *shanshui* als middel om dit te bereiken, terwijl Liu in het overgrote deel van zijn oeuvre zoekt naar andere vormen van heterogeniteit.

## 5. Conclusie

De vraag in hoeverre met de term ‘culturele hybriditeit’ gesproken kan worden over het gebruik van *shanshui* door hedendaagse kunstenaars uit China vereist een tweezijdig antwoord. Enerzijds is culturele hybriditeit een problematische term. Het originele idee achter culturele hybriditeit vanuit het postkolonialisme is dat het een mogelijkheid biedt om ongelijke neokolonialistische relaties te bekritisieren en wellicht zelfs te veranderen. Uiteindelijk is de term echter vaak op een ongedefinieerde manier gebruikt die leidde tot essentialisme of racisme. De oorsprong van de term culturele hybriditeit binnen de geesteswetenschappen ligt bij Bhabha’s beschrijving van diaspora. Wanneer het begrip buiten deze situatie wordt gebruikt vallen veel van de door Bhabha gebruikte definities weg. Anderzijds biedt culturele hybriditeit in haar beginselen een uitkomst bij het beschrijven culturen in het tijdperk van mondialisering. Om de term bruikbaar te maken bij het schrijven over hedendaagse kunst en cultuur moeten begrenzings worden teruggebracht. Door te spreken over culturele hybridisatie wordt duidelijk dat dit een proces is dat actief wordt uitgevoerd door kunstenaars. Het kan dat hybridisatie ook ongemerkt plaatsgevonden heeft, maar dit betekent nooit dat cultuur ooit een puurheid of oorsprong bezat. Daarom moet geen onderzoek uitgevoerd worden om de elementen van verschillende culturen in een kunstwerk te achterhalen. Daarentegen kan culturele hybridisatie bijdragen aan onderzoek naar de positie of identiteit van de kunstenaar. Wanneer culturele hybridisatie als actief proces wordt beschouwd is het ook mogelijk neokoloniale culturele relaties te bekritisieren.

Het werk en de uitspraken van Zhan, Yang, Xu en Liu duiden aan dat culturele hybridisatie een passende term is om het gebruik van *shanshui* door hedendaagse kunstenaars uit China te omschrijven. De kunstenaars zijn niet allemaal migranten maar toch laten zij allen zien dat zij dit soort menging van cultuur in hun dagelijks leven ervaren. Hoe controversieel het ook mag zijn, culturele hybridisatie is in grote steden zoals Beijing en Shanghai een ontwikkeling die een rol speelt in de culturele identiteit van haar bewoners. In verder onderzoek kan dit verschil tussen diaspora en niet-diaspora binnen culturele hybriditeit verder uitgewerkt worden. Nog belangrijker is dat de kunstenaars zelf aangeven dat zij bewust bezig zijn met een onderhandeling tussen de Chinese cultuur en andere culturen. Voor hen is dit een manier om te strijden tegen homogenisering in kunst. Dit betekent niet dat culturele hybridisatie een totale heterogenisering aangeeft. Hedendaagse *global art* bezit namelijk mondiale of homogene kenmerken die ervoor zorgen dat kunst overal tentoongesteld kan worden. Kunstenaars werken vanuit deze mondiale conventies wel toe naar een individuele of heterogene uiting van bijvoorbeeld culturele identiteit.



Hedendaagse kunst zit tussen deze twee ideeën over cultuur in, wat duidelijk te zien is in de theorie van culturele hybridisatie.

Uit het werk van de vier kunstenaars blijkt dat *shanshui* voor hen de mogelijkheid biedt om deze tussenpositie te laten zien. Het gebruik van *shanshui* is in het heden in tegenstelling tot het verleden een bewuste handeling. Via *shanshui* kunnen kunstenaars contrasten tussen homogenisering en homogenisering in de hedendaagse samenleving en kunstwereld zichtbaar maken. Kunstenaars borduren aan de ene kant voort op moderne ontwikkelingen en aan de andere kant op *shanshui* zoals zij werd gemaakt door de literati. Waar sommige kunstenaars zoals Liu deze combinatie op ironische wijze uitvoeren, doen anderen zoals Yang in grotere mate een poging om de gedachten van de literati op een hedendaagse wijze voort te zetten. De elementen uit *Shanshui* zoals materialen, onderwerpen en thema's veranderen van betekenis zodra zij zijn toegepast in hedendaagse kunst. De combinatie van het nationale met het mondiale zorgt ervoor dat het werk soms met zichzelf in tegenspraak is of dat er betekenissen verloren gaan voor een deel van het publiek. Soms is de combinatie juist waardevol en weten de kunstenaars er betekenis uit te halen zoals Xu Bing doet. Het wordt hierdoor duidelijk dat de tussenpositie of *third space* tussen culturen niet alleen zorgt voor het verloren gaan van betekenissen of culturen.

Vanuit de *third space* kan de bestaande relatie van centrum en periferie tenietgedaan worden. Kunstenaars zetten cultuur neer op een nieuwe wijze die buiten de postkoloniale relaties staat. De mythe dat homogene cultuur bestaat wordt door culturele hybridisatie teniet gedaan. Dit zorgt ervoor dat de scheiding van culturen als superieur of inferieur uit het kolonialisme niet langer houdbaar is. Aan de andere kant bevestigen de kunstenaars juist de dichotomie tussen culturen in het gebruik van hun "Chineesheid". De kunstenaars lijken via *self-orientalization* mee te spelen in het spel van oriëntalisme door het beeld dat het westen heeft over hen te bevestigen. Zij bevestigen hiermee de gedachte dat Chinese kunstenaars enkel gewaardeerd worden om gebruik van de 'eigen' cultuur, maar zetten deze wel naar hun hand voor eigen gewin. De kunstenaars balanceren ieder op een eigen manier tussen ironie, commercie en voortzetting van wat zij benoemen als traditie. In elk van deze manieren worden juxtaposities tussen verleden en heden, behoud en verandering, mondiaal en lokaal ingezet. Culturele hybridisatie biedt een uitkomst om te spreken over de representatie van deze heterogene, onbegrensde en veranderlijke vormen van cultuur in kunst.

## Bronnen

### Bibliografie

- Acret, Sue. 'Interview with Zhan Wang'. *Asia Art Archive* (2008):  
<<http://www.aaa.org.hk/Diaaologue/Details/485>>, laatst bezocht op 29 december 2016
- Araeen, Rasheed. 'Our Bauhaus others' Mudhouse.' *Third Text* 3, no. 6 (1989): 3-14.
- Ai, Weiwei, 'Shan is Not Shan, Shui Not Shui', in *Shanshui: Poetry Without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art*, geredigeerd door Peter Fischer, 40-41 (Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2011).
- Appedurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/Londen: University of Minnesota Press, 1996.
- Bakhtin, Mikhail. 'Discourse in the Novel'. In *The Dialogic Imagination: Four Essays*, geredigeerd door Michael Holquist, vertaald door Caryl Emerson en Michael Holquist, 259- 422. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Bavelaar, Hestia. *Re-Imagining Western Art History in an Age of Globalization : Finding Blind Spots and Shifting Frontiers*. Saarbrücken: GlobeEdit, 2015.
- Belting, Hans. 'Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate.'  
<<http://www.filozofia.bme.hu/materials/kerekgyarto/Esztetika/2013/muzeum/Beltg,%20Global%20museum.pdf>>, laatst bezocht op 13 november 2016. Oorspronkelijk uitgegeven in *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, geredigeerd door Hans Belting en Andera Buddensieg. Ostfildern: Hantje Cantz Verlag, 2009.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Londen/New York: Routledge, 1994.
- Brodsky, Joyce. 'The Transnational Artists Yun-Fei Ji, Hung Liu, and Zhang Hongtu: Globalization, Hybridity, and Political Critique'. *The Journal of Transnational American Studies*, no. 7 (2016): 1-32.
- Caruso, Andrew. 'Inside the Design Mind IV'. *Metropolis* (2013):  
<<http://www.metropolismag.com/Point-of-View/February-2013/Inside-the-Design-Mind-IV/>>, laatst bezocht op 19 december 2016.
- Carrol, Noël. 'Art and Globalization: Then and Now'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, no.1 (2007): 131-143.
- Clunas, Craig. *Art in China*. Oxford: Oxford University Press, 2009 [1997].



- Di Felice, Paul. 'Paul di Felice in Conversation with Yang Yongliang'. *Yang Yongliang* (2011): <<http://www.yangyongliang.com/Article.html#>>, laatst bezocht op 2 januari 2017.
- Elkins, James, Zhivka Valiavicharska, Michele Greet, Angela Miller, Karl Hakken, Joyce Brodsky, Darby English, e.a. 'Hybridity'. In *Art and Globalization*, geredigeerd door James Elkins, Zhivka Valiavicharska en Alice Kim, 51-62. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2010.
- Enwezor, Okwui. 'The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition.' In *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, geredigeerd door Okwui Enwezor, Nancy Condee en Terry Smith, 207-234. Durham: Duke University Press, 2008.
- Erickson, Britta. 'Xu Bing'. In *Shanshui: Poetry Without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art*, red. Peter Fischer, 190-193 (Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2011).
- Erickson, Britta. 'Zhan Wang'. In *Shanshui: Poetry Without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art*, red. Peter Fischer, 212-215 (Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2011).
- Eschenburg, Madeline en Ellen Larson. 'The Round Table 03. A Conversation with Xu Bing.' *Comporaneity: Historical Presence in Visual Culture* 4, no.1 (2015): 202-206.
- Flaibani, Marcelo. 'Zhan Wang at IBM NYC (March 2013)'. *YouTube* (2013): <<https://www.youtube.com/watch?v=sOdhQyGynwU>>.
- Fondation Louis Vuitton. 'LIU WEI Interview'. *YouTube* (2016): <<https://www.youtube.com/watch?v=ZjLOS78aMFM>>, laatst bezocht op 29 december 2016.
- Foucault, Michel. 'Unities of Discourse'. In *The Archeology of Knowledge*, 23-54. Londen: Penguin Books, 2012 [1982].
- Friedman, Jonathan. 'The Hybridization of Roots and the Abhorrence of the Bush'. In *Spaces of Culture: City, Nation, World*, geredigeerd door Mike Featherstone en Scott Lash, 230-256. London: SAGE, 1999.
- Gallois, Christophe. 'An Archipelago of Local Responses: Nicolas Bourriaud on the Altermodern'. *Metropolis M* 1 (2009): <<http://metropolism.com/magazine/2009-no1/een-archipel-van-lokale-reacties/english>>, laatst bezocht op 13 november 2016.
- García-Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, vertaald door Christopher L. Chiappari en Silvia L. López. Minneapolis/Londen: University of Minnesota Press, 1995.

- Gladston, Paul. 'The double way: contemporary Chinese art and the warning of criticality'.  
*Randian* (2009): <[http://www.randian-online.com/np\\_feature/the-double-way/](http://www.randian-online.com/np_feature/the-double-way/)>, laatst bezocht op 29 december 2016.
- Hall, Stuart. 'Old and New Identities, Old and New Ethnicities'. In *Culture, Globalization and the World-System*, geredigeerd door Anthony D. King, 41-68. Hampshire/New York: Palgrave, 1991.
- Hall, Stuart. 'The Local and the Global: Globalization and Ethnicity'. In *Culture, Globalization and the World-System*, geredigeerd door Anthony D. King, 19-40. Hampshire/New York: Palgrave, 1991.
- Hou, Hanru. *On The Mid-Ground*, geredigeerd door Yu Hsiaohwei. Hong Kong: Timezone 8, 2002.
- Hu, Mingyuan. 'What You Always Wanted to Know about Shanshui: Six Answers to an Uninformed Western Mind'. In *Shanshui: Poetry Without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art*, geredigeerd door Peter Fischer, 18-27 (Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2011).
- Huddart, David. *Homi K. Bhabha*. Abingdon/New York: Routledge, 2006.
- Kuortti, Joel en Jopi Nyman. Introductie van *Reconstructing Hybridity*, geredigeerd door Joel Kuortti en Jopi Nyman, 1-18. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.
- Leung, Simon en Janet A. Kaplan. 'Pseudo-Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay'. *Art Journal* 58, no. 3 (1999): 86-99.
- Liu, Siyuan. *Performing Hybridity in Colonial-Modern China*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- McLeod, John. Introductie van *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*, geredigeerd door John McLeod, 1-18. Oxfordshire/New York: Routledge, 2007.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto/Buffalo/Londen: University of Toronto Press, 2010 [1962].
- Onians, John. Introductie van *Atlas of World Art*, geredigeerd door John Onians, 10-13. Londen: Laurence King, 2004.
- Onians, John. 'World Art Studies and the Need for a New Natural History of Art'. *The Art Bulletin* 78, no. 2 (1996): 206-209.
- Papastergiadis, Nikos. 'Hybridity and Ambivalence: Places and Flows in Contemporary Art and Culture'. *Theory, Culture & Society* 22, no. 4 (2005): 39-64.
- Papastergiadis, Nikos. 'Tracing Hybridity in Theory'. In *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, geredigeerd door Pnina Werbner en Tariq Modood, 257-281. London/New Jersey: Zed Books, 1997.

- Pollack, Barbara. 'Liu Wei: China's Trickster Mixer-Upper'. *ArtNews* (2014):  
 <<http://www.artnews.com/2014/02/26/liu-wei-chinas-trickster-mixer-upper-artist/>>,  
 laatst bezocht op 29 december 2016.
- Pratt, Mary Louise. 'Arts of the Contact Zone'. *Profession*, geen jaargang (1991): 33-40.
- Said, Edward. *Orientalism*. Middlesex/New York/Ringwood: Pantheon Books, 1985 [1978].
- Shaw, Miranda. 'Buddhist and Taoist Influences on Chinese Landscape Painting'. *Journal of the History of Ideas* 49, no. 2 (1988): 183-206.
- Sirén, Osvald. *The Chinese on the Art of Painting. Translations and Comments*. New York: Schocken Books, 1936.
- Studio International. 'Zhan Wang interview | Beijing | 3 July 2015'. *Vimeo* (2015):  
 <<https://vimeo.com/144062706>>, laatst bezocht op 29 december 2016.
- Studio International. 'Zhan Wang, studio tour | Beijing | 3 July 2015'. *Vimeo* (2015):  
 <<https://vimeo.com/144113729>>, laatst bezocht op 29 december 2016.
- Suri, R A. 'Interview with Yang Yong Liang'. *Yang Yongliang* (2009):  
 <<http://www.yangyongliang.com/Article.html#>>, laatst bezocht op 29 december 2016.
- Tai, Mikala. 'In conversation; An Interview with Yang Yongliang'. In *Yang Yongliang*, geredigeerd door Bryan Collie, Louise Joel, Mikala Tai. Tent. cat. Victoria (Melbourne International Fine Art) 2010: 24-28.
- Van Damme, Wilfried en Kitty Zijlmans (red.). *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam: Valiz, 2008.
- Wallerstein, Immanuel. 'Culture as the Ideological Battleground for the Modern World-System'. In *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, geredigeerd door Mike Featherstone, 31-56. Londen/Newbury Park/New Delhi: Sage, 1990.
- Werbner, Pnina. Introductie van *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, geredigeerd door Pnina Werbner en Tariq Modood, 1-26. London/New Jersey: Zed Books, 1997.
- Wong, Aida Yuen. *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.
- Wu, Hung. *Contemporary Chinese Art: A History: 1970s > 2000s*. London: Thames & Hudson, 2014.
- Wu, Hung. 'Negotiating with Tradition in Contemporary Chinese Art: Three Strategies'. *M+ Matters* (2012): <[http://www.mplusmatters.hk/inkart/paper\\_topic10.php?l=en](http://www.mplusmatters.hk/inkart/paper_topic10.php?l=en)> , laatst bezocht op 28 december 2016.
- Wu, Hung. 'The Art Experimentation of Zhan Wang'. *Zhan Wang* (2007):  
 <<http://www.zhanwangart.com/index.php/article/detail/?lang=e&id=17>>.

- Yang, Xin. Richard M. Barnhart, Nie Chongzheng e.a. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Yang, Yongliang. 'Speech for Kansas Arts Institute'. *Yang Yongliang* (2009): <<http://www.yangyongliang.com/Article.html#>>, laatst bezocht op 29 december 2016.
- Yang, Yongliang. 'The Peach Blossom Colony: Artist Statement'. *Yang Yongliang* (2011): <<http://www.yangyongliang.com/Article.html#>>, laatst bezocht op 29 december 2016.
- Yin, Jinan. 'The Evolution of Chinese Contemporary Shanshui: Tracing Ancient Shanshui Painting, to Modern Landscapes, to the Contemporary 'Post-Shanshui Image''. In *Shanshui: Poetry Without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art*, geredigeerd door Peter Fischer, 44-50 (Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2011).
- Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1995. <<http://books2.scholarsportal.info.myaccess.library.utoronto.ca>>, laatst bezocht op 27 augustus 2016.
- Zhan Wang, 'Artificial Rock Floating rock 1995- present day' *Zhan Wang* (g.j.): <<http://www.zhanwangart.com/index.php/art/detail/?lang=e&id=7>>, laatst bezocht op 28 december 2016.

## Lijst van afbeeldingen

Afbeelding 1: Wang Meng, *Dwelling in the Qingbian Mountains*, 1366, inkt op papier, 141 x 42,2 cm, Shanghai museum, Shanghai. Foto:

<[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Wang\\_Meng\\_Dwelling\\_in\\_the\\_Qingbian\\_Mountains\\_ink\\_on\\_paper\\_1366\\_141x42,2\\_cm\\_Shanghai\\_Museum.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Wang_Meng_Dwelling_in_the_Qingbian_Mountains_ink_on_paper_1366_141x42,2_cm_Shanghai_Museum.jpg)>.

Afbeelding 2: Huang Gongwang, *Dwelling in the Fuchun Mountains* (detail), 1347-1350, inkt op papier, 33 x 636,9 cm, National Palace Museum, Taipei. Foto:

<[https://www.npm.gov.tw/exh100/fuchun/en\\_02.html](https://www.npm.gov.tw/exh100/fuchun/en_02.html)>.

Afbeelding 3: Guo Xi, *Early Spring*, 1072, inkt op zijde, 158,3 x 108,1 cm, National Palace Museum, Taipei. Foto: <[https://www.npm.gov.tw/exh100/treasures/en/img7\\_1.html](https://www.npm.gov.tw/exh100/treasures/en/img7_1.html)>.

Afbeelding 4: Yue Minjun, *Backyard Garden*, 2005, olieverf op doek, 280 x 400 cm, onbekende collectie. Foto: <[http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/yue\\_minjun\\_backyard.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/yue_minjun_backyard.htm)>.

Afbeelding 5: Wang Guangyi, *Materialist's Art*, 2006, olieverf op doek, 300 x 400 cm, onbekende collectie. Foto:

<[http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/wang\\_guangyi\\_materialists.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/wang_guangyi_materialists.htm)>.

Afbeelding 6: Wenda Gu, *Synthesized Words*, 1984-1987, inkt op papier, 280 x 178 cm, onbekende collectie. Foto:

<<http://www.wendagu.com/home/product/product/catid/175/parentid/71.html>>.

Afbeelding 7: Yang Yongliang, *The Day of Perpetual Night* (still), 2012, HD video op vier schermen, 9'00", collectie onbekend. Video: <<http://www.yangyongliang.com/video/60.html>>.

Afbeelding 8: Yang Yongliang, *The Mind Landscape of Xie Youyu*, 2011, gillee print, 95 x 321 cm, onbekende collectie. Foto: <<http://www.yangyongliang.com/Photography/23.html?a=10>>.

Afbeelding 9: Zhao Mengfu, *The Mind Landscape of Xie Youyu*, 1287, inkt en kleur op zijde, 27,4 x 117 cm, Princeton University Art Museum, Princeton. Foto:

<[http://artmuseum.princeton.edu/image-download?id=32688&img=y1984-13\\_1X.jpg](http://artmuseum.princeton.edu/image-download?id=32688&img=y1984-13_1X.jpg)>.

Afbeelding 20: Liu Wei, *It Looks Like a Landscape*, 2004, print, 206 x 612 cm, M+ , Hongkong. Foto: <<http://www.westkwoon.hk/en/siggcollection/highlights-1384/it-looks-like-a-landscape-liu-wei-born-1972-beijing-2004-1>>.

Afbeelding 11: Zhan Wang, *Artificial Rock no. 149*, 2006, roestvrij staal, 305 x 152 x 147 cm, onbekende collectie. Foto: <<http://www.longmarchspace.com/category/zhan-wang/zhan-wang-selected-works/>>.

Afbeelding 12: Zhan Wang, *Beyond 12 Nautical Miles*, roestvrij staal drijvend in de zee. Foto: <<http://www.zhanwangart.com/index.php/art/detail/?lang=e&id=10>>.

Afbeelding 13: Xu Bing, *Landscript*, 2000, inkt op papier, 120 x 350 cm, onbekende collectie. Foto: Peter Fischer (red.), *Shanshui: Poetry Without Sound? Landscape in Chinese Contemporary Art*, Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2011.