
POLITIEKE KRITIEK IN DE CHINESE VIDEOKUNST: HET MEDIUM ALS OVERBRUGGING.



Yente Christiaanse
5724120
Sjoukje van der Meulen
Bachelorthesis
19-06-2017

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord	3
Inleiding.....	4
Video als geschikt medium voor het uiten van politieke kritiek	8
Het trekken van politieke grenzen voor de kunst in China	14
Politieke kritiek in de videowerken van Zhang Peili, Yang Fudong en Chen Qiulin.....	18
Conclusie	25
Literatuurlijst.....	27
Bijlagen.....	29
Illustratielijst	34
Samenvatting	36

VOORWOORD

Voor u ligt de scriptie 'Politieke kritiek in de Chinese videokunst: het medium als communicatiemiddel'. In de scriptie heb ik onderzoek gedaan naar Chinese videokunst en de mogelijkheid tot het uiten van politieke kritiek middels het medium. Deze scriptie is geschreven in het kader van mijn afronding van de Premaster Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht.

Het onderzoek is voorspoedig verlopen met een interessante wending aan het einde wat resulteerde in een nieuwe vraag voor vervolgonderzoek. Gedurende het verloop van het onderzoek heeft mijn begeleider Sjoukje Vermeulen een werkplan samengesteld dat enorm heeft geholpen om de scriptie binnen korte tijd af te ronden. Daarnaast nam ze voldoende tijd om feedback te geven en mijn vragen te beantwoorden.

Bij dezen wil ik graag Sjoukje Vermeulen bedanken voor de uitstekende begeleiding en haar interessante inzichten tijdens dit traject. Tevens wil ik mijn vriend Yannick Schueler bedanken voor zijn steun, stimulerende gesprekken en feedback. Als laatste wil ik mijn vader John Christiaanse bedanken voor zijn verhelderende commentaar.

Ik wens u veel leesplezier toe,

Yente Christiaanse

Utrecht, 19 juni 2017.

INLEIDING

Videokunst heeft sinds 1980 een flinke opmars in China gemaakt.¹ Na de Culturele Revolutie van 1966 tot 1976 kreeg men in China voor het eerst lucht van het fenomeen videokunst, en rond 1990 werd het steeds zichtbaarder binnen de ontwikkeling van de Chinese hedendaagse kunst.² Wat ik interessant vind aan de ontwikkeling van de Chinese videokunst is dat het zich eigenlijk ontpopt na de regeringsperiode van Mao Zedong (1893-1976) waarin er strenge controle op het gebied van kunstzinnige expressie was: vóór de jaren tachtig was het namelijk alleen toegestaan om in de sociaal-realistische stijl kunst te maken, wat experimenteren onmogelijk maakte en videokunst stapte in de jaren tachtig van deze stijl af.³ Ondanks dat Mao's regeringsperiode voorbij is blijven de vrijheden op het gebied van kunst, in tegenstelling tot in het Westen, beperkt.⁴

Mao was tot 1976 leider van de Volksrepubliek China. Het Maoïsme, waarvan de grondslag ligt bij het Leninisme en Marxisme, ging uit van sociale gelijkheid. Deze ideologie had directe invloed op de kunst in China. Vanaf 1950 werd er alleen nog in de sociaal-realistische stijl kunst gemaakt, een stijl die afkomstig was uit communistisch Rusland.⁵ Enkele jaren eerder, tijdens het Yenan Forum van Kunst en Literatuur in 1942, legde Mao strikte richtlijnen vast voor de Chinese kunst. Mao's idee van kunst was gericht op politieke en culturele doeleinden die als taak hadden om de nationale vijand omver te werpen, wat uiteindelijk zou leiden tot nationale vrijheid.⁶ Mao geeft onder andere over de kunst aan dat:

'Our literary and art workers must accomplish this task and shift their stand; they must gradually move their feet over to the side of the workers, peasants and soldiers. [...] Only in this way can we have a literature and art that are truly for the workers, peasants and soldiers, a truly proletarian literature and art.'⁷

'Our purpose is to ensure that literature and art fit well into the whole revolutionary machine as a component part, that they operate as powerful weapons for uniting and educating the

¹ Richard Vine, *New China, New Art*, München 2008, p. 165.

² Thomas Berghuis, *Performance Art in China*, Hong Kong 2006, p. 134.

³ Joes Segal, *Art and Politics: Between Purity and Propaganda*, Amsterdam 2016, p. 79.

⁴ Hier zal ik op terugkomen.

⁵ Segal 2016 (zie noot 3), p. 79.

⁶ Chris Meigh-Andrews, *A History of Video Art*, New York 2014, p. 51.

⁷ Zedong Mao, *Selected Works of Mao Tse-Tung*, Shanghai 1965, p. 78.

people and for attacking and destroying the enemy, and that they help the people fight the enemy with one heart and one mind.⁸

Rond 1980 kwamen de Chinese kunstenaars in opstand tegen deze richtlijnen en kozen voor het gebruik van minder traditionele media omdat die in staat waren de autoriteit van de op dat moment heersende sociaal-realistische kunststijl aan te vechten en het medium makkelijk te gebruiken was.⁹ Toch was de politieke controle die Mao op de kunst had niet zo slecht als men dacht. Onderdanige kunstenaars konden misschien geen onafhankelijke kunst maken, maar ze hadden een vaste baan met een vast inkomen en goede werkomstandigheden.¹⁰

In het primaire document *The Rise and Development of Video Art and the Maturity of New Media* uit 2002 geven curator en kunstcriticus Wu Meichun en fotograaf en videokunstenaar Qiu Zhijie aan dat videokunst in China nooit werkzaam was als actief politiek medium. De kunstenaars gebruikten video als een nieuwe manier van individuele uitdrukking, waarbij de nadruk lag op de esthetische waarde ervan.¹¹ Toch bleek in mijn vooronderzoek naar de videokunstenaars Zhang Peili, Yang Fudong en Chen Qiulin impliciete politieke kritiek in hun videowerk te vinden.

Dat dit het geval is wil ik met een bredere onderzoeksvraag aantonen: in hoeverre zijn Chinese videokunstenaars in staat om politieke kritiek te uiten aan de hand van hun medium? Om tot een duidelijk antwoord te komen zal ik de volgende deelvragen gebruiken, welke alle drie in een eigen hoofdstuk beantwoord zullen worden: is video een geschikt medium om politieke kritiek mee te uiten? Welke grenzen worden er vanuit de Chinese overheid op het gebied van politieke kritiek binnen de kunst getrokken? En hoe uiten Zhang Peili, Yang Fudong en Chen Qiulin aan de hand van hun videowerken kritiek op de Chinese politiek?

Om erachter te komen of video een geschikt medium is om politieke kritiek te uiten wil ik in het eerste hoofdstuk het boek *Dissensus: On Politics and Aesthetics* van de Franse filosoof Jacques Rancière gebruiken. Rancière kaart hierin de relatie tussen kunst en politiek aan. Hij gebruikt de term 'dissensus' om de mogelijkheid van zowel de politiek als de kunst om een verstoring binnen een consensus te veroorzaken te duiden.¹² Als men vanuit de kunst op politiek gebied onafhankelijk wil

⁸ Mao 1965 (zie noot 7), p. 70.

⁹ Meigh-Andrews 2014 (zie noot 6), p. 51.

¹⁰ Richard Krauss, *The Party and the Arty in China: The New Politics of Culture*, Maryland 2004, p. 144.

¹¹ Hung Wu, *Contemporary Chinese Art*, Londen 2014, pp.232-233.

¹² Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Londen 2010, p. 140. Hier zal ik, vanzelfsprekend, meer over uitwijden in de rest van deze scriptie.

zijn en dissensus zou willen blijven uitvoeren, dan moet volgens Rancière de kunst zich uit de kunstwereld losbreken.¹³

Naast Rancière zal ik het boek *Art Power* van de Duits-Russische filosoof en kunstcriticus Boris Groys gebruiken.¹⁴ Groys gaat uit van esthetische gelijkheid tussen alle kunstvormen, wat de kunst in staat stelt om externe waardeoordelen, zoals vanuit de overheid, te weerstaan.¹⁵ Deze autonome kracht heeft veel weg van wat Rancière dissensus noemt maar dit is niet waar Groys de relatie tussen kunst en politiek ziet. Groys ziet deze op het gebied van erkenning door de bevolking, beiden willen dat hun handelingen sociaal geaccepteerd worden. Om deze erkenning te bewerkstelligen moet de kunst zich volgens Groys juist *niet* uit de kunstwereld losbreken.¹⁶

In het tweede hoofdstuk ga ik op zoek naar de grenzen die vanuit de Chinese overheid op het gebied van politieke kritiek binnen de kunst worden getrokken. Hiervoor zal ik grotendeels afhankelijk zijn van *Art and Politics* van Joes Segal en *The Art and the Party in China: The New Politics of Culture* van Richard Krauss.

Segal laat zien dat de Chinese censuur op haar kunst in de loop der tijd milder is geworden en Kraus sluit hier in zijn boek op aan door aan te tonen hoe de impact van de markt op het eens zo uitgebreide systeem van staatsbeheersing van de kunst in China daar de oorzaak van was.¹⁷

Na aan de hand van Segals en Krauss' werk een duidelijke context gegeven te hebben, zal ik in het laatste hoofdstuk uitzoeken hoe Zhang Peili, Yang Fudong en Chen Qiulin kritiek op de Chinese politiek aan de hand van hun videowerken uiten. Alle drie belichamen één van de generaties waar de videokunstabeweging in China uit bestaat en alle drie benaderen video en de politiek dan ook op een andere manier. Videomateriaal van deze drie kunstenaars is helaas nauwelijks te vinden, maar voor mijn onderzoek ga ik geen analyse van de video's uitvoeren, wat de beschikbaarheid van videomateriaal niet geheel noodzakelijk maakt. Ik richt me voornamelijk op de grondslag van waaruit de videokunstenaars hun werk hebben gemaakt en het politieke karakter waarover de kunstenaars

¹³ Rancière 2010 (zie noot 12), p. 136. Rancière bedoelt met 'kunstwereld' voornamelijk de min of meer officiële kunstinstituten, waartoe musea, gallerijen, kunstcritici en –historici behoren.

¹⁴ Ondanks de westerse achtergrond van beide auteurs zijn hun theorieën niet alleen van toepassing op de westerse kunst: het gaat hier expliciet om kunst in zijn algemeenheid. Daarbij is de videokunst uit China beïnvloed door het Westen en zal dan ook westerse kenmerken hebben (zie hiervoor: Meichun Wu en Zhijie Qiu, 'The Rise and Development of Video Art and the Maturity of New Media Art' in: Hung Wu, *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York 2010, p. 232.) Groys' Soviet-achtergrond en kennis van zowel westerse als oosterse (propaganda)kunst zal een breder perspectief bieden. Vanwege de grote onderdrukkende rol die de Chinese overheid in de nationale kunst speelt, zijn Rancière's inzichten daarnaast goed van toepassing.

¹⁵ Boris Groys, *Art Power*, Cambridge 2008, p. 14.

¹⁶ De theorieën van Groys zullen, net als die van Rancière, in de rest van de scriptie aan bod komen.

¹⁷ Krauss 2004, (zie noot 10), p. vii. Ook hier geldt dat zowel Segal als Kraus uitgebreider aan bod zullen komen in de rest van deze tekst.

spreken in interviews en wat in boeken wordt aangekaart. Daarnaast zijn er genoeg screenshots te vinden die een voldoende beeld kunnen geven van de video's.¹⁸

In de conclusie zal ik aantonen dat Chinese videokunstenaars wel degelijk in staat zijn om politieke kritiek te uiten aan de hand van hun medium. Vaststellen of het medium nuttig is om te gebruiken in het verkondigen van kritiek richting de politiek, zorgt voor een stabiele basis waar vanuit verder onderzoek kan worden gedaan. Vervolgens uitzoeken op wat voor manier de Chinese overheid haar invloed op de kunst uit, geeft de grenzen aan waarbinnen de kunstenaars hun kritiek kunnen uiten. Met die grenzen in kaart kan naar de kunst van de drie videokunstenaars gekeken worden en bepaald worden hoe zij hun kritiek middels hun videokunst tonen. Wat uiteindelijk zal resulteren in een positief antwoord op de hoofdvraag.

¹⁸ Chen Qiulin is een vrij recente kunstenaar en om die reden heb ik dan ook contact met haar proberen te krijgen om te vragen of ze videomateriaal kan opsturen. Helaas heeft dit niet mogen baten; daarom zal ik bij Chen Qiulin ook alleen gebruik maken van screenshots.

VIDEO ALS GESCHIKT MEDIUM VOOR HET UITEN VAN POLITIEKE KRITIEK

Jacques Rancière, schrijver van het boek *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, ziet dat men zich in de kunst steeds meer geroepen voelt te reageren op vormen van economie, ideologie en staats-overheersing. Deze roep uit zich in diverse kunstzinnige vormen.¹⁹ Om dit aan te tonen, gebruikt Rancière meerdere voorbeelden die allemaal ingaan tegen de gevestigde orde; voorbeelden die laten zien hoe kunstenaars sociale afspraken bevragen waardoor ze een kink in de kabel of verwarring veroorzaken. Er heerst een verlangen om kunst te politiseren en dit verlangen komt in die diverse kunstzinnige vormen tot uitdrukking. Het videokunstwerk *An Animal uit 2006* van de Chinese videokunstenaar Xu Zhen is hier een goed voorbeeld van. In deze video speelt Xu met het nationale symbool van China, de panda. Met gebruik van dit symbool presenteert China zich als een onschuldig land naar de buitenwereld toe. In de video ondermijnt en negeert Xu deze interpretatie. Men ziet een panda die wordt afgetrokken om het zaad te gebruiken voor kunstmatige fokkerij. Door van het nationale symbool een grap te maken ondermijnt Xu de manier waarop China zich presenteert aan de wereld. Met de seksuele expliciteit van de scène overstijgt *An Animal* het clichébeeld van de onschuldige panda en verwijst (indirect) naar sociaal-politieke problemen binnen China.²⁰

Ondanks dat de kunstuitingen heel verschillend zijn, ziet Rancière een overeenkomst tussen de kunstenaars; elke kunstenaar wil dat de kunst die hij maakt doeltreffend is, dat zijn kunst in staat is daadwerkelijk een verandering teweeg te brengen. Maar de manier waarop de kunstenaars deze doeltreffendheid zien is volgens Rancière achterhaald. Kunstenaars denken nog steeds dat kunst politiek is; omdat “ze de schandplekken van de overheersing blootlegt, omdat ze de spot drijft met heersende iconen of zelfs haar eigen terrein verlaat om een sociale praktijk te worden.”²¹ Kunstenaars sporen kunstbeschouwers aan bepaalde praktijken binnen de maatschappij kritisch te bekijken. Ze gaan er vanuit dat de veranderingen die ze teweeg brengen vanzelfsprekend zijn, maar niets is minder waar. De kunst die ze maken lokt niet altijd een reactie uit; oorzaak en gevolg gaan niet altijd hand in hand binnen de kunst.

Echter is volgens Rancière het esthetische model in staat om aan te tonen op wat voor manier een kunstenaar binnen de politiek artistiek doeltreffend kan zijn.²² Binnen dit model moet de kunst zichzelf opheffen. Daarmee bedoelt Rancière dat de kunst zich buiten de kunstwereld, bestaande uit galerieën en musea, moet begeven, door bijvoorbeeld een kunstwerk uit het museum

¹⁹ Rancière 2010 (zie noot 12), p. 134.

²⁰ Wu 2014 (zie noot 11), pp. 423-424.

²¹ Jacques Rancière, *De geëmancipeerde toeschouwer*, Amsterdam 2015, p. 55.

²² Rancière 2010 (zie noot 12), pp. 135-137.

te halen en naar de straat te brengen.²³ Wat tegenstrijdig is, want hoe doeltreffend is het kunstwerk nog wanneer de kunstenaar het uit de kunstinstelling verwijderd? Daar komen immers de meeste bezoekers naartoe om kunst te aanschouwen. Rancière ziet dit niet als een probleem, want de effectiviteit ligt volgens hem namelijk in de afstand die tussen de kunst en de kunstwereld wordt gecreëerd. De Chinese videokunst kan deze afstand goed realiseren. Video is namelijk niet aan een vaste plek gebonden. Het kan zowel in het museum als daarbuiten getoond worden. Een fenomeen dat Walter Benjamin in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* uit 1936 al over film, en tegenwoordig ook van toepassing op video, aangaf. Het heeft democratische potentie, omdat het eenvoudig te reproduceren en te verspreiden is waardoor iedereen de beelden kan zien.²⁴ Een ander aspect van video is dat het eenvoudig te produceren is, zowel de analoge als digitale versie. Men heeft minder technischemiddelen met analoge video nodig om het gewenste effect teweeg te brengen. Met de opkomst van de digitale video werd het alsnog eenvoudiger, tegenwoordig kan men de video op een usb-stick zetten en deze in een beamer, computer of tablet te pluggen of het op internet plaatsen.

De kunstwereld deelt de kunst op in artistieke kaders die ervoor zorgen dat de betekenis van het kunstwerk binnen bepaalde banen wordt geleid. Deze kaders staan het kritisch bewustzijn en de interpretatie van de aanschouwer in de weg, door bijvoorbeeld een thema aan een tentoonstelling te koppelen.²⁵ Hierdoor wordt de mate van invloed die de betekenis van een kunstwerk kan hebben op de aanschouwer beperkt, ook wanneer de kunst een sociale of politieke inslag heeft. De doeltreffendheid ligt bij de breuk die de kunst maakt met de kunstinstelling. Door zich van de kunstwereld te distantiëren, is de kunst beter in staat een 'dissensus' te creëren. Ze doet dit door gemeenschappelijke conventies weer opnieuw in kaart te brengen.²⁶ Op dit punt schaarde Rancière politiek en kunst gelijk: beide zijn namelijk in staat om bestaande sociale kaders, waarin men gewend is binnen een maatschappij, te herconfigureren. De politiek en de kunst zijn in staat om vaststaande sociale rangschikkingen te doorbreken; ofwel dissensus te veroorzaken. Binnen de politiek, wat Rancière ziet als een logica van lichamen waarin de hiërarchie bepaalt wie volgt en wie leidt, bestaat een esthetiek van de politiek, waarin het vormingsproces van de politiek in staat is gemeenschappelijke conventies te veranderen.²⁷ Neem de kunstenaars onder Mao als voorbeeld. Voorheen hadden ze een vaste baan met inkomen en goede werkomstandigheden; ze maakten kunst om sociale eenheid te bevorderen. Maar toen de regering deze gedachte in 1980 liet varen werden

²³ Rancière 2010 (zie noot 12), p. 137.

²⁴ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, San Diego 1969, pp.224-225.

²⁵ Rancière 2010 (zie noot 12), p. 137-138.

²⁶ Rancière 2015 (zie noot 21), p. 63.

²⁷ Rancière 2010 (zie noot 12), p. 142.

de kunstenaars afhankelijk van de kunstmarkt. Hun belang voor de regering was alleen nog maar gericht op geld en niet meer op de sociale eenheid.

Daarnaast bestaat er ook een politiek van de esthetiek. Wanneer Rancière over esthetiek spreekt doelt hij niet op kunst in zijn geheel, maar op een bepaald deel van de kunstpraktijk: de verandering die het teweeg kan brengen.²⁸ Dit deel van de kunst is in staat nieuwe inzichten te creëren die met oude formules breken. Een kritische noot bij deze constatering is dat het niet zeker is of kunst ook daadwerkelijk in staat is oude formules te doorbreken. Dit hangt voornamelijk af van de interpretatie en de middelen die beschikbaar zijn voor de aanschouwer om consensus daadwerkelijk te breken. Gaat er iets mis bij de interpretatie dan zal het beoogde doel niet behaald worden. Is de aanschouwer niet in staat om iets te doen, omdat hij de middelen niet heeft, dan zal geen actie ondernomen worden. Neem de blog van Ai Weiwei *Citizen Investigation*: deze blog richtte Ai niet alleen op om de kinderen te herdenken die omkwamen tijdens de Sichuan aardbeving, hij gebruikte het tevens als middel om kritiek richting de Chinese overheid te uiten; deze had meer verantwoordelijkheid moeten nemen op het gebied van de constructie van het schoolgebouw. Door middel van zijn blog wil Ai dat de politieke betrokkenheid zich onder de bevolking vergroot. Hij probeert de bevolking te voorzien van alternatieve online communicatiemiddelen, zodat gevolgen van politieke acties aan het licht komen. De communicatiemiddelen bieden een snellere en effectievere manier van informatieoverdracht.²⁹ Ai probeert vaak sociale conventies te doorbreken en soms lukt dat, maar in het geval van de blog heeft het niet veel opgeleverd. De blog werd zelfs van het internet verwijderd.

Een ander aspect waar Rancière het over heeft, is de directe relatie die kunst kan aangaan met de bezoeker om verandering teweeg te brengen; hij heeft het dan over 'relationele esthetiek'. 'De kunstenaar produceert directe verhoudingen tot de wereld, dus actieve vormen van gemeenschap.'³⁰ Een lastig punt in de kunst die een directe verhouding wil tonen of aangaan, is dat het wel gezien moet worden. De plek waar mensen heen gaan om kunst te zien zijn musea, maar kunst dat een specifieke buitenwijk als onderwerp heeft zal in het museum minder effect hebben. De locatie van de buitenwijk is mede van belang voor de interpretatie. Het kunstwerk moet buiten het museum geplaatst worden, maar of de mensen er naar toegaan valt nog te bezien. Videokunst kan een directe relatie aangaan met de bezoeker omdat een kunstenaar in staat is het publiek rechtstreeks aan te spreken en diverse beelden kan tonen. In zekere zin kan het de locatie naar de aanschouwer toebrengen. Deze directheid is één van de vele voordelen. Met een camera kan men immers alles vastleggen of de realiteit aanpassen. Rancière doelt hiermee op de mogelijkheid van

²⁸ Gabriel Rockhill, *Jacques Rancière: Politics, History, Aesthetics*, Durham 2009, p. 17.

²⁹ *Multiple Journalism* <<http://multiplejournalism.org/case/citizens-investigation>> (07-06-1016).

³⁰ Rancière 2015 (zie noot 21), p. 73.

video om de realiteit in stukken te knippen en te herordenen. Rancière geeft aan dat een aantal kunstvormen, waaronder video, zeer geschikt zijn om het perspectief dat iemand op een bepaald onderwerp heeft, te veranderen. Het is in staat iemand zijn gedachtgang aan te passen. Daardoor bieden ze openingen voor politieke veranderingen.³¹ Rancière gaat in zijn analyse niet dieper in op video en de manier waarop het een handig medium kan zijn om de kunst meer kracht te geven op het gebied van politieke veranderingen.

Naast Rancière ziet Boris Groys, schrijver van het boek *Art Power*, ook een relatie tussen kunst en politiek, alleen omschrijft hij het anders. Volgens Groys is kunst autonoom en verkrijgt daarmee een autonome kracht om invloeden van buitenaf te weerstaan.³² Groys is er zeker van dat er niet zoiets bestaat als een zuiver esthetisch autonoom waardesysteem dat de kunstwereld in zijn geheel kan reguleren; de kunstwereld is immers gebonden aan sociale conventies en machtsstructuren die door kunstcritici, kunsthistorici enz. worden bepaald. Zij geven aan wat de waarden, criteria en regels binnen de kunstwereld zijn.³³ Omdat de kunst geen autonoom waardesysteem kent maar geleid wordt door sociale conventies, is de kunst juist autonoom: kunstenaars gaan volgen Groys immers altijd tegen deze conventies in. Door zich tegen de norm te keren bestaat er binnen de kunst geen hiërarchie en kan men spreken van 'esthetische gelijkheid' tussen visuele vormen, objecten en media. Dankzij deze gelijkheid is men in staat om elk waardeoordeel te zien als een druk die door externe krachten wordt uitgevoerd en de erkenning van deze druk maakt het voor ons mogelijk om te spreken van een autonome kracht die invloed kan weerstaan.³⁴ De omschrijving die Groys maakt, komt overeen met wat Rancière schaarft onder dissensus. Groys ziet in de kunst ook een mogelijkheid tot het veroorzaken van dissensus. Wanneer de kunst invloeden van buitenaf kan weerstaan, is het in staat onregelmatigheden binnen een consensus te veroorzaken. Kunst manifesteert zich dan als een autonoom fenomeen en laat zich niet beïnvloeden door externe krachten. Dit geldt tevens voor de Chinese videokunst; ondanks de censuur, zijn kunstenaars in staat enige kracht uit te oefenen en desalniettemin kritiek te leveren. Ze worden beïnvloed, maar bieden toch weerstand. Denk hierbij aan het voorbeeld van Xu Zhen, Zhang Peili, Yang Fudong en Chen Qiulin. De laatste drie kunstenaars zullen in het derde hoofdstuk uitgebreid behandeld worden.

In vergelijking tot Rancière ziet Groys ook op een ander punt de connectie tussen kunst en politiek, namelijk op het gebied van erkenning door de bevolking. Wat bij zowel kunst als politiek van belang is, dat de erkenning die ze voor hun werk krijgen sociaal geaccepteerd wordt. Zowel binnen de politiek als de kunst wil men dat er binnen een situatie waarbij iedereen verschillende interesses

³¹ Rancière 2010 (zie noot 12), p.151.

³² Groys 2008 (zie noot 15), p. 13.

³³ Groys 2008 (zie noot 15), p. 13.

³⁴ Groys 2008 (zie noot 15), p. 14.

heeft, er uiteindelijk gelijkwaardige rechten ontstaan.³⁵ Binnen de kunst wil men esthetische gelijkheid. Dit fenomeen is binnen de Chinese videokunst terug te zien. Tot 1990 waren er in China een beperkt aantal kunststijlen toegestaan; dit wordt in hoofdstuk twee verder toegelicht. Na 1990 gingen kunstenaars juist alternatieve media waaronder video, gebruiken om tegen de gang van zaken te protesteren. Op deze manier konden ze esthetische gelijkheid voor alle avant-garde kunst in China creëren.

Volgens Groys is esthetische gelijkheid een noodzakelijke voorwaarde voor politieke betrokkenheid, omdat het in staat is politieke en economische marginalisatie aan het licht te brengen.³⁶ Groys maakt in zijn argument niet expliciet duidelijk hoe deze esthetische gelijkheid hiertoe in staat is. Het is namelijk niet zo vanzelfsprekend dat doorbreking van het esthetische waardesysteem kunstenaars in staat stelt om gemarginaliseerden aan het licht te brengen, en Groys blijft hier vaag over, grotendeels omdat hij niet uitlegt welke regels onder het waardesysteem vallen. Uit de tekst maak ik op dat hij het hier heeft over normen met betrekking tot bijvoorbeeld stijl, media en instituten, maar we zouden hier evengoed regels over wat wel en wat niet afgebeeld mag worden onder moeten scharen, wil Groys kunnen beargumenteren dat een bevraging van dit waardesysteem gemarginaliseerden onder de aandacht kan brengen. Aangezien kunst over het algemeen gezien wordt als potentieel taboedoorbrekend lijkt dit me een weinig controversiële aanname. Een ander aspect dat Groys aankaart, gaat over het losbreken uit de kunstwereld. Rancière gaf al aan dat de kunst zich juist buiten de kunstwereld moet begeven om dissensus te veroorzaken. Echter, Groys heeft hier een andere mening over. Kunstenaars moeten zich juist niet losbreken van de kunstwereld en al helemaal niet van musea. Door los te breken ontstaat er een zekere vorm van blindheid voor wat hedendaags is. Musea beheren objecten en informatie uit het heden en verleden. Deze objecten en informatie gebruiken aanschouwers om vergelijkingen tussen het heden en verleden te trekken. Vanuit die vergelijking zijn ze in staat uit te zoeken wat hedendaagse onderwerpen zijn.³⁷ Waarom dit van belang is legt Groys niet uit. Dit argument sluit misschien goed aan op westerse democratieën, maar wat Groys in zijn argument niet meeneemt is dat er landen zijn, waaronder China, waarin de musea juist een beperkte en gecensureerde visie van dit heden en verleden verzamelen; de musea zorgen voor een esthetische afstand zoals Rancière dat aangeeft. Bezoekers in China kunnen in mindere maten bepalen wat hedendaags is, omdat veel kritische kunst verboden is, waar ik in hoofdstuk twee op terug zal komen. De Chinese videokunst is bij uitstek een geschikt medium, omdat het niet gebonden is aan musea en overal kan worden getoond. Het medium stelt de kunstenaar in staat om boodschappen wijd over de wereld te verspreiden.

³⁵ Groys 2008 (zie noot 15), p. 14.

³⁶ Groys 2008 (zie noot 15), p. 15.

³⁷ Groys 2008 (zie noot 15), pp. 20-21

Kunstenaars zijn altijd in staat geweest via hun medium een verhaal te vertellen. Wat bijzonder aan de videokunst is, dat het sinds zijn opkomst een persoonlijk medium voor de kunstenaars is, omdat het medium hen de mogelijkheid biedt persoonlijke verhalen te vertellen. Wat het medium voor de kunstenaars aantrekkelijk maakt is de directheid ervan. Volgens Rancière stelt dit de kunstenaars in staat een directe band aan te gaan met de aanschouwer. Dankzij de digitale technologie verdwijnen grenzen en is men in staat kunst in het oneindige te reproduceren. Dit kan leiden tot de democratisering van videokunst.³⁸ Video is in staat visuele elementen te mengen, waarbij de focus ligt op het vormen van een nieuwe, gesimuleerde realiteit.³⁹ Het is een medium dat eenvoudiger composities kan vormen voor de gewenste realiteit, aangezien het niet verbonden is aan regels. Het splitst het bewegende beeld in kleine delen op die tot een nieuwe structuur kunnen worden samengevoegd.⁴⁰ Er zit zowel een positief als een negatief effect aan de mogelijkheid van video om de realiteit te vervormen. Wanneer een kunstenaar ervoor kiest om de realiteit naar zijn eigen hand te zetten, kan een interpretatieprobleem bij de aanschouwer ontstaan. De aanschouwer kan de realiteit op diverse manieren interpreteren, wat bij het veroorzaken van een dissensus op diverse manieren kan uitpakken. Het is natuurlijk nooit zeker dat hetgene wat de kunstenaar wil overdragen of wil aantonen ook daadwerkelijk op de juiste manier door de aanschouwer wordt geïnterpreteerd. Interpreteert de aanschouwer het videowerk wel juist dan kan het de aanzet zijn tot het veroorzaken van de gewenste dissensus.

We hebben aan de hand van dit hoofdstuk gezien dat videokunst in staat is afstand te nemen van de kunstwereld. Volgens Groys zou dat geen verstandige keuze zijn omdat het blindheid voor hedendaagse onderwerpen als gevolg heeft. Echter kijk ik meer naar de kant van Rancière zeker als we het hebben over de Chinese videokunst. Zodra de videokunstenaars zich niet meer buiten de kunstwereld begeven wordt het voor hen lastiger om politieke kritiek te kunnen uiten, want in het museum kan iedereen het werk zien en is er veel meer controle. De kans dat een Chinese videokunstenaar expliciet kritiek gaat leveren is dan zeer klein. Deze kritiek kan voor hen nare gevolgen hebben. Daarnaast is het juist een eenvoudig medium om zowel te reproduceren als te verspreiden. Dit zijn twee democratische aspecten van video en stelt kunstenaars in staat om hun werk overal te tonen en zijn boodschap over te dragen. Daarmee is het niet gebonden aan musea en kan deze dan ook omzeilen.

³⁸ Michael Rush, *Video Art*, Londen 2007, p. 125.

³⁹ Christiane Paul, 'Expanding Cinema: The Moving Image in Digital Art', in: Stuart Comer, *Film and Video Art*, Londen 2008, p. 134.

⁴⁰ Paul 2008 (zie noot 39), p. 134.

HET TREKKEN VAN POLITIEKE GRENZEN VOOR DE KUNST IN CHINA

Uit het vorige hoofdstuk blijkt dat video wel degelijk een geschikt medium is om politieke kritiek te uiten. In China kan een politieke mening tegenwoordig nog steeds problemen geven. Toch heeft China sinds de dood van Moa Zedong, flinke veranderingen doorgemaakt. Wat dat voor invloed op de kunst heeft gehad zal in dit hoofdstuk aan bod komen.

Rond 1934 begon Mao Zedong, op dat moment leider van de Chinese Communistische Partij (CCP), zijn opmars. Nadat in 1949 de Volksrepubliek werd uitgeroepen en de burgeroorlog een halt werd toegeworpen vorderde Mao meteen economische hervormingen door en sloot hij een verdrag met Stalin. Daarop volgde een campagne tegen de burgerlijke kapitalistische tendensen binnen politiek en cultuur.⁴¹ Dit had directe invloed op de kunst: de verantwoordelijkheid voor de kunst werd verdeeld over meerdere instituten wat resulteerde in het culturele systeem van communistisch China.⁴² Met Groys zou men in deze situatie van een esthetische ongelijkheid kunnen spreken. De Chinezen hadden dit concept van censuur van de Sovjet-Unie geleerd, maar het hield geen stand. Na de Culturele Revolutie in 1966 stortte het systeem in elkaar en tijdens de wederopbouw in de jaren zeventig was de communistische autoriteit flink verzwakt dankzij de opkomende economische markt.⁴³

Een andere invloed die de hervorming op de kunst had, richtte zich direct op de kunstenaars. Tot halverwege de jaren vijftig moesten kunstenaars loyaliteit zweren aan de CCP en zich volledig onderwerpen aan het volk, maar hier kwam een omslag in vanuit de partij.⁴⁴ Het was een periode waarin een nieuwe campagne werd geïntroduceerd die uit ging van liberalisatie.⁴⁵ De CCP bood zijn excuses aan en spoorde zelfs Chinese intellectuelen, arbeiders en boeren aan kritiek op het politieke systeem te uiten, zodat men over hervormingen kon gaan nadenken. Kunstenaars werden aangespoord te leren van diverse kunststijlen over de hele wereld. Jammer genoeg duurde deze hele omslag maar een jaar. Mao kon de kritiek niet waarden en richtte een nieuwe campagne op tegen de invloed van de bourgeoisie in China. Kunstenaars werden door deze campagne flink te grazen genomen, voornamelijk degene die kritiek hadden geuit. Sommige verloren hun baan, anderen werden naar heropvoedingskampen gestuurd. Dit vond allemaal plaats gedurende het einde van de jaren vijftig en een van de belangrijkste debatten op dat moment ging over de kunststijl die de republiek moest gaan vertegenwoordigen.⁴⁶ Deze controle bracht ook positiviteit met zich mee: veel

⁴¹ Segal 2016 (zie noot 3), p. 81.

⁴² Krauss 2004 (zie noot 10), p. 42.

⁴³ Krauss 2004 (zie noot 10), p. 38.

⁴⁴ Rancière zou dit een vorm van dissensus noemen.

⁴⁵ Segal 2016 (zie noot 3), p. 81.

⁴⁶ Segal 2016 (zie noot 3), p. 82.

kunstenaars werden verzekerd van een vaste baan en een vast inkomen. De jaren vijftig staan bekend als een periode waarin de overheid uitgebreide werkgelegenheid voor kunstenaars creëerde.⁴⁷ Dit moest de overheid wel doen omdat het politieke beleid afhankelijk was van gesubsidieerde kunstenaars die massa-mobiliserende propagandakunst gebruikten om het volk politieke deugden te leren.⁴⁸ Beiden waren afhankelijk van elkaar maar de kunst zou niet, zoals Groys dat noemt esthetisch autonoom zijn. De politiek heeft het net te veel in handen.

Veel Chinese kunstenaars waren beïnvloed door de stijl van Europese kunstenaars, die werd verboden. Men moest de guohua-techniek gaan toepassen.⁴⁹ Deze originele volkstechniek kwam goed van pas om de communistische gedachte uit te dragen. De landschapsschilderijen werden met socialistische helden, fabrieken en hoogspanningsmasten aangevuld; alles dat maar liet zien hoe progressief het communisme was. In ruil hiervoor kregen de guohua schilders flinke provisies.⁵⁰

In 1958 hadden veranderingen op economisch gebied veel invloed op de macht van Mao en om niet van de troon te kunnen worden gestoten lanceerde hij in 1966 de Culturele Revolutie. Het doel van deze revolutie was om met de 'vier oude' te breken die de Chinese samenleving vergiftigden: oude tradities, oude cultuur, oude gewoontes, en oude ideeën. Tijdens de eerste twee jaar van de revolutie gebruikte Mao de Rode Garde om bestaande machtsstructuren te ontmantelen en alle sociale organisaties en instellingen te zuiveren, waaronder universiteiten en kunst-academies.⁵¹ Alles wat op de weg van de Rode Garde kwam en met de vier oude van doen had werd vernietigd. Veel kunstenaars die voorheen gerespecteerd werden, moesten nu voor hun leven vrezen. Ateliers werden bestormd om te zoeken naar verborgen contra-revolutionaire kunst. Na twee jaar werd de Rode Garde door Mao opgeheven, maar het had een ravage in de kunstwereld van China achtergelaten.⁵²

Kunstinstellingen die vóór 1966 waren opgericht bestonden in 1968 niet meer. Kunstenaars die niet in gevangenschappen waren opgesloten, moesten zich onder de arbeiders voegen en in de landbouw of in fabrieken werken. Degenen die tussen 1966 en 1968 werden vermoord of zelfmoord hadden gepleegd, werden vervangen door amateurs. Van de professionele kunstenaars die het wel hadden overleefd werd verwacht dat ze de arbeiders les gaven. Deze kunst bestond voornamelijk uit

⁴⁷ Krauss 2004 (zie noot 10), p. 64.

⁴⁸ Krauss 2004 (zie noot 10), p. 56.

⁴⁹ Schilder techniek waarbij men met een kwast zwarte of gekleurde inkt op papier, perkament of zijde aanbrengt.

⁵⁰ Segal 2016 (zie noot 3), p. 83.

⁵¹ De Rode Garde was een groep jongeren die in naam van Mao controleerden of de richtlijnen die in het basisboekje van het maoïsme stonden, het Rode Boekje werden nagestreefd.

⁵² Segal 2016 (zie noot 3), p. 85.

het aanbidden van de leider. Er werd verwacht dat men Mao zag als een god en dit gegeven moest in de kunst tot uitdrukking komen (afb. 1).⁵³



Afb. 1: Kunstenaar onbekend, The working class must exercise leadership in everything, 1970, 71 x 106.5 cm, Stefan R. Landsberger Collection.

Na de dood van Mao in 1978 nam Deng Xiaoping het stokje over en voerde op het gebied van kunst veranderingen door. Vier hoofdthema's werden onder de loep genomen: de permanente aanstellingen van kunstenaars, vast loon, professionalisering van het kunstmanagement en kunstsubsidies. De kunst begon meer op een vrije markt te lijken waarin cultuur voor de overheid minder van belang was.⁵⁴ Ondanks dat in de jaren tachtig kunstenaars nog steeds bekritiseerd werden en tentoonstellingen gesloten, was er minder onderdrukking en vervolging van kunstenaars. De strategie die Deng toepaste was eigenlijk een vorm van politieke manipulatie. Door de teugels te laten vieren probeerde de CPP de intellectuelen voor zich te winnen.⁵⁵ Het officiële beleid ten aanzien van de beeldende kunst in de jaren tachtig lijkt om die reden inconsistent te zijn geweest. Alternatieve kunstbewegingen werden soms getolereerd, maar soms ook gedisciplineerd. Rond 1985 kwamen er steeds meer ondergrondse en avant-garde kunstgroepen, tentoonstellingen, lezingen,

⁵³ Segal 2016 (zie noot 3), p. 86.

⁵⁴ Krauss 2004 (zie noot 10), p. 56.

⁵⁵ Krauss 2004 (zie noot 10), p. 63.

conferenties en optredens. De meeste bekende tentoonstelling was *China/Avant-Garde*, waarin verscheidene radicale kunstwerken te zien waren.⁵⁶

De opstand op het Tiananmenplein voor democratische hervormingen in 1989 zorgde dat de kunstwereld weer onder strikte controle werd geplaatst. Kunststudenten mochten alleen kunst maken als ze daar toestemming voor hadden. Om deze reden gingen veel kunstenaars politieke kritiek uit de weg in hun kunst. Kunstenaars vluchten naar de uithoeken van het land en richtte daar kunstkolonies op die in 1990 enorm populair werden op de internationale markt. Hierdoor kon de Chinese videokunst zich steeds meer ontpoppen. Er ontstonden steeds meer kunst biënnales in China en Chinese kunstenaars werden uitgenodigd om in het buitenland te komen exposeren. Dit was een enorme ervaring voor de Chinese kunstmarkt. Ondanks dat de Chinese overheid zich nog steeds in de kunstwereld mengt en tentoonstellingen sluit, zijn ze milder op het gebied van censuur geworden. Zolang het niet direct politieke kritiek betreft, vormt de meeste kunst geen probleem.⁵⁷ China's kunstbeleid lijkt steeds meer op dat van andere landen. Zijn taken bestaan tegenwoordig uit het ondersteunen van waardige kunstgroepen, het verhogen van de standaarden van waardering en prestatie en het beheren van culturele uitwisselingsprogramma's.⁵⁸

⁵⁶ Segal 2016 (zie noot 3), p. 92.

⁵⁷ Segal 2016 (zie noot 3), p. 94.

⁵⁸ Krauss 2004 (zie noot 10), p. 65.

POLITIEKE KRITIEK IN DE VIDEOWERKEN VAN ZHANG PEILI, YANG FUDONG EN CHEN QIULIN

In het vorige hoofdstuk is in kaart gebracht hoe de controle op de Chinese kunst in China is verlopen. De kunstenaars zijn van ver gekomen en worden tegenwoordig minder vanuit de overheid gestuurd. Chinese kunstenaars zijn in staat vrijere keuzes te maken in hun onderwerpen, maar politieke kwesties blijven een gevaarlijk terrein. In dat opzicht is videokunst een goed middel om politieke kritiek te uiten want het stelt de kunstenaar in staat om de realiteit vervormen en zodanig te manipuleren dat politieke kritiek voornamelijk impliciet in videowerken naar voren komt.⁵⁹ Zo voorkomt de kunstenaar dat hij of zij expliciete kritiek uit. Dat kan een kunstenaar tegenwoordig nog gevangenisstraf opleveren. Multimedia kunstenaar Wu Yuren is daar een goed voorbeeld van. Wu zat elf maanden in de gevangenis, omdat hij actie ondernam en zich tegen de Chinese politiek keerde.⁶⁰ Volgens Wu nemen de meeste Chinese kunstenaars geen politieke stappen omdat: “Publicly discussing or calling for democracy, liberty and constitutionalism or protesting against corruption will make you a target of the secret police system. If you are lucky, you might be issued with a threat under the pretext of being invited to tea. If you are not so lucky, you might be illegally detained and even vanish into thin air.”⁶¹ Dit is een goede reden voor Chinese videokunstenaars om expliciet politieke uitingen te vermijden. Wanneer ze het impliciet in hun werk stoppen zijn ze nog in staat om zichzelf te verdedigen. Dat is ook het geval bij Zhang Peili, Yang Fudong en Chen Qiulin.

De Chinese videokunst kent drie generaties.⁶² Zhang Peili (1941) is een videokunstenaar die onder de eerste generatie valt. Men ziet hem als de eerste videokunstenaar van China.⁶³ Zhang groeide op met het geloof dat hij zowel verandering kon en moest teweegbrengen met de middelen die voor hem beschikbaar waren; in zijn geval was dat videokunst.⁶⁴ Een medium dat sinds zijn opkomst het filmmaakproces heeft vereenvoudigd en oneindig gereproduceerd kan worden. Video stelt Zhang in staat om met veel grotere verfijning te ontdekken wat de mogelijkheden zijn voor directe communicatie met het publiek.⁶⁵ Zhang is wel altijd vrij terughoudend geweest om zich

⁵⁹ Er bestaat over de interpretaties van de videowerken geen consensus. De videowerken worden door kunsthistorici en critici op diverse manieren uitgelegd. Ik heb alleen gekeken naar de interpretaties die gericht waren op een vorm van politiek kritiek. Wat men in dit hoofdstuk leest is één van vele interpretaties waarop kunsthistorici en critici naar de videowerken hebben gekeken.

⁶⁰ *White Rabbit Collection* <<http://www.whiterabbitcollection.org/artists/wu-yuren-%E5%90%B4%E7%8E%89%E4%BB%81/>> (08-06-2017).

⁶¹ White Rabbit Collection (zie noot 64), 08-06-2017.

⁶² Wu 2014 (zie noot 11), pp. 420-428.

⁶³ Orianna Cacchione, *Zhang Peili: Record. Repeat.*, Chicago 2017, p. 7.

⁶⁴ Karen Smith, *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China*, Beijing 2008, p. 362.

⁶⁵ Paul Gladstone, *Deconstructing Contemporary Chinese Art: Selected Critical Writings and Conversations, 2007-2014*, Heidelberg 2016, p. 115.

openlijk te verdiepen in deze communicatiemogelijkheid vanwege de sociaal-politiek consequenties.⁶⁶ Nadat Zhang eind jaren tachtig zich bewust werd van het feit dat de avant-garde kunststromingen geen impact hadden op het sociale bewustzijn en steeds meer geïnstitutionaliseerd en gecommmercialiseerd werden, ging hij videokunst maken die inging tegen de waarde van entertainment en televisie en stak de draak met de definitie van kunst in China.⁶⁷ De televisieindustrie in China maakte in die tijd namelijk veel veranderingen door, wat rond 1990 leidde tot commercialisering. De Communistische Partij begon televisieprogramma's subtiel te manipuleren. Hoofd Ideologie en Propaganda Li Ruihuan (1934) gaf het volgende daarover aan: "An artistic work must entertain first or it is useless to talk about educating people with it. The influence we exert must be subtle, imperceptible and the people should be influenced without being conscious of it."⁶⁸ In 1988 werd Zhang steeds meer ontmoedigd door het feit dat zelfs de meest radicale kunstuitingen uiteindelijk door de kunstmarkt werden opgeslokt en door politieke ideologie werden gestuurd. Tevens zag hij dat institutionele en commerciële machten in China steeds meer bedreven werden in het classificeren en beheren van kunst.⁶⁹ Zhang was bang dat kunst een onderdeel van entertainment werd en ging zijn videokunst gebruiken om het publiek te provoceren en te laten nadenken over de essentie van kunst en diens sociale rol.⁷⁰ Zijn eerste videowerk *30 x 30* uit 1988 (afb. 2) toont Zhang in een zittende houding met rubberen handschoenen aan; voor hem ligt een spiegel op de grond. In de video pakt Zhang de spiegel van de grond en laat deze net zo lang vallen tot het in stukken breekt. Vervolgens lijmt hij de stukken aan elkaar om de voorgaande actie weer te herhalen. Men kijkt naar een drie uur durende video waarin Zhang consequent een spiegel laat vallen en weer aan elkaar plakt.⁷¹ Misschien niet de meest spannende video om naar te kijken, maar wel één die veel vragen oproept. Zijn werk heeft vaak tot onzekerheid over de betekenis geleid en staat open voor diverse interpretaties.⁷² Zo is men in staat om de spiegel te zien als reflectie van de realiteit. Men gelooft dat de spiegel de waarheid toont. Wanneer de spiegel kapot is en weer aan elkaar wordt geplakt, toont het ons een vervormde realiteit die lastig is te lezen. *30 x 30* zou wijzen op de gebroken façade van de politieke, sociale en fysieke gebieden die door het proces van vooruitgang in China zijn ontstaan.⁷³

Een ander werk dat tevens tegen de controle vanuit de overheid en haar toe-eigening van televisieprogramma's ingaat is *Document on Hygiene No. 3* uit 1991 (afb. 3). In de video zien we

⁶⁶ Gladstone 2016 (zie noot 65), p. 115.

⁶⁷ Cacchione 2017 (zie noot 63), p. 11.

⁶⁸ Cacchione 2017 (zie noot 63), p. 13.

⁶⁹ Cacchione 2017 (zie noot 63), p. 11.

⁷⁰ Cacchione 2017 (zie noot 63), p. 11.

⁷¹ Cacchione 2017 (zie noot 63), p. 10.

⁷² Gladstone 2016 (zie noot 65), p. 115.

⁷³ Smith 2008 (zie noot 64), p. 373.

Zhang met plastic handschoenen aan een kip wassen. In het begin spartelt de kip tegen, maar uiteindelijk is hij aan het water en de aanraking gewend en laat hij de wasbeurt over zich heen komen. Zhang vermijdt in zijn video bewust een narratief om zo de entertainmentwaarde te verminderen. De video wijst erop hoe de Chinese overheid ertoe in staat is afwijkende meningen krachtig te onderdrukken. Denk aan de kip: de handeling wordt net zolang uitgevoerd totdat de kip niet meer tegenspartelt en onderdanig is. De video is in zekere zin een metafoor voor het gebruik van entertainment als middel om de massa gerust te stellen en de herinneringen aan de politieke realiteit in China te onderdrukken.⁷⁴

In beide video's bevraagt Zhang wel degelijk de sociale afspraken in China. In zowel *30 x 30* en *Document on Hygiene No. 3* gaat hij tegen de sociale afspraak in die men heeft met betrekking tot de sociale rol en betekenis van kunst in China. Het valt Zhang op dat de kunst steeds meer op entertainment begint te lijken en daarmee nog steeds vastzit aan de politieke controle vanuit de overheid. Aan de hand van zijn beide videowerken probeert hij, zoals Rancière dat noemt, een dissensus te veroorzaken. Deze dissensus kan hij veroorzaken, omdat zijn vroegere werken zich buiten de kunstwereld manifesteerde.⁷⁵ Video kan men immers eenvoudig reproduceren en verspreiden. Er was geen sprake van esthetische afstand, omdat het medium als kunstvorm nog niet bekend was en er nog geen speciale tentoonstellingen voor bestonden. Zhang was dan ook in staat om invloeden van buitenaf te weerstaan, waardoor hij, zoals Groys het noemt, kon werken vanuit een autonome kracht die in het medium zelf zit: de esthetische gelijkheid. Zhang gaf zelf al aan dat hij het medium fijn vindt, omdat hij een directe relatie kan aangaan met het publiek. Door gebruik te maken van herhalende acties, zoals die spiegel die hij in *30 x 30* steeds opnieuw breekt, blijven de aanschouwers in spanning omdat men nooit zeker weet of de volgende actie toch net anders zal zijn.

Yang Fudong (1971) is een kunstenaar die onder de tweede generatie videokunstenaars wordt geschaard. De videowerken die hij maakt kan men vanuit meerdere perspectieven gadeslaan: in zijn videowerken onderzoekt hij de vorming en structuur van identiteit aan de hand van mythes, persoonlijke herinneringen en ervaringen. Het gaat over de zwakheid van de mens en de moeite die het hen kost om de realiteit waaraan ze in China worden blootgesteld te begrijpen. Tevens komt de complexe relatie tussen de jongere intellectuele generatie in China en de veranderingen die op gebied van politiek, sociaal en economische gebied plaatsvinden aan bod. Hij beschrijft zijn kunst in relatie tot China en de wereld als een oceaan: het is een medium dat rondbeweegt en niet vastgezet of exact geïdentificeerd kan worden.⁷⁶ China is zijn realiteit. Aan de hand van zijn video is hij in staat werelden te creëren die er realistisch uitzien, maar het niet zijn. De bovengenoemde omschrijvingen

⁷⁴ Cacchione 2017 (zie noot 63), p. 14.

⁷⁵ Tegenwoordig begeeft zijn werk zich wel in binnen de kunstwereld. Alleen zijn vroegste werken hadden nog geen plek binnen de kunstwereld van China.

⁷⁶ Claire Robert, 'Tolerance: The World of Yang Fudong', *Humanities Research* 19 (2013) 2, p. 136.

slaan op zijn vijfdeelige videoserie *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* van 2003 tot 2007. De zeven intellectuelen symboliseren de toekomstige generatie en hun dromen. Het verhaal toont de aanschouwer een gepassioneerde, zelfbeschouwende vriendengroep die vol zitten met vragen en een weg proberen te vinden om als groep te leven.⁷⁷ In de beginscène van het eerste deel zijn de zeven intellectuelen naakt te zien en kleden ze zich langzaam aan (afb. 4). Men interpreteert deze scène vaak als het accepteren van de samenleving waarin men naakt wordt geboren om zich vervolgens aan te kleden en te gedragen zoals verwacht.⁷⁸ In het tweede deel bevinden de jongeren zich in een appartement en ligt de nadruk op liefde en seks. De jongeren zijn op zoek naar de betekenis van hun handelingen en raken verstrikt in de oude en nieuwe wereld (afb. 5). In China is het niet gebruikelijk om naakte mensen te tonen hier ligt veel censuur op; De kunstenaar gaat met dit deel rechtstreeks in tegen de censuur vanuit China. Yang geeft zelf aan dat de vijf delen een zoektocht vormen van jonge intellectuelen naar de utopie die uiteindelijk niet gerealiseerd wordt.⁷⁹ *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* kan parallel aan de utopie die Mao Zedong met China voor ogen had worden geschaard. Onder Mao werd de Chinese maatschappij op zijn kop gezet. In Mao's utopische project werd het land van de intellectuelen en politiek verdachten gezuiverd, door ze te vermoorden of naar het platteland te sturen, en nam de lager opgeleide bevolking een prominentere rol in. De parallel wordt explicieter bij het derde deel waarin de intellectuelen naar het platteland worden gestuurd om tussen de boeren te leven en te werken (afb. 6). Dit toont een opvallend commentaar gericht op de situatie waaraan intellectuelen in een recent verleden onderworpen waren.⁸⁰ Het vierde deel vindt plaats op een eiland (afb. 7). Dit eiland verwijst naar een utopisch leven waarin de zeven intellectuelen zelf kunnen bepalen hoe ze hun maatschappij gaan opbouwen en daar op zoek gaan naar hun eigen geluk.⁸¹ Men zou dit als een reactie op de utopie van Mao kunnen zien. De intellectuelen mogen nu zelf uitmaken hoe ze hun wereld eruit laten zien. In het vijfde en laatste deel keren de intellectuelen weer terug naar de stad van waar ze vandaan kwamen, maar deze stad voelt niet meer vertrouwd (afb. 8). Ze voelen zich verdwaald. Dit deel vormt een cruciale analyse van het hedendaagse China en de impact die radicale veranderingen hebben op individuen en hun zoektocht naar hun rol en identiteit binnen de maatschappij.

In de videowerken van Yang komen sociale afspraken op het gebied van identiteitsvorming aan bod. Hoe moeten de Chinese jongeren zich manifesteren in een alsmaar sneller groeiend China? Hoe relateren zij zich tot de realiteit die China hen voorschotelt? Het brengt vele vragen en zorgen

⁷⁷ Molly Nesbit, 'Wild Shanghai Grass', *October* 133 (2010), p 85.

⁷⁸ Fudong Yang, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Beijing 2008, p. 123.

⁷⁹ Robert 2013 (zie noot 76), p. 145.

⁸⁰ Robert 2013 (zie noot 76), p. 145.

⁸¹ Mariam Goodman, 'Notes of Seven Intellectuals in Bamboo Forest, part 1-5 by Yang Fudong' informatie gebruikt van: website *Shanghai Art Gallery* <<http://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/986>> (10-06-2017).

met zich mee. Een vorm van dissensus is in de werken van Yang aanwezig, maar omdat de politieke nadruk niet expliciet aan de oppervlakte komt is het lastig te bepalen of het ook daadwerkelijk een verstoring zal opleveren. Wat Yang ons toont, is een zoektocht naar een utopie die nooit in vervulling zal gaan en creëert daarmee een directe relatie tot zijn publiek. Hij spreekt de jongeren van China aan en vraagt zich samen met hen af waar hun toekomst naar toe zal gaan. Yang plaats, in vergelijking tot Zhang, zijn videowerken meer in de kunstwereld en zorgt daarvoor dat er geen esthetische afstand ontstaat.⁸² Hij maakt minder gebruik van de snelle verspreidbaarheid van video om een dissensus te veroorzaken. Een aspect die videokunst tot een unieker medium maakt dan de traditionele kunsttechnieken. Hij toont een bestaant probleem dat door de Chinese overheid wordt veroorzaakt, maar manipuleert het zo dat het lijkt of men spreek over een wereld die niet bestaat: de utopie.

Chen Qiulin (1975) plaats men in de derde generatie videokunstenaars. Ze is een vrij jonge kunstenaar die tegenwoordig steeds meer bekendheid krijgt. Haar videowerk kreeg een duidelijke richting toen ze er achter kwam dat haar geboortedorp, Wan Xian, door de bouw van de Drieklovendam in de Jangtsekiang rivier overspoeld zou worden. In haar videokunstwerken onderzoekt ze verstedelijking. Haar werk toont ons de vernietiging van rustieke landschappen door verstedelijking. Men krijgt een impressie van een persoonlijke visie op verandering in China's stedelijke landschappen. Het Drieklovendamproject is 's werelds grootste waterkrachtcentrale. De dam is gebouwd om hydro-elektriciteit te produceren en overstromingen te verminderen.⁸³ Om het project te laten slagen moesten meer dan 1,2 miljoen Chinezen verhuizen. Bij het bouwen van de dam in 2009 heeft de Chinese overheid zich niet om de sociale trauma's bekommerd die de herhuisvesting zou opleveren.⁸⁴ Tevens bracht de hervestiging andere problemen met zich mee: er ontstond een gebrek aan landbouwgrond wat tot armoede zou leiden, want veel van de bewoners zijn boeren. Er ontstond dus een hevige werkeloosheid en gebrek aan voedselproductie.⁸⁵ Dat Chen haar videowerk over de Drieklovendam niet beschouwt als kritiek richting de Chinese regering kan verklaard worden door het precedent dat bewoners die protest hadden geuit tegen de bouw van de dam door de overheid werden opgepakt of vernederd.⁸⁶ Chen heeft vier videowerken gemaakt, *Farewell Poem* uit 2002, *River River* uit 2005, *Color Lines* uit 2006 en *The Garden* uit 2007, waarin ze zich richt op de opeenvolgende fasen van het overstromen van haar woonplaats Wan Xian. Het is een optimistische blik, gericht op hoe mensen zich aanpassen aan traumatische veranderingen. *Farewell*

⁸² *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* deel een t/m vijf kon men tijdens de biënnale van Venetie in 2007 zien.

⁸³ Meiqin Wang, *Tales of Our Time: Two Contemporary Artists from China, Chen Qiulin & Weng Fen*, tent.cat. Northridge (CSUN Art Galleries) 2011, p. 9.

⁸⁴ Gørild Heggelund, 'Resettlement Programmes and Environmental Capacity in the Three Gorges Dam Project', *Development and Change* 37 (2006) 2, p. 180.

⁸⁵ Heggelund 2006 (zie noot 84), pp. 183-187.

⁸⁶ Heggelund 2006 (zie noot 84), p. 190.;

Poem bestaat uit haar jeugdherinneringen in combinatie met beelden van de ravage in de stad. Het is een hommage aan de bewoners van de stad die zich samen met een deel van hun identiteit moesten verplaatsen (afb. 9).⁸⁷ *River River* toont beelden van de nieuwe stad die uit de as herrijst; de video bouwt voort op *Farewell Poem*; de straten zien er leeg uit en wachten tot weer nieuwe huizen worden gebouwd (afb. 10).⁸⁸ In *Colour Lines* zien we Chen verkleed als engel door een verwoeste spookstad lopen. Ze waakt over een paar schooljongens die doelloos door het puin wandelen (afb. 11).⁸⁹ In de laatste video *The Garden* is de esthetische en emotionele ontwikkeling duidelijk aanwezig. Chen's perspectief op de stad is veranderd; ze verbindt de nieuwbouw in de stad aan bloeiende bloemen (afb. 12). De bloemen moeten ons eraan herinneren dat zelfs dromen over een beter leven, liefde, schoonheid en rijkdom kunnen worden gesimuleerd.⁹⁰ Voornamelijk de laatste twee delen tonen ons de complexe situatie waarin Chen zich bevindt. Aan de ene kant zit ze met de melancholiek van de verdwijnende historie, aan de andere kant kan ze kijken naar een moderne toekomst en haar potentie.⁹¹

In de videowerken van Chen is impliciete kritiek richten de overheid te bespeuren. Men kan eruit opmaken dat ze de sociale afspraak tussen de overheid en haar volk bevreemd. In hoeverre moet de overheid zich bekommeren om de effecten die een politiek besluit kan hebben op de bevolking? Uit Chen haar video's blijkt dat het de overheid niet zoveel kan schelen dat vele steden worden overspoeld en dat miljoenen mensen moesten worden verhuisd. De overheid houdt geen rekening met de gevolgen die het op mensenlevens heeft. Met haar vier video's stapt Chen niet uit de kunstwereld. Er is zelfs in 2011 een tentoonstelling aan haar vier videowerken geweid: *Tales of Our Time: Two Contemporary Artists from China* in de CSUN Art Gallerie.⁹² Echter is dit niet een hele onlogische constatering, dankzij de overheid die steeds coulanter wordt neemt de noodzaak om esthetische afstand te creëren af, waardoor de kans op een dissensus kleiner wordt. Net als Yang maakt Chen geen gebruik van de snelle verspreidbaarheid van video. Ze toont met haar werk aan hoe de relatie tussen de bevolking van China en haar politieke systeem is. Men kan uit de video's halen dat het niet heel goed gesteld is met die relatie. Ze weerstaat de autonome kracht van de politiek door impliciet aan te kaarten wat voor ravage het besluit van de overheid heeft veroorzaakt en creëert. Ze geeft dan wel niet letterlijk aan wat haar mening daarover is, maar uit de eerste drie videowerken is op te maken dat ze er niet over te spreken is.

⁸⁷ Wang 2011 (zie noot 83), p. 10.

⁸⁸ Charles Merewether, 'Future Imaginaries', in: Michelle Antoinette and Caroline Turner, *Contemporary Asian Art and Exhibitions: Connectivities and World-making*, Canberra 2014, p. 137.

⁸⁹ Wang 2011 (zie noot 83), p. 10.

⁹⁰ Wang 2011 (zie noot 83), p. 11.

⁹¹ Natasha Norman, 'Taking the Road Less Travelled', *Third Text* 27 (2013) nr.3, p. 401.

⁹² Wang 2011 (zie noot 83), p. 2.

We hebben in dit hoofdstuk gezien dat de drie kunstenaars kritiek uiten aan de hand van hun medium. Echter viel wel op dat zowel Yang als Chen hun videowerken niet buiten de kunstwereld plaatsen. Beiden maken minder gebruik van het tweede democratische aspect van video, namelijk het gemak waarmee het te verspreiden is. Dit is niet een onlogische ontwikkeling aangezien de Chinese overheid steeds coulanter wordt, hierdoor verdwijnt de noodzaak om buiten de musea te werken.

CONCLUSIE

Aan het begin van deze scriptie is de volgende hoofdvraag gesteld: In hoeverre zijn Chinese videokunstenaars in staat om politieke kritiek te uiten aan de hand van hun medium? Het blijkt wel degelijk mogelijk te zijn voor Chinese kunstenaars om kritiek te uiten en video is bij uitstek een goed medium daarvoor. Wanneer men kritiek richting de politiek wil uiten, is het natuurlijk de bedoeling dat er daadwerkelijk verandering optreedt. Chinese videokunst kan in staat zijn dissensus te veroorzaken, niet alleen omdat het zich buiten de kunstwereld kan begeven, waardoor het de esthetische afstand omzeilt, maar tevens omdat het direct contact met de aanschouwer kan maken wat tot een grotere verandering kan leiden. Video stelt de kunstenaars in staat de realiteit te manipuleren en daarmee de kwaliteit van de interpretatie aan te passen. Ze putten uit een eigen kracht die voor esthetische gelijkheid zorgt, waardoor ze niet verbonden zijn aan een museum of andere kunstinstututen, en daardoor minder beïnvloedbaar zullen zijn door externe krachten. De videowerken kunnen immers overal getoond worden, wat ervoor zorgt dat de politiek minder controle kan uitvoeren, iets dat tijdens de regeringsperiode van Mao Zedong wel degelijk in sterke mate werd gedaan. Maar dit heeft geen stand kunnen houden. Uiteindelijk heeft de kunstmarkt ervoor gezorgd dat de Chinese overheid zich meer terugtrok, wat tot een opleving van de kunstmarkt heeft geleid. Toch blijft de Chinese overheid een vorm van censuur toepassen, hetzij milder, waardoor politieke onderwerpen nog steeds een gevaarlijk te betreden terrein zijn. Dat komt ook terug in de werken van Zhang Peili, Yang Fudong en Chen Qiulin. Alle drie de videokunstenaars willen via de kunst sociale afspraken naar voren halen en bevragen. Deze sociale afspraken zijn gebonden aan de relatie tussen de politiek en haar volk, waarbij het volk vaak de dupe is van de veranderingen die de overheid doorvoert. Bij alle drie de kunstenaars is de kritiek niet direct uit de videowerken op te maken. De kunstenaars tonen ons een vervormde realiteit die open staat voor meerdere interpretaties, maar als essentie willen de kunstenaars ons bewust maken van de consequenties die overheidshandelen teweeg kan brengen.

Zhang Peili, Yang Fudong en Chen Qiulin zijn wel degelijk in staat gebleken om met hun medium politieke kritiek te uiten. Deze kritiek ligt daarentegen niet aan het oppervlak: men moet dieper graven om hierachter te komen. De videokunstenaars kunnen immers nog steeds in de problemen komen als ze een te sterke mening laten horen. Deze ambiguïteit leidt ertoe dat de vraag of de Chinese videokunst daadwerkelijk in staat is om verandering teweeg te brengen een punt is waar men altijd onzeker over zal blijven: worden de videowerken wel juist geïnterpreteerd en als dat het geval is, zal men dan actie gaan ondernemen of blijft dat te gevaarlijk? Het werd daarbij duidelijk dat de manier waarop de kunstenaars het medium toepassen sinds de eerste generatie is veranderd.

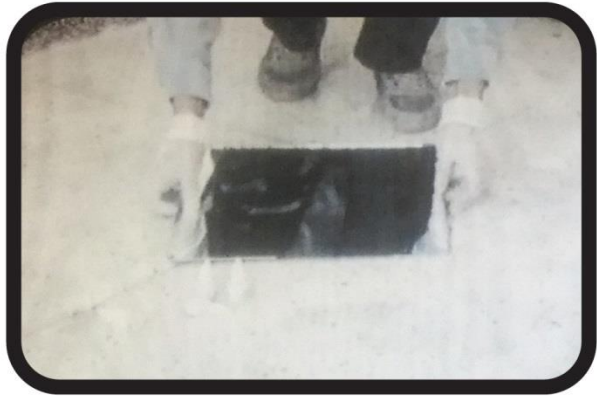
Waar Zheng zijn werk noodgedwongen buiten de gevestigde kunstinstellingen presenteerde, daar plaatsen zowel Yang als Chen hun videowerken binnen de kunstwereld. Beiden maken minder gebruik van de tweede democratische kwaliteit van videokunst: de eerste, dat video een toegankelijk medium is om mee te werken, wordt nog zeker toegepast, maar het feit dat video eenvoudig te reproduceren en snel te verspeiden is, lijkt voor hen van minder groot belang te zijn. Dat het medium tegenwoordig anders functioneert is misschien niet zo gek aangezien de overheid op het gebied van censuur coulanter is geworden, wat de noodzaak om buiten de musea te exposeren mogelijk wegneemt. Deze constatering brengt een interessante vraag met zich mee: Als het klopt dat door de coulantere houding van China de noodzaak om buiten musea te exposeren wegvalt, speelt videokunst dan nog wel diezelfde revolutionaire rol in de ontwikkeling van hedendaags China die het in de beginjaren kreeg toegekend? Op deze vraag kan ik geen uitsluitend antwoord geven, maar ik kan wel een hypothese voorleggen. Als we kijken naar de redentie van Groys zou de hedendaagse videokunst in China wel degelijk deze grote rol kunnen spelen. Hij pleit er immers voor dat kunst zich juist in de kunstwereld moet begeven. Wanneer kunst buiten de kunstwereld treedt ontstaat er een blindheid voor wat hedendaagse onderwerpen zijn. Door in de kunstwereld te blijven voorkomt de kunstenaar deze blindheid en is hij of zij in staat om de hedendaagse problemen aan te kaarten, wat de ontwikkeling van China kan bevorderen. Maar de constatering dat China's censuur coulanter is geworden neemt niet weg dat er nog steeds strenge censuur in China aanwezig is. De blindheid wordt in Groys redentie dan wel weggenomen, maar het biedt de Chinese kunstenaars nog steeds niet de volledige mogelijkheid om vrijuit politieke kritiek te leveren. Deze institutionalisering van de videokunst binnen een nog altijd dictatoriaal China riskeert het verlies van de esthetische nabijheid die het medium in haar vroege jaren wist te brengen. De openbaarheid van publieke tentoonstelling legt het werk bloot aan grotere sociale controle. Men moeten uitkijken dat de betreding van de kunstwereld door China's vooraanstaande videokunstenaars de scherpe randjes van hun politieke kritiek niet afstompt. In dit geval is het dan juist verstandig om, in de bewoording van Rancière, esthetische afstand te houden.

LITERATUURLIJST

- Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, San Diego 1969.
- Berghuis, Thomas, *Performance Art in China*, Hong Kong 2006.
- Cacchione, Orianna, *Zhang Peili: Record. Repeat.*, Chicago 2017.
- Groys, Boris, *Art Power*, Cambridge 2008.
- Gladstone, Paul, *Deconstructing contemporary Chinese art : selected critical writings and conversations, 2007-2014*, Heidelberg 2016.
- Goodman, Mariam, 'Notes of Seven Intellectuals in Bamboo Forest, part 1-5 by Yang Fudong' informative gebruikt van: website *Shanghai Art Gallery* <<http://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/986>> (10-06-2017).
- Heggelund, Gørild, 'Resettlement Programmes and Environmental Capacity in the Three Gorges Dam Project', *Development and Change* 37 (2006) nr. 2, pp. 179-199.
- Krauss, Richard, *The Party and the Arty in China: The New Politics of Culture*, Maryland 2004.
- Meigh-Andrews, Chris, *A History of Video Art*, New York 2014.
- Merewether, Charles, 'Future Imaginaries', in: Michelle Antoinette and Caroline Turner, *Contemporary Asian Art and Exhibitions: Connectivities and World-making*, Canberra 2014, pp. 129-142.
- Mao Zedong, *Selected Works of Mao Tse-Tung*, Shanghai 1965.
- *Multiple Journalism* <<http://multiplejournalism.org/case/citizens-investigation>> (07-06-1016).
- Nesbit, Molly, 'Wild Shanghai Grass', *October* 133 (2010), p. 75-100.
- Norman, Natasha, 'Taking the Road Less Travelled', *Third Text* 27 (2013) nr.3, pp. 400-406.
- Paul, Christiane, 'Expanding Cinema: The Moving Image in Digital Art', in: Stuart Comer, *Film and Video Art*, Londen 2008, pp. 133-151.
- Rancière Jacques, *Dissensus : on Politics and Aesthetics*, Londen 2010, p. 140.
- Rancière, Jacques, *De geëmancipeerde toeschouwer*, Arnhem 2015.
- Robert, Claire, 'Tolerance: The World of Yang Fudong', *Humanities Research* 19 (2013) nr. 2, pp. 135-153.
- Rockhill, Gabriel, *Jacques Rancière: Politics, History, Aesthetics*, Durham 2009.
- Rush Michael, *Video Art*, Londen 2007.
- Segal, Joes, *Art and Politics: Between Purity and Propaganda*, Amsterdam 2016.
- Smith, Karen, *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China*, Beijing 2008.

- *Upstream Journal* <<http://www.upstreamjournal.org/2010/09/displace-an-artist-responds-as-her-community-disappears-below-the-waters-of-the-three-gorges-dam/>> (28-05-2017).
- Vine, Richard, *New China, New Art*, München 2008.
- Wang Meiqin, *Tales of Our Time: Two Contemporary Artists from China, Chen Qiulin & Weng Fen*, tent.cat. Northridge (CSUN Art Galleries) 2011.
- *White Rabbit Collection* <<http://www.whiterabbitcollection.org/artists/wu-yuren-%E5%90%B4%E7%8E%89%E4%BB%81/>> (08-06-2017).
- Wu Hung, *Contemporary Chinese Art*, London 2014.
- Wu Meichun en Zhijie Qiu, 'The Rise and Development of Video Art and the Maturity of New Media Art' in: Wu Hung, *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York 2010, pp. 51-59.
- Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Beijing 2008.

BIJLAGEN



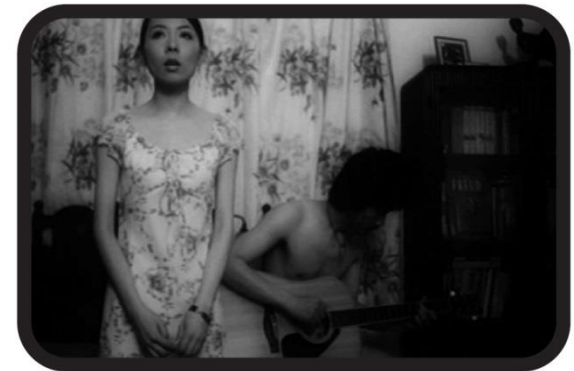
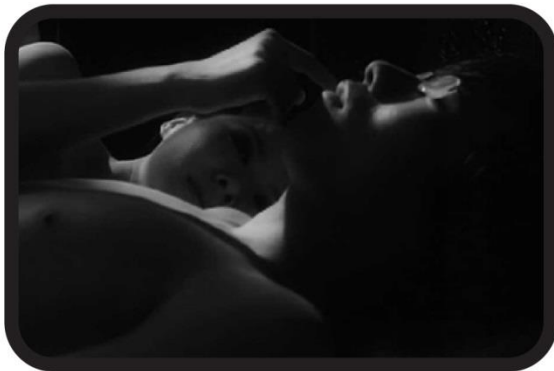
Afb. 2: Zhang Peili, *30 x 30*, 1988, video stills, 32:09 min.



Afb. 3: Zhang Peili, *Document on Hygiene No. 3*, 1991, video stills, 24:45 min.



Afb. 4: Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest Part 1*, 2003-2005, video stills, 29 min.



Afb. 5: Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest Part 2*, 2004, video stills, 46 min.



Afb. 6: Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest Part 3*, 2006, video stills, 53 min.



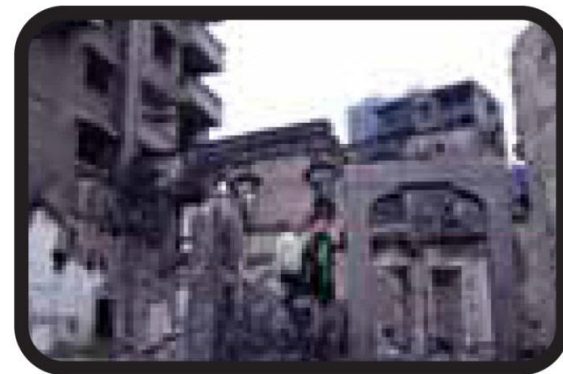
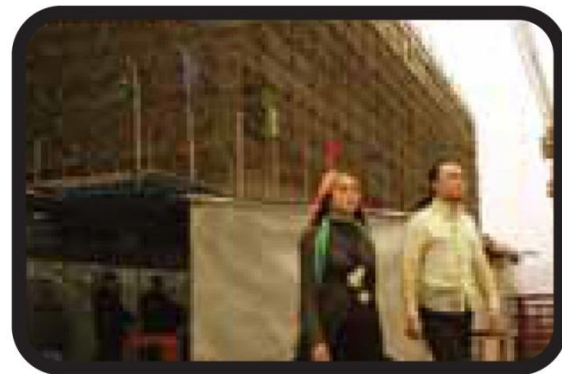
Afb.7: Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest Part 4*, 2007, video stills, 70 min.



Afb. 8: Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest Part 5*, 2007, video stills, 90 min.



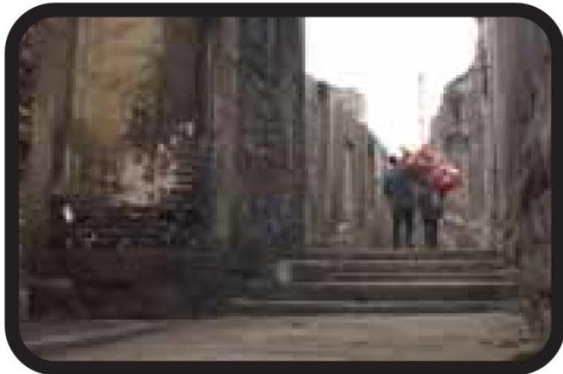
Afb.9: Chen Qiulin, *Farewell Poem*, 2002, video stills, 9 min.



Afb. 10: Chen Qiulin, *River, River*, 2005, video stills, 16 min.



Afb. 11: Chen Qiulin, *Color Line*, 2006, video stills, 08:08 min.



Afb. 12: Chen Qiulin, *The Garden*, 2007, video stills, 14:45 min.

ILLUSTRATIELIJST

Afb. Titelpagina:

- Chen Qiulin, *Garden*, 2007, videostill, 14:15 min, Foto: Norman, Natasha, 'Taking the Road Less Travelled', *Third Text* 27 (2013) nr.3, p. 403.
- Zhang Peili, *30 x 30*, 1988, videostill, 32:09 min. loop, Foto: Media Art Asian Pacific, <www.maap.org.au/exhibition/zhang-peili-30-x-30-1988-screening-and-talk/>.
- Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, videostill deel 1, 29:32 min, Foto: Shanghai Art Gallery, < www.maap.org.au/exhibition/zhang-peili-30-x-30-1988-screening-and-talk/>.

Afb. 1: Kunstenaar onbekend, *The working class must exercise leadership in everything*, 1970, 71 x 106.5 cm, Stefan R. Landsberger Collection. Foto: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis <<https://search.socialhistory.org/Record/1057835>>.

Afb. 2: Zhang Peili, *30 x 30*, 1988, video stills, 32:09 min. Foto: Orianna Cacchione, *Zhang Peili: Record. Repeat.*, Chicago 2017, p. 34.

Afb. 3: Zhang Peili, *Document on Hygiene No. 3*, 1991, video stills, 24:45 min. Foto: Orianna Cacchione, *Zhang Peili: Record. Repeat.*, Chicago 2017, p. 38.

Afb.4: Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest Part 1*, 2003-2005, video stills, 29 min. Foto: Fudong Yang, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Beijing 2008, pp. 8-33.

Afb. 5: Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest Part 2*, 2004, video stills, 46 min. Foto: Fudong Yang, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Beijing 2008, pp. 64- 94.

Afb. 6: Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest Part 3*, 2006, video stills, 53 min. Foto: Fudong Yang, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Beijing 2008, pp. 98-117.

Afb. 7: Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest Part 4*, 2007, video stills, 70 min. Foto: Fudong Yang, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Beijing 2008, pp. 144-169.

Afb. 8: Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest Part 5*, 2007, video stills, 90 min. Foto: Fudong Yang, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Beijing 2008, pp. 192-221.

Afb. 9: Chen Qiulin, *Farewell Poem*, 2002, video stills, 9 min. Foto: Meiqin Wang, *Tales of Our Time: Two Contemporary Artists from China, Chen Qiulin & Weng Fen*, tent.cat. Northridge (CSUN Art Galleries) 2011, p. 26.

Afb. 10: Chen Qiulin, *River, River*, 2005, video stills, 16 min. Foto: Meiqin Wang, *Tales of Our Time: Two Contemporary Artists from China, Chen Qiulin & Weng Fen*, tent.cat. Northridge (CSUN Art Galleries) 2011, p. 27.

Afb. 11: Chen Qiulin, *Color Line*, 2006, video stills, 08:08 min. Foto: Meiqin Wang, *Tales of Our Time: Two Contemporary Artists from China, Chen Qiulin & Weng Fen*, tent.cat. Northridge (CSUN Art Galleries) 2011, p. 28.

Afb. 12: Chen Qiulin, *The Garden*, 2007, video stills, 14:45 min. Foto: Meiqin Wang, *Tales of Our Time: Two Contemporary Artists from China, Chen Qiulin & Weng Fen*, tent.cat. Northridge (CSUN Art Galleries) 2011, p. 29.

SAMENVATTING

Chinese videokunstenaars hebben vanaf hun opkomst in de jaren tachtig video nooit als een actief politiek medium gebruikt; voor hen was het een manier om hun individualiteit uit te drukken. Maar tijdens vooronderzoek naar de videowerken van Zhang Peili, Yang Fudong en Chen Qiulin werd duidelijk dat deze bewering niet zo vanzelfsprekend was. In het werk van de drie kunstenaars is wel degelijk een vorm van politieke kritiek te bespeuren. De kunstenaars zelf mijden of spreken liever niet over deze mogelijkheid. Dit kan te maken hebben met de controle die de Chinese overheid tegenwoordig nog steeds uitoefent op de kunst, wanneer men politieke onderwerpen wil aankaarten. Deze controle komt voort uit het gedachtegoed van Mao Zedong die de Communistische Partij in China tot 1976 leidde. Dit maakte het voor de kunst in China lastig om zich te ontplooien; tot eind jaren zeventig mocht men alleen kunst maken in de sociaal-realistische stijl. Rond 1980 ging men hiertegen protesteren waardoor de Chinese videokunst zich kon gaan ontwikkelen. Men kan spreken van kritiek in de werken van de drie kunstenaars, maar om hier zeker van te zijn zal ik de volgende hoofdvraag beantwoorden: in hoeverre zijn Chinese videokunstenaars in staat politieke kritiek te uiten aan de hand van hun medium? Drie opeenvolgende hoofdstukken zullen hier uitsluitsel over geven. In hoofdstuk één zal aan de hand van Jacques Rancière en Boris Groys de mogelijkheid van video om politieke kritiek te uiten bevestigd worden. Volgens Groys put video uit een kracht die in het medium zelf zit; het is daardoor niet beïnvloedbaar door externe impulsen en kan kritiek leveren. Volgens Rancière kan video kritiek leveren, omdat het zich buiten de kunstwereld kan begeven. Hierdoor heeft het niets te maken met de 'esthetische afstand' die een museum kan uitoefenen. Doordat het medium zich overal kan begeven is het in staat een verstoring, 'dissensus', binnen een maatschappelijke overeenstemming te veroorzaken. Uit de theorie van beide auteurs komt naar voren dat videokunst een bruikbaar medium is, niet alleen omdat het put uit een innerlijke kracht en het zich buiten de kunstwereld kan plaatsen maar ook omdat het in staat is direct contact met de aanschouwer aan te gaan. Dit contact stelt videowerken in staat om meer invloed uit te oefenen. China heeft deze invloed proberen te begrenzen en in hoofdstuk twee wordt onderzocht waar de grenzen op het uiten van politieke kritiek middels kunst tegenwoordig liggen. De censuur blijkt tegenwoordig milder te zijn. De weerslag van deze mildere censuur is in de werken van de drie kunstenaars die in het derde hoofdstuk aan bod komen zichtbaar. Bij alle drie de kunstenaars kan men spreken van impliciet aanwezige politieke kritiek, maar twee kunstenaars gebruiken hun medium anders. Hun werken bevinden zich meer in de musea en maken daardoor geen gebruik van het democratische verspreidings aspect van video. Dit kan komen door de coulantere houding van de Chinese overheid.