

NOKI

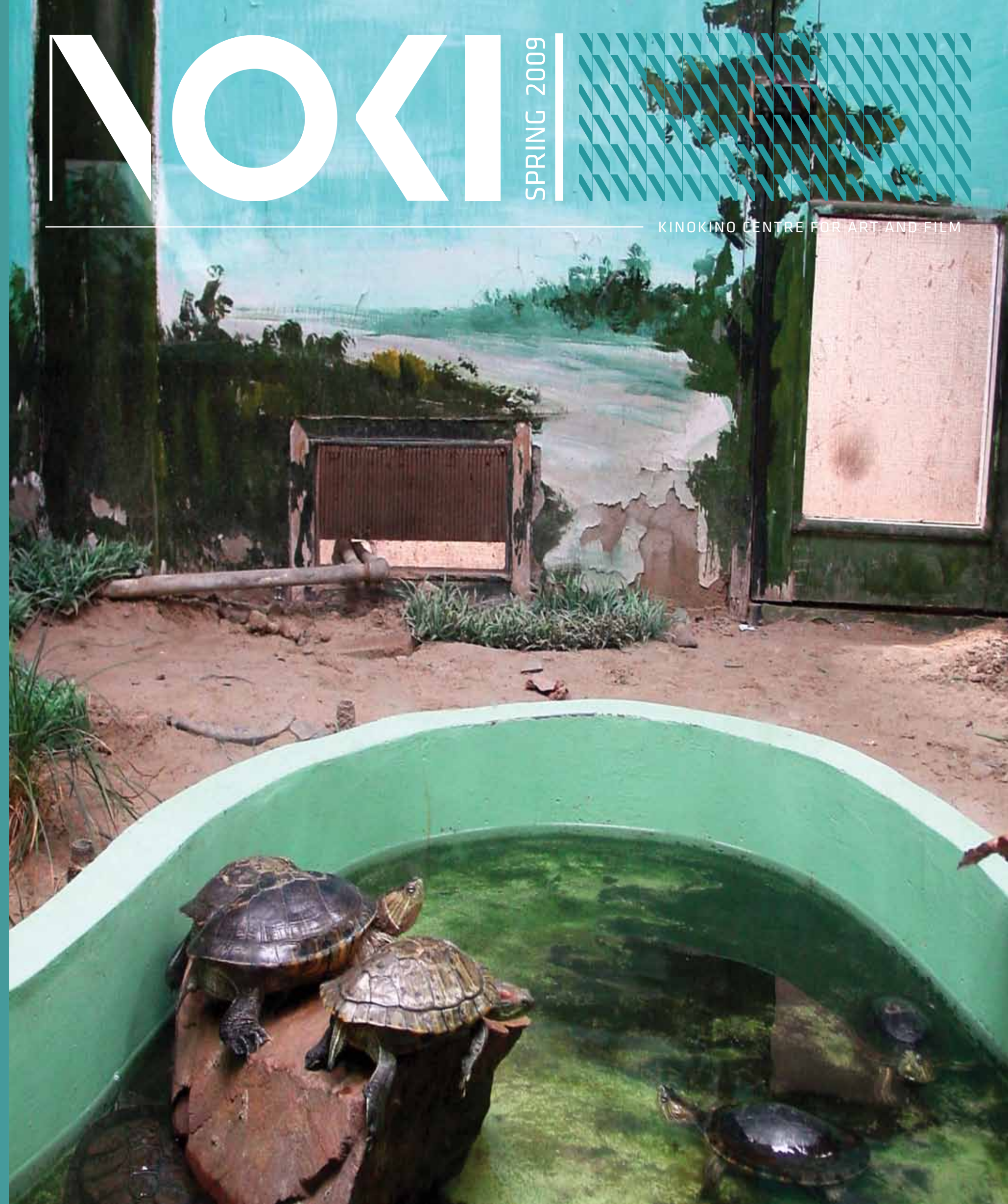
SPRING 2009



KINOKINO CENTRE FOR ART AND FILM

KINOKINOTM
SENTER FOR KUNST OG FILM

Olav Kyrresgt. 5, PO Box 583, 4305 Sandnes, Norway T +47 51 33 78 33 www.kinokino.no



” Noen ganger tenker jeg at jeg maler fremdeles. Nå er følelsen av å male utvidet til det å lage film.”

Yang Fudong, kunstner



Still fra filmen "Et fremmed paradis" (1997-2002). av Yang Fudong.

NOKI

UTGIVER
KINOKINO Senter for kunst og film

REDAKTØR
Randi Øglænd, daglig leder
KINOKINO

LAYOUT OG TRYKKING
Procontra har utarbeidet layout-
malen, og KINOKINO har satt
magasinet.
Trykking: Kai Hansen Trykkeri AS

FORSIDEFOTO
Stillbilde fra "Den lille soldaten YY
sin sommer" (2003). Yang Fudong.

UTGIVELSE OG OPPLAG
Nr. 1, 2010, opplag 3.000

All images are courtesy of Yang Fudong, ShanghART Gallery, Shanghai, and Marian Goodman Gallery, New York.

Alle bilder er gjengitt med tillatelse av Yang Fudong, ShanghART Gallery, Shanghai og Marian Goodman Gallery, New York.

4

“En utopisk følelse basert på virkelighetens kraft”
av Per Bjarne Boym

27

“Yang Fudong og Jack Kerouac”

12

Yang Fudong.
Biografiske opplysninger

28

“Om kunst i Kina i dag”
av Davide Quadrio

14

“Om sju intellektuelle i Bambusskog”
Intervjuer: Zhang Yaxuan
Intervjuet: Yang Fudong

30

“Yang Fudong og den aldri glemte følelsen for Natur”
Intervjuer: Davide Quadrio
Intervjuet: Yang Fudong

34

English pages

I intervjuet på side 26 i magasinet, forteller Yang Fudong om en endring som skjedde underveis i arbeidet med verket "Sju Intellektuelle i Bambusskog". Den fjerde delen var planlagt å skulle foregå på en øy, den skulle være en utopi, de sju skulle finne opp en ny verden fra bunnen av ved å lage nye former for sosialt liv og en ny arbeidsfordeling.¹

"EN UTOPISK FØLELSE BASERT PÅ VIRKELIGHETENS KRAFT"

AV PER BJARNE BOYM
JANUAR 2010

Introduksjon til utstillingen YANG FUDONG:
FILMER OG FILMINSTALLASJONER

Men underveis går det opp for ham at det ikke var dette han ville ("Jeg tenkte at jeg kunne heve meg høyere og høyere inn i en fullstendig uvirkelig situasjon.")². Endringen som foregår beskriver han slik: "I Del Fire ... så er endringen faktisk at det blir skapt en utopisk følelse som baserer seg på virkelighetens kraft."³

Shanghai, Kina ...

er stedet der disse verkene er blitt til. Fra midten av 1990-tallet etablerte en rekke unge kunstnere, kritikere og organisatorer etter hvert et spesielt miljø for å skape og vise samtidskunst. En av deres første felles utstillinger (Supermarket: Art for Sale) fant sted i et uferdig forretningsbygg, og ble raskt lukket av myndighetene. Kunstnerne dannet sin løse gruppering, et slags kunstillaboratorium, BizArt, for å utvikle samtalene og utstillingsprosjektene. Dette miljøet vokste frem i en metropol uten strukturer for samtidskunst, men i en situasjon med økende forbindelser på alle plan mellom Kina og resten av verden, og med Shanghai som Kinas fremste økonomiske utpost i disse nye forbindelsene. Dette er den nære konteksten for Yang Fudongs verk.

Som metropol er Shanghai knyttet til de mest ekstreme former for vekst og endring som finner sted i dagens verden. Men metropolene har også den siden at rommet for nye former for fellesskap er det største. Mens industrialismens fellesskap bygget på fellesskapet i fabrikken, under kapitalens direkte kommando, kan det hevdes at fellesskapet som er basert på metropolene, i større grad er autonomt. Dette fordi, dersom den nye typen arbeid som vokser fram i metropolene blir kommandert på samme måte som i den gamle fabrikken, så skapes det hindringer for selve produksjonen.⁴

Yang Fudong ...

ble født i 1971. Hans foreldre var i det militære, og han vokste opp i militærbrakker i området ved Beijing, i den nordlige delen av Kina. Som de andre barna skulle han bli soldat, men på grunn av en idrettsskade begynte han å tegne. Etter highschool ble han tatt opp på Kunstakademiet i Hangzhou i den sørlige delen av landet, en del av verden som til da bare hadde tatt form i hans drømmer.⁵ På akademiet i Hangzhou begynte han med maleri, men vennekretsen, og senere et møte med Joseph Beuys kunst, forandret hans arbeid. I 1993 la han maleriet til side og gjennomførte et tremåned-

Stillbilde fra "Flutter, Flutter, Jasmin, Jasmin" (2002). Yang Fudong.



NOTER

- 1 "A Thousand Words: Yang Fudong Talks About The Seven Intellectuals." Artforum, september 2003.
- 2 Fra intervju med Zhang Yayuan, 2007, gjengitt i dette magasinet.
- 3 Ibid.
- 4 En slik påstand fremmes bl.a. i Michael Hardt og Toni Negris "Commonwealth", Cambridge, Mass. 2009. Se f.eks. s. 250 – 252.
- 5 "Men så ble jeg skadet i en fotballkamp og ble sittende der å tegne. Og på den tiden drømte jeg også hele tiden om Syden. Jeg kan fremdeles huske noen av disse drømmene i dag. Jeg gjetter på det var på grunnskolen, første andre eller tredje klasse. I drømmene om

Syden var det bare bygninger med to eller tre etasjer, som våre brakker, slike som soldatene bodde i. Og så var det palmetrær rundt om og det følte som en regnværsdag. Når det regnet beveget alle palmebladene seg. Til og med når jeg snakker til deg nå så er disse inne i hodet mitt, de tre etasjers brakkene og palmeblader som beveger seg fram og tilbake. Noen ganger blandet en fotballkamp fra verdensmesterskapet seg inn, scenen med fotballspillere på en bane, et grønt bilde, fotballspillere og palmeblader ...". Yang Fudong intervjuet av Zhang Yayuan, gjengitt i katalogen Dawn Mist, Separation Faith, Yang Fudongs Solo Exhibition, Shanghai Zenda Museum of Modern Art, Shanghai 2009, s. 222.



Foto "The First Intellectual" (2000). Hvert bilde er 193 x 127 cm.

“En ung mann i dress og med dokumentmappe står midt i en av Shanghais gater.”



“Han er skadet, klærne revet i stykker og han holder en murstein i den ene hånden klar til å kaste.”



“Men – som de fleste kommentarer til dette bildet peker på – hvor, mot hvem eller hva?”

- Noen ganger tenker jeg at jeg maler fremdeles. Nå er følelsen av å male utvidet til det å lage film

ers kunstverk, en performance som besto av at han ikke skulle kommunisere ved å snakke. I årene som fulgte nærmet han seg filmen, og tok noen kurs i Beijing. Så besluttet han seg for å slå seg ned i Shanghai og å lage en film. Arbeidet med *Et fremmed Paradis* (1997-2002) ble hans lærestykke. I forkant av Dokumentautstillingen i Kassel i 2002, gjorde kuratorene der et globalt undersøkelsesarbeidet. Under dette ble *Et fremmed Paradis* lagt merke til, og filmen ble vist der for første gang.⁶

Yang Fudong har siden i hovedsak arbeidet med fotografi, film og filminstallasjoner.

Den første intellektuelle ...

er en fotoserie på tre bilder laget i år 2000. En ung mann i dress og med dokumentmappe står midt i en av Shanghais gater. Han er skadet, klærne er revet i stykker, og han holder en murstein i den ene hånden - klar til å kaste. Men - som de fleste kommentarer til dette bildet peker på - hvor, mot hvem eller hva?

Disse fotoene kan i dag ses på som begynnelsen på kunstnerens store arbeid om "de intellektuelle". Et arbeid som ender opp med filmsyklusen i fem deler, med en samlet spilletid på om lag fem timer. Det går an å se Yang Fudongs "intellektuell" i lys av de nye formene for intellektuelt arbeid som har vokst fram de siste tiårene, spesielt i metropolene. Følelsen av usikkerhet, av å være lett å angripe og

å såre, følelsen av at dette ikke er noe som bare angår en jobb, men som angår hele livet ... slike konnotasjoner kan disse fotografiene bringe med seg.

Flutter, Flutter, Jasmine, Jasmine ...

flagre, flagre, jasmineblomst, jasmineblomst er en trekanals filminstallasjon fra 2002. To unge mennesker forteller om sitt seksuelle forhold, sitt samliv og sine drømmer for framtida. Det hele foregår på taket av en bygning, med metropolens som tilstedeværende klangbunn. Installasjonen har en gammel kjærlighetssang som avslutning, en sang der to elskende synger til hverandre fra hver sin fjelltopp, avstanden mellom dem er uoverstigelig. Det er som om verket både vil påstå denne uoverstigeligheten og vise at den ikke er der. Man kan se **Minor Soldier YY's Summer**, *Den lille soldaten YY sin sommer* (2003) i rammen av et tilsvarende paradoks, drømmen som ikke er virkelig, men som nesten er tilstede. Begge installasjonene er situasjons- og tidsbestemt til nåtidens Shanghai.

Å male med kamera ...

De to nevnte installasjonene viser sterke bilder basert på det jeg oppfatter som vilje og evne til en avslappet og til tider leken klarhet i uttrykket. Åpningsscenerne for Yang Fudongs første film, *Et Fremmed Paradis*, er en lang sekvens der vi følger en hånd og en pensel som med tusj maler elementene i et klassisk kinesisk landskapsmaleri. Sekvensen er fulgt av en stemme som "forklarer"

teknikkene og målet med dette maleriet. Noe av det som blir sagt, er følgende: "Utsagnet om at maleriet er et avtrykk av ens sinn, viser med all tydelighet subjektiviteten ved det kinesiske maleriet. Det kinesiske maleriet begynner i ens sinn, dette er den viktigste forskjellen mellom kinesisk maleri og vestlig maleri".⁷

Yang Fudong overfører maleriet til film, også etter sin egen oppfatning: "Noen ganger tenker jeg at jeg maler fremdeles. Nå er følelsen av å male utvidet til det å lage film."⁸ At Yang Fudongs filmer har "maleriske" bilder som fører assosiasjonene til klassisk kinesisk maleri, er en observasjon som er blitt påpekt av mange. Men dette "gjeldsforholdet" kan man påstå også gjelder holdninger, arbeidsmetoder, bildekomposisjon og bruk av teknikker - til nå en grunnleggende undersøkelse som verkene hans forteller om.

De sju intellektuelle i bambusskog ...

er til nå det store eposet om "de intellektuelle" (2003 - 2007). Intervjuet med Zhang Yaxuan et annet sted i dette magasinet, behandler dette verket i detaljer. Verket gir mye ammunisjon til påstander om "malerisk" film, om en sammenvevd narrativ struktur, til påstander om "fantastiske bilder" med sterke følelser og sterke stemninger. På den ene siden ser jeg verket som en slags oppvekstroman, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* eller *Portrait of the artist as a young man*. Men her er det ikke individet, men individet og gruppen, som



Stillbilde fra "Den lille soldaten YY sin sommer" (2003). Yang Fudong.

NOTER

6 Opplysningene er hentet fra Zhang Yuyuans intervjuer. Se note 5.

7 Voiceover fra *Et Fremmed Paradis* (2002).

8 Fra intervju med Zhang Yaxuan, 2007, gjengitt i dette magasinet.

Stillbilde fra "Øst for landsbyen Que" (2007). Yang Fudong.



er subjektet, et multipelt subjekt. Behovet for mangesidige og brede erfaringer, fysiske og åndelige, er vektlagt i en kanskje større grad enn hos forgjengerne. Smerten, depresjonene, absurditeten, mørket, brutaliteten får sin plass. Men det er en utopi til stede, og i motsetning til oppvekstromanen synes ikke dette eposet å ende med en forsoning med tingenes tilstand. Kanskje er heller en påminnelse eller påstand om at utopiene er like rundt hjørnet, virkelig der?

Øst for landsbyen Que ...

er det siste verket på utstillingen, ferdig i 2007. Det er en seks kanals filminstallasjon med opptak fra et fattig område i Nord-Kina. Kalde vinder, halvville, utmagrede hunder som slåss om maten og glimt fra livet i landsbyen.

Kunstneren har omtalt installasjonen slik:

*"I jordbruksområdene i Hebei er været om vinteren kaldt og tørt. Menneskene lever rolig, men sliter også med sine liv. Nesten alle familiene har vakthunder. Hundene lærer å overleve, men er samtidig avhengige av sine eiere. Landsbyen Que er en liten landsby med bare et hundretalls familier. En mengde hunder lever i landsbyen, med sykdom og død, de blir forlatt eller solgt. Men deres herrer ser hundene som bare hunder, og de ser heller ikke den eneste veien som fører til verden utenfor øst for landsbyen Que."*⁹

Verket kan være en videreføring av arbeidet fra Sju Intellektuelle på den måten at "virkelighetens kraft" som der blir undersøkt med utgangspunkt i metropolen, nå blir utvidet til de karrigste jordbruksområdene, til de virkelig fattige. Ikke til et område der de "de intellektuelle" skal hente erfaring, men til et sted som har sine egne vilkår og hendelser. Det er kanskje ikke lett å se "en utopisk følelse basert på virkelighetens kraft" i denne installasjonen, men det er kanskje duften av noe, paradoksalt som tidligere men dypere begravet. Yang Fudong har uttalt at det falt ikke naturlig for ham å snakke om kunst i landsbyen Que. Paradokset berører han kanskje med sin kommentar:

*"På en måte er *Øst for landsbyen Que* vakker, med mykhet og følsomhet."*¹⁰

⁹ Yang Fudong i pressemelding fra Marian Goodman Gallery, New York 2009.

¹⁰ Fra katalogen Dawn Mist, Separation Faith, Yang Fudongs Solo Exhibition, Shanghai Zendai Museum of Modern Art, Shanghai 2009, s. 30.

yang fudong

biografiske opplysninger

- 1971 Født i Beijing.
- 1991 Student ved Zhejiang Academy of Fine Arts, Hangzhou.
- 1993 Performance "Otherwhere or Stranger's Plan", nekker å snakke i tre måneder.
- 1995 Ferdig utdannet fra China Academy of Art, Hangzhou.
- 1996 I Beijing, tar noe filmundervisning.
- 1997 Til Shanghai. Gjør opptakene til sin første film *An Estranged Paradise*.
- 1998 *After all I did not force you*, video (en kanal) 2'30".
- 1999 Første guppeutstillinger, bl.a. *Art for Sale*, *Shanghai Plaza: Post-Sense Sensibility*, Beijing. Gjør video og fotografier.
- 2000 Bl.a. fotoserien *The First Intellectual* og videoen *City Light*, 6'. Deltar på utstillinger i Shanghai, Nanjing, London.
- 2001 Bl.a. *Backyard-Hey, Sun is rising!*, 35mm film, 13'. Deltar på utstillinger i Shanghai, Hangzhou, Beijing, Yokohama, Valencia, Napoli og på den 7. Istanbul-biennalen.
- 2002 Ferdigstiller bl.a. *An Estranged Paradise*, 35mm film, 76'; *Flutter Flutter, Jasmine Jasmine*, video (3 kanaler) 17' 40". Deltar på Dokumenta 11 i Kassel og på utstillinger bl.a. i Shanghai, Guangzhou, Singapore, Tokyo, Paris, New York, Milano.
- 2003 Gjør bl.a. *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Del 1*, 35mm film 29'; *Liu Lan*, 35 mm film 14'; *Minor Soldier YY's Summer*, video (3 kanaler), 20'. Første separatutstillinger i Shanghai, Paris, Dublin og Miami. Deltar i en rekke utstillinger bl.a. på den 50. Venezia Biennalen, i Shanghai, Seoul, Praha, Nürnberg, Paris, Tokyo, Milano, Beijing, Madrid.
- 2004 Gjør bl.a. *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Del 2*, 35mm film 42'; *Close to the sea*, video (10 kanaler) 23'. Utstiller i bl.a. New York, Chicago, Zürich, London, Berlin. Deltar i rekke utstillinger bl.a. i Shanghai, Beijing, Tijuana, Liverpool, Taipei, Pittsburgh, Bucuresti, Oslo, Dakar, Lyon, München, Hangzhou.
- 2005 Gjør bl.a. *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Del 3*, 35mm film 53'; *The Revival of The Snake*, video (10 kanaler), 8'; *The Half Hitching Post*, video (1 kanal), 7'. Utstiller i bl.a. Amsterdam, Wien, Paris, Torino. Deltar i en rekke utstillinger bl.a. i Shanghai, Beijing, Hangzhou, Moskva, Paris, Roma, Tokyo, Fukuoka.
- 2006 Gjør bl.a. *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Del 4*, 35mm film 70'; *No Snow On Broken Bridge*, video (8 kanaler), 11'. Utstiller i Shanghai, London, New York. Deltar i utstillinger bl.a. i Shanghai, Aspen, London, Macao.
- 2007 Gjør bl.a. *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Del 5*, 35mm film 90'; *East of Que Village*, video (6 kanaler), 20'. Utstiller i Shanghai. Deltar i en rekke utstillinger, bl.a. på den 52. Venezia Biennalen, og i Luxembourg, Liverpool, Hefei, Madrid, Oslo, Shanghai, Beijing, Napoli, Wuhan, Düsseldorf.
- 2008 Gjør *Blue Kylin*, skulptur og videoinstallasjon. Utstiller bl.a. i Shanghai, Stockholm, Espo, Paris. Deltar i en rekke utstillinger bl.a. i Shanghai, Beijing, Hong Kong, Roma, Firenze, Hangzhou, Toronto, Tokyo, Guangzhou, Stockholm, Moskva.
- 2009 Gjør bl.a. *Dawn Mist, Separation Faith*, 35mm film, installasjon med 9 fremvisere, *Generals Smile*, video (mange kanaler). Utstiller bl.a. i Shanghai, New York, Sao Paolo, Bergen, Denver, Tokyo. Deltar i en rekke utstillinger, bl.a. i Shanghai, Beijing, Antwerpen, Bern, Tirana, Chicago.
- Noen utvalgte publikasjoner:**
 "Yang Fudong", engelsk og italiensk, red: Marcella Beccaria, ISBN 8876247386, Skira Editor, 2005.
 "Yang Fudong", engelsk og tysk, ISBN 3-88375-943-0, Walther König Verlag, 2005.
 "No Snow on the Broken Bridge: Film and Installations by Yang Fudong", engelsk og kinesisk, Parasol Unit, 2006.
 "Yang Fudong: Seven Intellectuals in Bamboo Forest", engelsk, red. Angie Becker, ISBN 978-91-976351-3-4, Jarla Partilager, 2008.
 "Yang Fudong", engelsk, red. Helle Behrndt, ISBN 978-87-7441-0102, 2008.
 "Dawn Mist, Separation Faith. Yang Fudongs Solo Exhibition", kinesisk og engelsk, red: Shen Qibin, Li Zhenhua, Shanghai Zenda Museum of Modern Art, 2009.
 "Yang Fudong. Seven Intellectuals in Bamboo Forest", engelsk, red: Melissa Chiu, Miwako Tezuka, Asia Society, New York, 2009.



Yang Fudong



Stillbilde fra "Syv intellektuelle i Bambusskog", Del II, (2003). Yang Fudong.



Stillbilde fra "Syv intellektuelle i Bambusskog", Del I, (2003). Yang Fudong.

OM SJU INTELLEKTUELLE I BAMBUSSKOG

INTERVJUER: ZHANG YAXUAN.
INTERVJUET: YANG FUDONG.

I 2005 og 2007 gjorde Zhang Yaxuan to intervjuer med Yang Fudong. Hun hadde tidligere, i 2002, intervjuet Yang Fudong om hans første film, *Et Fremmed Paradis*, som ble vist på Dokumenta i Kassel det året. I sentrum for intervjuene fra 2005 og 2007 står syklusen *Sju Intellektuelle i Bambusskog*. Intervjuet fra 2005 er foretatt etter at del 3 er ferdig, mens intervjuet fra 2007 er foretatt rett etter at hele syklusen er ferdig og er under visning på Biennalen i Venezia.

Zhang Yaxuan er direktør ved CIFA (Chinese Independent Film Archive) ved Iberia Center for Contemporary Art i Beijing, en non-profit akademisk institusjon som samler og fremmer uavhengig kinesisk film. Hun er en filmkritiker som arbeider med uavhengig kinesisk film og med utvekslingsprosjekter. Hun er bidragsyter i ulike publikasjoner og filmfestivaler både i Kina og internasjonalt.

Det følgende er et redigert utdrag fra de relativt lange og omfattende samtalene. Oversettelsen til norsk er gjort etter den engelske oversettelsen. Begge intervjuene ble publisert i katalogen: Dawn Mist, Separation Faith. Yang Fudongs solo exhibition, som ble laget til utstillingen i Shanghai Zentai Museum of Modern Art, høsten 2009.

Redigering og oversettelse er ved
Per Bj. Boym.

(OM IDEENE BAK SJU INTELLEKTUELLE I BAMBUSSKOG, DE HISTORISKE SJU, OPPRØR)

Zhang Yaxuan: For tre år siden da vi snakket om *Et Fremmed Paradis* nevnte du ideen om denne syklusen, *Sju Intellektuelle i Bambusskog*. Nå (2005) har du begynt arbeidet med den. Metoden din er å filme en del nå og en del da, og å bruke flere år på å gjøre ferdig hele verket. Er det økonomiske grunner til dette, eller er det andre årsaker?

Yang Fudong: Den opprinnelige ideen med *Sju Intellektuelle i Bambusskog* var å slå ned på farten, bremse tiden. Til å begynne med var dette et viktig poeng for meg. (...) Det å bremse farten tillater at hverdagstanker og handlinger sakte og subtilt sniker seg inn i verket. Når jeg nå gjør opptak for filmene, så er ikke penger det jeg er mest opptatt av. Dette er en lavkost-produksjon, penger er ikke sentralt. Jeg ønsker å roe ned sinnet mitt, tillate meg selv å prøve ting rolig. Akkurat nå er planen at syklusen skal bli ferdig i løpet av fem år, og når det gjelder syklusens temperatur, dens smak, så vil den variere med endringer i min egen situasjon.

ZYX: Kan du si noe om det spesifikke ved arbeidsplanen din og ideene dine for hver del?

YFD: Nå har vi gjort opptak av tre deler, og arbeidsplanen for de fem delene i syklusen er stadig blitt klarere. Dersom det ikke skjer noe helt uventet, regner jeg planen som hugget i

stein, og jeg vil gjennomføre den.

Først vil jeg si litt om den overordnede strukturen i *Sju Intellektuelle i Bambusskog*. Den opprinnelige intensjonen var å lage én film ut fra fem deler, hver del selvstendig anlagt, helt sikkert med noen ulike posisjoner og med ulike utgangspunkt. Og så ville jeg hente en betingelse, en smak, en sensibilitet fra historien om *De Sju Vise Menn i Bambuslunden* for å uttrykke noen av mine egne følelser.

Jeg tenkte til å begynne med at disse fem stadiene hver ville ta om lag ett år – og slik har det faktisk gått. Del En ble filmet i april 2003, Del To i april 2004, og i mai i år, Del Tre. Sommeren 2006 vil jeg kanskje filme Del Fire. Dersom timingen holder, vil jeg slutføre filmingen av Del Fem våren 2007. Så vil jeg bruke et halvt år til justeringer, samle de fem delene, for å se om de burde bli en spillefilm eller en film med fem episoder. På dette punktet har jeg ikke bestemt meg.

Jeg vil snakke litt mer om strukturen i disse filmene.

De Sju Vise Menn i Bambuslunden er sju typiske lærde fra periodene Wei-Jin (220-420 e. Kr) og De Nordlige og Sydlige dynastiene (420-589 e. Kr). Mine filmer har ikke noe med perioden å gjøre, de er mer om unge mennesker i dag. Jeg tror filmene mer fokuserer på idealer, tro og liv – den type oppfatninger. Jeg bestemte meg for å dele syklusen i fem deler. Den første delen er

”Opprør” er ikke noe du ser på overflaten. Du kan ta en kniv, et gevær og holde det foran deg – det er å vise heltemot. Men alle personer er tiltrukket av opprør, eller kanskje heller omveltende tanker, det er en måte å teste seg selv på.

reisenotater fra Huangshan, presentert som liv i en slags postkortstil – alle kan føle at vakre steder ser ut som postkort. Den slags liv er lykkelig, litt som kalenderbilder. Del To er om et innlukket liv i en energisk, aktiv by. Svært ofte har hendelser i et individs bosted faktisk ingenting å gjøre med byens energi. Alle lever rolig i et eller annet hjørne i denne byen. (...)

Del Tre er et annet slags liv. Sju unge mennesker fra byen drar ut på landsbygda, pløyer og driver jordbruk slik som de lokale bønderne, i en periode lever de i samsvar med de vanlige, lokale livene, og igjen skjer det kanskje noen uforklarlige ting? Så kommer Del Fire som er på en øy slik jeg nå forestiller meg det. Mange tenker på en øy som et (...) utopisk begrep. Disse sju ungdommene lever på en øy en tid om sommeren, kanskje vil det være noen spesielle konstruksjoner der, en havn som gir ly for stormene, den slags ting. Og så vender Del Fem tilbake til byen. Byen er nærmest disse sju menneskenes virkelige livssituasjon, men i en mentalitetssammenheng så er kanskje også den frakoplet. Filmen vil ha denne grunnleggende strukturen. (...)

ZYX: Med en gang man hører om Sju Intellektuelle i Bambusskog så tenker man på de sju historiske personene. Hvorfor valgte du disse blant alle de gruppene av lærde som finnes i eldre historie?

YFD: Det jeg beundrer hos dem, har å gjøre med deres åndelige temperament. Jeg mener at det åndelige temperament er noe som er veldig viktig for at en person skal fortsette å leve. Noe annet som interesserte meg, var at de var unge. Det er spesielt fint at dersom det er forhold de unge ikke synes er bra, så kan vi håpe at de har mot til å gjøre noe med det. Jeg synes denne type følelser er svært viktige, og det var noe jeg følte fra de sju. Noe annet som er særskilt viktig, er det kollektive aspektet (at de opptrådte sammen). Det er litt som vår generasjon (...). Faktisk er det å ha denne indre energien, håpe at man kan bli som dem når man vokser opp - og gjøre noe. Det er ikke så viktig hva det er. Så lenge du liker det, gå og gjør det.

ZYX: Så du vil ikke bruke ordet ”opprør” for å beskrive handlingene deres?

YFD: Hmm, jeg tror at det er en mengde ting i livet som ikke er så intense. ”Opprør” er ikke noe du ser på overflaten. Du kan ta en kniv, et gevær og holde det foran deg – det er å vise heltemot. Men alle personer er tiltrukket av opprør, eller kanskje heller omveltende tanker, det er en måte å teste seg selv på. (...)

(OM KOLLEKTIVET, KLÆR, KVINNER OG MENN, INTELEKTUELLE.)

ZYX: Hva slags erfaring har du med å leve kollektivt? Var det å vokse opp i en militærleir en form for kollektivt liv for deg?

YFD: Mine omgivelser da jeg vokste opp ... mine foreldre, den generasjonen, hadde faktisk et intenst kollektivt liv. Da jeg vokste opp var jeg mer eller mindre influert av militærlivet – brakkene, rekke på rekke med bygninger, alle bodde tett på hverandre, en stor grad av åpenhet. Livet var mer eller mindre åpent, med en masse sladder. Alle hjalp hverandre, og alle hadde konflikter med hverandre, slik var det livet. Det er vanskelig å si om du har selvstendige meninger eller vurderinger fordi med en gang du har en slags selvstendig mening, så vet alle det. Slik følte det av og til.

ZYX: Du har kledd dem moderne, men det føles også som om filmen foregår i en annen tid enn nåtiden. Hvorfor er det slik?

YFD: Dette ble gjort ubevisst. Noen venner sier at det ser ut som om det er 40-årene eller 50-årene, noen sier det er 70-årene eller 80-årene. Min bestemmelse om hva slags garderobe som skulle bli benyttet, baserte seg faktisk bare på hva som ville være passende for disse menneskene. På den tiden tenkte jeg at – vel, alle har lest denne filosofiboken, en berømt filosof, og det er et svart-hvitt foto av ham på første siden. Han er ung og er kledd i en frakk. Følelsen i fotoet



Stillbilde fra ”Sju intellektuelle i Bambusskog”, Del 1, 2003. Yang Fudong.

Jeg mener at det åndelige temperament er noe som er veldig viktig for at en person skal fortsette å leve.

antydte at det var energien til en "kulturell" person på innsiden, en som hadde utdanning. Følelsen for garderoben kommer derfra. (...)

ZYX: Hvorfor er to av de sju kvinner?

YFD: Å overføre følelsen fra de *Sju Vise Menn i Bambuslunden* til en film, er å finne ut av hvordan man skal behandle en gruppe unge mennesker som utvikler seg. I en vanlig situasjon vil det være menn og kvinner. I antall ble det fem gutter og to jenter. Jeg følte at det antallet kunne fungere bra. En annen ting er endringer i kollektivet. For hver del så kan det være ulike årsaker til at skuespillere forsvinner eller kommer til. Det er mulig at til slutt vil det ha vært over et dusin skuespillere som har spilt de sju intellektuelle. Men følelsen er at det er livet til dette kollektive, inkludert kvinnene, som beveger seg framover. Det er situasjonen.

ZYX: Hva er din forståelse av deres status som intellektuelle?

YFD: Jeg synes det virkelig er vanskelig å ha et konkret vokabular for å forklare intellektualisme. (...) Dette er et ord som bringer med seg en mengde konnotasjoner, det er ganske vanskelig. Jeg tenker at de intellektuelle fører med seg en slags uavhengig bevissthet, og at de samtidig er mennesker som tørster etter liv. (...)

(OM DEN FØRSTE DELEN, BEGYNNELSEN, DETALJER)

ZYX: Den første scenen i Del En (...) er sju mennesker på fjellet, nakne. De begynner å ta på seg klærne, den første forskjellen mellom dem og miljøet omkring blir skapt. Hva fikk deg til å plassere denne scenen i begynnelsen?

YFD: Mange av vennene mine vitser av og til om at den første scenen har stor betydning: er det ikke slik at en person kommer naken til verden, sakte blir kledd og tar imot samfunn og sivilisasjon ... noe slikt? Men jeg tenkte ikke på noe slikt da vi gjorde opptakene. Jeg var ikke opptatt av å løse menneskehetens sosiale historie på de første to minuttene. Jeg tror mye er intuitivt, jeg ville gjøre den første scenen slik, og dersom det gir meg en riktig følelse så er det nok. (...)

ZYX: Den gangen tok du ikke hele syklusen i betraktning, men nå (...) er den også begynnelsen til hele syklusen (...). Et slags ledende prinsipp, ikke sant?

YFD: Når jeg nå tenker over det så kan scenen være en symbolsk introduksjon til hele syklusen. Men jeg kan ikke påstå at jeg så hele prosjektet

slik, den gangen. Jeg håper at hver del kan bli sett som selvstendig. Dersom delene ikke har noe med hverandre å gjøre, så gjør ikke det noe, men de kan også bli sett i rekkefølge, etter hverandre. (...) Jeg tror at noen ganger, når du gjør noe, blir scener brakt ut av underbevisstheten og får form. (...) Følelsen den første delen gir deg er nøyaktig den samme som introduksjonen til en bok, forordet. Kanskje er den første scenen akkurat den første linjen på den første siden av dette forordet? Men jeg tenkte ikke at filmen ville bli slik eller slik til slutt. Jeg arbeider med en bit om gangen, finner ut hvordan den må gjøres. Og spesielt når vi gjør opptak, er det sjelden at de detaljene jeg har tenkt ut, er de som tar form.

ZYX: Hvor kommer detaljene fra da?

YFD: Det er nesten som om de tar form gjennom akkumulasjon. For eksempel, da den første delen ble filmet, fikk du raskt en følelse, og du visste hva du ønsket å gjøre. Det er som om det er en formløs kraft som forteller deg at du skal gå i denne retningen. Etterpå, for Del To, så oppsto det gradvis andre følelser og du fortsatte å jobbe. Slik er det. (...)

(OM ANDRE DELEN, MÅTEN Å LAGE FILM PÅ.)

ZYX: Del To har en dialog (...). Var dialogen skrevet på forhånd?

YFD: Del To var mer rett fram. Jeg valgte med hensikt en vanlig arbeidsmetode. Eksempelvis gjorde jeg forberedelser en måned før opptakene skulle begynne, møtte venner, gjorde intervjuer og hadde en mengde private samtaler. Noen kom sammen for å diskutere enkelt spørsmål fordi Del To har mange diskusjoner relatert til sex. Disse intervjuene tilsvarte opptaksprøver. Etter dette var det prøver med skuespillerne. Under prøvene fulgte vi skuespillernes følelser. Kanskje denne delen av dialogen passer til den skuespilleren, denne delen til den andre, noe slikt.

ZYX: Og hvilke forberedelser gjør du til opptak?

YFD: Mine forberedelser er ikke særlig detaljerte, det er som en filtreringsprosess. Scriptet er ikke særlig klart, og det som er skrevet er ikke mye.

ZYX: Skriver du noe ned?

YFD: Jeg skriver ikke mye til daglig. Under opptak gjør jeg rotete notater. Under arbeidet med Del En, for eksempel, gikk jeg for å finne steder. Så snart et sted var valgt, gjorde jeg noen korte notater - som hva slags følelse jeg ønsket å gjøre opptak av der. Selv om du har en god hukommelse så glem-

mer du ting når du stadig gjør nye opptak. Du har kanskje tretti ideer, og du vil helst ikke ha glemt dem når den passende situasjonen oppstår. Men under vanlige omstendigheter så glemmer du ikke ting du virkelig er interessert i, de som har gjort et dypt inntrykk. (...) I Del To ble noe dialog lagt til, derfor var det mer forberedelse. Jeg tror ikke mine skriveevner er særlig gode, så når det gjelder å løse scriptproblemer så leter jeg alltid etter en enkel løsning. I hodet har jeg noen spørsmål som jeg ønsker svar på, så jeg intervjuer skuespillerne og snakker med venner. Fra den informasjonen jeg får fra dem, velger jeg interessante utsagn og gjør revisjoner.

ZYX: Så du tar det de sier og bruker det som ord i din film?

YFD: Ja. For øyeblikket bruker jeg denne metoden når jeg skriver script. (...) Faktisk er det slik at når du intervjuer, så er du allerede i gang med å gjøre et opptak.

Men i Del Tre så har ting virkelig forandret seg. Kanskje var metoden som ble valgt for den delen farlig: det fantes ikke noe script - ingen karakterer. Ingen ting var forberedt, alt ble bestemt på stedet. Denne metoden har sine gode og dårlige sider. Med gode mener jeg at det er en slags ubeskrivelig spenning, en forventning, for du vet ikke hva som kommer til å skje. Den dårlige er at det kan være ubehagelig for skuespillerne og mannskapet. Ingen vet hvilke opptak som skal gjøres neste dag. Mange blir utslitte. Det er alltid mye venting - som de ikke en vant til. Og så dette med den daglige timeplanen. Det sliter virkelig på folk og på de materielle ressursene, mye tid blir ofret ...

(OM DEN TREDJE DELEN, STEDET, Å LÆRE.)

ZYX: Hvorfor er ikke Del Tre filmet på en hveteåker, en rismark eller noe lignende?

YFD: Det kan jeg ikke si. Jeg valgte stedet basert på min første intuisjon. Det er vanskelig å si hva som er fengslede, men jeg føler innerste i hjertet at stedet er et strålende ingeniør-prosjekt. Følelsen av disse åsene og dalene, toppene som stiger opp i bakgrunnen - alt er faktisk resultater av menneskelig arbeid, men alt er svært naturlig. Det er hveteåkre og vann der, folk er avhengig av disse for å overleve. Det er en naturlig kraft her. (...)

ZYX: Prøver du med hensikt å få tilskueren til å assosiere (det som skjer i Del Tre) med de unge intellektuelle som ble sendt ut på landsbygda under Kulturrevolusjonen for å arbeide?

“Det fins noen få punkt med ekte menneskelig kontakt, og de er flyktige. Av og til når du ett av disse flyktige punktene, men alle fortsetter hensynsløst videre i full fart og vender tilbake til følelsen av å bevege seg parallelt.”



Stillbilde fra "Syv intellektuelle i Bambusskog", Del I, 2003. Yang Fudong.



Forrige side: Stillbilde "Syv intellektuelle i Bambusskog", Del IV (2006). Yang Fudong.

Landsbyslakteren dreper mange kuer og griser hver dag. Det er rutine for ham og alle er vant med det. De ser ikke dette som vold.



Stillbilder fra "Syv intellektuelle i Bambusskog", Del IV (2006). Yang Fudong.

YFD: Jeg har ikke tenkt på det spørsmålet fordi fremdeles er ikke prosjektet ferdig. I den opprinnelige ideen for denne delen tenkte jeg ikke bevisst på ideen om utdannede unge mennesker. (...) Filmen har faktisk sine egne ideer om kunnskap og studier. Studier har en slags lykkelig følelse, en følelse av å lære fra ulike typer omgivelser. Jeg mener at denne slags studier virkelig er viktig. Du får ikke kunnskap bare gjennom å holde i en bok. (...)

(OM DEN ANDRE OG TREDJE DELEN, BYEN, VOLD, DIALOGEN.)

ZYX: Bildene (i den andre delen) gir inntrykk av at disse menneskene er i fengsel, eller at de i det minste lever under strenge restriksjoner?

YFD: Det er et bestemt forhold mellom dette inntrykket og det tema som denne delen behandler. Å leve i en by - du oppdager at alle, samme hvem de er du oppdager at de går til kjedelige steder, det er ingen steder der de kan være i fred og ro. En by er et enormt, levende sosialt miljø, men til tider så føler alle seg ille til mote i dette miljøet. Alle føler seg usikre, i større eller mindre grad. Du sier fengslet - kanskje er det denne følelsen her. (...)

ZYX: Denne delen fikk meg også til å føle at det lå vold i luften. Du har gutten i badekaret som snakker om at han mishandlet dyr i sin barndom (...)

YFD: Ja. Språket i Del To er faktisk ganske aggressivt. (...) Men det er noe av det mest vanlige du møter. I Del Tre er mennesker og natur balanserte. Vi valgte en vakker utsikt der alle arbeider i jorda på terrassene. Men her er også kua og dens liv, og det er en voldelig scene der kua blir drept. Ved siden av voldelig språk, så opptrer det også bilder av vold fordi jeg mener at disse tingene må man møte. I Del Tre har du scenen der kua blir drept, men du kan ikke se blod i den scenen. Jeg synes den har mye voldelig spenning, og alle skuespillerne gråt under opptaket. De mistet kanskje kontroll over følelsene sine. Problemet er dette: Dersom du vokser opp på landsbygda opplever du masse slike ting i virkeligheten. Mennesker blir født, blir gamle, blir syke og dør - det skjer. Og slik er det med dyrene, de blir født, blir gamle, syke og dør, men dyrene bestemmer ikke over seg selv.

For eksempel, dersom menneskene ønsker å spise kjøttet av et dyr, så blir de enige om det på forhånd. Dette er dagligdags i livet på landsbygda. Du kan kalle det er serie av bondetriks og ferdigheter. Landsbyslakteren dreper mange kuer og griser hver dag. Det er rutine for ham og alle er vant med det. De ser ikke dette som vold. De ser

på det som normalt, en jobb bare. Men når de sju ser slik vold, de kommer fra byen, så lager de av og til et fjell ut av en tue. (...) Mennesker har ulik forståelse av vold. I byen kan det bli stor oppstandelse av at en liten katt eller hund dør. (...) Det er ganske underlig. For øyeblikket er jeg veldig opptatt av overlevelse og død. (...)

ZYX: Folk snakker neste aldri med hverandre i filmene dine. Del En, i Huangshan, har bare en voiceover. Del To foregår innendørs og det er bare samtalen ved bordet som kan betraktes som en diskusjon. Hva er din holdning til kommunikasjon mellom mennesker?

YFD: Språket du benytter i kommunikasjon reflekterer ofte dine holdninger til livet, og holdninger er av og til tvilsomme. Folk går framover sammen, men du oppdager at de befinner seg parallelt. Dette er uunngåelig, det opptrer over alt. Det fins noen få punkt med ekte menneskelig kontakt, og de er flyktige. Av og til når du ett av disse flyktige punktene, men alle fortsetter hensynsløst videre i full fart, og vender tilbake til følelsen av å bevege seg parallelt. Dette er det vanskelig å snakke om. Noen ganger fører snakk til pessimisme. Du kan være lykkelig og leve et morsomt liv, men når du vender tilbake til der du er alene, så føler du en masse ting ... det er litt som vinterkulden. Det er denne følelsen av en kjølig trekk i luften.

(OM BILDENE, FORTELLINGEN, KINESISK STIL, UTVIKLING.)

ZYX: Du har strenge krav til bildene. De ser ofte ut som malerier, noe som klart er relatert til dine år med skolerig i billedkunst. Men synes du det en kinesisk stil i dette verket? (...)

YFD: Noen ganger tenker jeg at jeg maler fremdeles. Nå er følelsen av å male utvidet til det å lage film. Jeg tror bildets avskjæring og synsvinkel mer eller mindre kommer fra mine personlige tilbøyeligheter. Når vi gjør opptak foregår dette ubevisst. Jeg håper at bildets avskjæring har en smak og en spenning. For eksempel, i den første delen så har du postkort-utsiktene som bygger på stilen i en type av populære postkort, dette inkluderer også klærne. En slags følelse som ikke er knyttet en bestemt tid. I Del To dreier det seg om forholdene mellom menneskene i leiligheten. Jeg valgte soverommet, badet, badet og trappene. Under filmingen brukte jeg bildeavskjæringene for å kontrollere filmens følelser. Trappene har en opp-ned følelse, jeg ønsket at mange avskjæringene skulle forfølge denne følelsen av dybde. For soverommet kom bildene svært nær, som om noen lå ved siden av deg og snakket, den slags stemning. Badet, det private rommet, skulle føles

svært lite. Jeg ønsket at bildet av det lille rommet skulle ha hele badekaret med. Slike ting avgjør du ubevisst. I Del Tre ønsket jeg scener som hadde en følelse av action, stort handlingsrom for mange ting, som det å bruke vidvinkel for å avbilde en spesiell anledning. I noen opptak er avskjæringen litt deformert. Dersom jeg kommer til å filme Del Fire neste år, vil jeg at hele filmen skal få en følelse av en type bevegelse, som en båt som flyter i havet. Det åpne havet er en følelse jeg ønsker å fange - innramme den fjerne horisonten, den følelsen av dybde. Slik er det med mange ting, jeg har noen ideer om hva slags følelse jeg ønsker å filme når den tiden kommer.

Når det gjelder tradisjonelt kinesisk maleri, kan du si at kinesisk maleri har mange perspektiv. Formatet er en flat tavle, det vil ha noen eksep-sjonelle detaljer, men det vil også ha et fullstendig perspektiv. Jeg mener *Et Fremmed Paradis* har denne typen perspektiv. *Sju Intellektuelle i Bambusskog* er annerledes. Den er mer meningsstyrt, den vektlegger deler som alle har en sterk vilje som grunnlag, og den fokuserer mer åpenlyst i visse retninger. (...)

ZYX: Hva med en kinesisk stil? Tror du en slik eksisterer?

YFD: Med hensyn til å lage film, tror jeg det ikke finnes noen måte å snakke om en kinesisk stil på - jeg vet ikke hva en kinesisk stil er. (...) Jeg kan bare si at jeg vokste opp i kinesiske omgivelser, jeg bruker mine egne sansinger og erfaringer, inkludert ting jeg har fått gjennom studier, alt kommer fraktisk fra denne sammenhengen. Disse tingene kan man ikke rømme fra, uansett om de er det folk kaller tradisjonelle eller moderne. Det fins i virkeligheten ingen måte å snakke om dette på. Du fortsetter og inkluderer livet ditt i dette øyeblikket. Jeg tror du bare kan fortsette å arbeide og å stole på dine følelser. Dersom det er en kinesisk stil, er den å være enkel, å respektere deg selv og å gjøre det du ønsker i den konteksten du er vokst opp i. Dersom du kan gjøre det - respektere din egen kontekst - så er det ganske godt gjort. (...)

ZYX: For meg synes det som de *Sju Intellektuelle* blir mer utadventt (enn *Et Fremmed Paradis*), med samfunnsmessige dimensjoner ... Et Fremmed Paradis er svært introspektiv. Filmen er som en fantasi.

YFD: *Et Fremmed Paradis* er innhyllet, lys, flytende. Hva gjelder energi så mener jeg at *Sju Intellektuelle i Bambusskog* til sjuende og sist er svært kjølig og distansert. Den har flere meningsstyrte aspekter, flere aspekter du ikke helt kan stole på. (...)

Sju Intellektuelle i Bambusskog har en svak destruktiv kraft, den viser voldelig kraft, den smaker av vold. Det var ved begynnelsen av *Del Tre* at jeg faktisk ble klar over at det å bruke naturen brakte vold inn i filmen. Tidligere unngikk jeg dette. Dialogen om sex tillot å møte vold på et visst nivå. Med utgangspunkt i naturen, inkludert bruken av dyr, fikk filmen flere mer eller mindre brutale aspekter. Jeg håper at *Del Fire* vil ha spenning og en viss følelse av eksplosivitet (...)

(2007)
(OM DEN FEMTE DELEN, BYLIV.)

ZYX: Kan du være mer spesifikk om dine følelser om byliv. Hva er ditt forhold til byen?

YFD: Jeg har en mengde forskjellige følelser. (...) Byen er ikke en del av deg, og du bare ser og lytter. Det finnes noen underlige steder, underlige gater, og du er en forbipasserende.

Denne følelsen av å være en forbipasserende gjør at det er tilfredsstillende å delta i et party eller en mottakelse, du føler at du er deltaker og du er lykkelig. Men når du går ut av døren så glemmer du. Resultatet er denne følelsen av å glemme. Til slutt vender alle tilbake til et ensomt sted, slik som stedet i *Del To*. Hundre millioner bor i denne byen, og disse hundre millioner bor i ensomhet. Du kan til og med si at de lever etter sine instinkter. Dette instinktive livet er litt som hos et dyr. Bli skjøvet ut, følelser, sex – denne type normalt, kroppslig liv. I en by lever du alltid for kroppen, slik er følelsen. (...) Det er derfor vanskeligere og vanskeligere å si om folk har et åndelig liv.

Jeg har nevnt denne detaljen tidligere: folk går på en mer og mer direkte måte. I en by er det svært få som tilfeldig løfter hodet og ser opp, alle har i hovedsak dette flate synsfeltet, selv om det er høye bygninger på alle sider. Dette begrensede synsfeltet kan i beste fall gi deg en visuell glede av dybde, men mange ser ikke lenger enn to hundre meter. Byfolks visuelle erfaring er smal og begrenset. (...)

ZYX: Det er mange strålende, luksuriøse steder i *Del Fem*. Du sier det er en falsk luksus. (...) Hva er forholdet mellom disse stedene og karakterene i filmen din?

YFD: Jeg tror at dette er steder der mange vanker. Klokket to om morgenen, når det er stille i gatene, kan du gå inn og sjekke ut forskjellige steder, og du oppdager at det er massevis med mennesker der inne. Du innser at "Wow, Shanghai har et livlig nat-teliv!" Du visste ikke hvor folk gikk. Gikk de hjem for å sove? Nei, de oppholder seg faktisk i byens skall, på disse dampende stedene. Men vi visste

Stillbilde fra "Syv intellektuelle i Bambusskog" *Del V* (2007). Yang Fudong.





Stillbilde fra "Syv intellektuelle i Bambusskog" Del V (2007). Yang Fudong.

ikke det, det er alt. I det minste hadde vi ikke sett det med egne øyne. Så det er en annen stemning i filmen, en klisjé: alle innbiller seg at ting skjer på steder de aldri har vært.

ZYX: Hva betyr det?

YFD: Her er et enkelt eksempel: Du har bar "A" eller bar "B", de mest ekstravagante steder i Shanghai, og du har aldri vært der. Men alle sier at der er det slik og slik. Så det er som om du allerede har vært der en gang. Jeg mener byen har mye av dette: beskrivelse av uriktige bilder. Det er en mengde erfaringer du ikke kan ha førstehånds kjennskap til, det gjelder alle innbyggere i en by. Men mange kan gi en overgående beskrivelse av Shanghai, eller enhver annen stor by, i tre dimen-

sjoner, opp og ned, venstre og høyre. Bare la noen begynne å snakke – og stedet blir levende. Du spør: Har han vært der? Kanskje har han ikke vært noe sted. Med andre ord, det er en type rykter som produserer fantasier og disse ryktene skaper behag. Dette behaget er falskt, men det har innflytelse på mange mennesker. (...) Sett fra et annet ståsted: Hvorfor er vi utålmodige med å vente ti år for et virkelig øyeblikk, men foretrekker å bruke tre måneder på å skape en drøm? Denne følelsen er også i filmen.

(OM DEN FJERDE DELEN, UTOPIA, KJÆRLIGHET, SVART-HVITT FILM.)

ZYX: Du har tidligere sagt at delen som utspiller seg på øya, handler om et utopisk liv. Jeg hadde forestillet meg at de tok båt ut på havet, leste

poesi for hverandre, sang og så videre. Men det er ikke noe slikt i filmen. Du sa at det skjedde en endring i tenkingen din. Når skjedde den endringen?

YFD: Da jeg så stedet hadde endringen allerede begynt, ubevisst. Opprinnelig tenkte jeg på en tomhet-møter-tomhet situasjon (Intervjuer: Et buddhistisk begrep om å tømme deg selv ved å kontemplere over tomheten omkring deg). Jeg tenkte jeg kunne heve meg høyere og høyere inn i en fullstendig uvirkelig situasjon. Men nå mener jeg en slik flukt er urealistisk (...)

I Del Fire, for å vende tilbake til den, så er endringen faktisk at det blir skapt en utopisk følelse som baserer seg på virkelighetens kraft. Det er mengder

Stillbilde fra "Syv intellektuelle i Bambusskog" Del V (2007). Yang Fudong.



Hvorfor er vi utålmodige med å vente ti år for et virkelig øyeblikk, men foretrekker å bruke tre måneder på å skape en drøm?

av realisme. Omgivelsene kan være lett kjedelige, tungen i sjøen er rå. Det er et sted som ser ut slik folk setter pris på, men du ser ikke at noen setter pris på det. All makeup indikerer at de har en hard tid. Det er to spor som blir fulgt i filmen, disse definerer doble identiteter. Det første sporet er en gruppe mennesker som søker etter en havn, går i en retning. Det andre sporet er gruppens daglige arbeid og forandringer. (...)

For øyeblikket liker jeg ikke fortellingens rolle i konvensjonell film. Noen ganger synes jeg også at videokunsten går i sirkler fordi kunstnerne tar ideene sine ut i det ekstreme, dette har også et aspekt av maktesløshet. Det er ganske vanskelig å kna de kunstneriske elementene inn i arbeidet ditt uten at det virker stivnet. Jeg ønsker å

gjemme noen uvanlige følelser i det fortellende, en slags alternativ fortellermetode.

ZYX: Det er noen fortellende elementer i alle delene av Sju Intellektuelle i Bambusskog. De har ofte noe med kjærlighet eller kanskje følelser mellom mann og kvinne å gjøre.

YFD: For å si det litt sleivete så er det ikke noe kjærlighet i hele filmen, bare en følelse av å ikke henge sammen. Det er bare en gruppe unge mennesker og jeg har bestemt at de skal være midt i modningsprosessen, som planter i en mellomfase. (...)

Så folk har en følelse av adskillelse fra virkeligheten gjennom hele filmen. Dette samsvarer

med filmens svart-hvitt kvalitet. Den gir en følelse av distanse uansett om det er nærbilder eller panorama. Selv om lyden er virkelig så stoler du ikke helt på en svart-hvitt film. Dette er svært forskjellig fra en fargefilm. (...)

(OM FILM OG KUNST, UTSTILLINGER, SAMTIDSKUNSTFELTET, Å KUNNE BRUKE TID.)

ZYX: Hva mener du er forskjellen mellom en film og et kunstverk?

YFD: Filmene som folk vanligvis liker, konvensjonelle filmer, har industristandard, eller estetiske standarder. For eksempel så skal en film være av en bestemt lengde, presentere deg for en bestemt fortelling og få deg til å reagere på en bestemt måte.

På den andre siden er ikke denne filmen en enkelt film man kan se på og erfare. Det er en film som skal vises i et utstillingsrom, og du kan se hele filmen, eller du kan vandre rundt og velge. I Venezia var det fem utstillingsrom, fem rom langs en gang. Dersom du gikk inn i det første rommet kunne du se den første filmen, du kunne gå videre å se den andre ... du har faktisk en valgmulighet. Det er som om du faktisk kan bygge filmens struktur ved å vandre rundt, det tillater deg å gå og å erfare. Du kan se dem i bakvendt orden: Del Fem, Del Fire, Del Tre, Del To og så Del En.

Noen ganger liker jeg denne måte å se film på. Det gir folk en annen følelse enn å se filmen fra begynnelse til slutt. I en kino så har du ikke noe valg, du må i det minste se første halvpart. Å se på film i en utstilling er styrt av andre prinsipper.

ZYX: Synes du denne utstillingsstilen passer til dine arbeider?

YFD: Det ser slik ut. (...)

Selv om disse fem delene blir sammenpresset til en film og presentert som en tre og en halv times film for kino, så ville det begrepsmessig være en annen type verk. Å se alle fem i utstillingsrommet kan se ut som det samme, men det er faktisk noe annet. Følelsen av en kino er en lang silketråd, men i utstillingsrommet er det som flere deler er samlet i ett rom, mer som skulpturer.

Dersom den ble vist i en kino, ville den også ha en annen struktur. Det fortellende ville bli sterkere. Publikum former ideer for deg, mellom de ulike delene og scenene, og noen av disse er ikke nødvendigvis knyttet til dine opprinnelige ideer. Nå

bryter presentasjonen i utstillingsrommene filmen fra hverandre i biter og setter dem tilfeldig sammen igjen.

ZYX: (...). Liker du å arbeide i samtidskunstfeltet?

YFD: (...) Etter hvert som tiden har gått, har jeg funnet ut at det er mange fordeler med å være i kunstverdenen. Den er bredere enn filmens (...) Det gir deg mer frihet og mer luft. Jeg synes ikke lenger at disse enkle fortellende filmene fra tidligere er tilfredsstillende. Ja, i begynnelsen likte jeg riktignok virkelig den følelsen (fra de enkle fortellende filmene), men jeg oppdaget at den ikke har nok kraft.(...)

ZYX: ZYX: Du tenker å bruke lang tid på å arbeide

Det gir folk en annen følelse enn å se filmen fra begynnelse til slutt. I en kino så har du ikke noe valg, du må i det minste se første halvpart. Å se på film i en utstilling er styrt av andre prinsipper.

med ditt neste prosjekt. Hva er forholdet mellom dette og din nåværende situasjon?

YFD: Samtidskunstfeltet som jeg har kommet i kontakt med, arbeidet jeg har gjort de siste årene, arbeidene som er gjort av vennene omkring meg, har en slags usynlig hastighet, det er som en følelse av akselerasjon. Dette er min kontekst. Denne følelsen av akselerasjon betyr kanskje at noe forsvinner. Du kan kalle det en naivitet, eller estetisk følelse.

Noe annet er en mangel på tenking. Den har en usynlig betingelse – som er en slags sannhet i ubevisstheten. Dette har vært et diskusjonstema i de siste to årene: hvordan tilnærme seg tingene jeg har gjort. Jeg tenker at følelsen av alvor også er i ferd med å endre seg, forandrer seg til makt og begjær flere steder. Inflasjonen, utbredelsen av disse tingene betyr at jeg sannsynligvis har avveket fra det som jeg opprinnelig trodde på og viet meg til.

ZYX: Snakker du om dette i en samtidskunstsammenheng eller tror du det er en felles virkelighet i hele Kina?

YFD: Disse tingene opptrer ikke nødvendigvis bare i samtidskunsten. Men å snakke om hele samfunnet er for omfattende, og jeg tror at poenget da kan forsvinne. Kanskje andre ser på det du gjør som litt unødvendig, eller kanskje litt pedantisk? Jeg tror at det å bruke tid til å gjøre noe, er en ganske stor utfordring. Dette er også en personlig endring som skriver seg fra filmingen av *Sju Intellektuelle i Bambusskog*. Det er en langvarig krig. Dersom du ønsker å delta i denne krigen, har du bestemt deg? Er du forberedt? (...)

(OM KRAFTEN BAK OG OM Å BLI FERDIG MED ET VERK.)

ZYX: (...) Er det noe du vil legge til?

YFD: Det å diskutere kunstverk fører med seg noen underlige følelser, det har jeg alltid lagt merke til. Jeg setter pris på følelsen i mitt hjerte av å forstå, fordi noen ganger føler du at dette verket ikke er ditt. Det er noe som kraften bak deg har fått deg til å gjøre. Du er en utøver, og det er vanskelig å si hvem som trekker i trådene. (...)

Jeg vet ikke om det bakenfor, som i første rekke får deg til å gjøre noe, er en ubevisst versjon av deg selv eller noe annet. Fram til nå, dersom det har det vært en følelse av spenning når det gjelder visse valg, så tror jeg at den kommer fra denne kraften som ligger bak. *Et Fremmed Paradis* hadde også denne følelsen av at det er noe som pusher deg bakfra, og uansett hva det er så hjelper det arbeidet ditt. *Sju Intellektuelle i Bambusskog* hadde også denne følelsen, som om den ble laget uavhengig av min vilje.

ZYX: Synes du at denne kraften er litt mystisk?

YFD: For meg, litt. Den slags mystisisme inkluderer følelsen av å ikke ønske å tenke på den. I perioden etter at *Sju Intellektuelle i Bambusskog* var avsluttet, ønsket jeg ikke å tenke på det verket, ønsket å glemme det – hvorfor? Fordi at selv om jeg hadde gjort det ferdig, så hadde jeg ingen mulighet til å erfare det som fullstendig avsluttet. Jeg ville høre reaksjoner fra vennene mine, det var hva jeg ville. Prate om verket, det var alt. Den slags reaksjoner er vidunderlige. Uansett om du liker dem eller ikke, om reaksjonene er gode eller ikke, så må disse være en del av erfaringen med å lage et verk.



Stillbilde fra “Syv intellektuelle i Bambusskog” Del V (2007). Yang Fudong.

YANG FUDONG OG JACK KEROUAC

Til Biennalen i Venezia, der alle 5 delene av ”Sju Intellektuelle I Bambusskog” ble vist for første gang, ble kunstnerne bedt om en kort tekst til en referanse katalog. Yang Fudong valgte følgende utdrag fra Jack Kerouac’s ”On the Road”, uten noen form for introduksjon:

”Det var småregn og mystisk da reisen vår begynte. Jeg så det hele ville bli en stor tåkesaga. ”Hooiii!”, skrek Dean. ”Nå drar vi!” Og han bøyde seg over rattet og hun skjøt fart. Han var tilbake i sitt element, det kunne alle se. Vi var veldig glade alle sammen, vi innså at vi la forvirring og meningsløshet bak oss og utførte den ene og edle funksjonen som var i tiden, forflytning. Og vi forflyttet oss! Et sted i New Jersey før vi i natten forbi de mystiske hvite skiltene med SYD (med en pil) og VEST (med en pil) og tok veien mot syd. New Orléans! Det brant i hjernene. Fra den møkkete snøen i ”den frosne homobyen New York”, som Dean kalte den, hele veien til gamle New Orléans ved den utvaskede bunn av Amerika med alt det grønne og med lukt av elv, og så vest. I baksetet var Ed. Marylou og Dean og jeg satt foran og hadde den varmeste samtale om livets godhet og glede. Dean ble plutselig myk. ”For helvete, hør her, vi må innrømme at alt er flott og at det ikke fins noen verdens grunn til å engstes, faktisk skulle vi innse at for oss vil det bety å FORSTÅ at vi FAKTISK ikke er engstelig for NOE. Har jeg rett?” All var enige. ”Her drar vi, sammen ... Hva gjorde vi i New York? La oss tilgi.” Vi hadde alle hatt våre krangler. ”Det har vi lagt bak oss, med miles og holdninger. Nå drar vi ned til New Orléans for å digge Old Bull Lee og vil ikke det bli kicks og du vil høre denne gamle tenormannen blåse hodet av seg” – han skrudde opp radiovolumet så bilen rystet – ”høre han fortelle historien og legge ut sann ro og kunnskap.”

Alle ristet til musikken og var enige. Veiens renhet. Den hvite linja midt i motorveien rullet seg ut og omfavnet det venstre forhjulsdekket som om den var limt fast i rytmen vår. Dean bøyde sin muskuløse nakke, T-skjorte i vinternatta, bilen fikk full guffe. Han insisterte på at jeg skulle kjøre gjennom Baltimore, som trafikktraining. Det var greit, bortsett fra at han og Marylou insisterte på å styre mens de kysset og klinte. Det var galskap. Radioen var på full guffe. Dean slo trommer på dashbordet til det fikk en stor bulk. Jeg gjorde det også. Den stakkars Hudson’en – the slow boat to China – fikk juling.”

(Jack Kerouac: On the Road (1957). Del 2, begynnelsen av Kap. 6. Oversettelse ved pbb.)

OM KUNST I KINA NÅ

Den sosio-politiske situasjonen i Kina. Det er fremdeles en kontrollerende sentralmakt og mangel på ytringsfrihet. Dette kommer klart fram i det offentliggjorte dokumentet som kaller seg "Charter 08", sitat:

AV DAVIDE QUADRIO

Davide Quadrio, sinolog og kunsthistoriker, var med på å etablere BizArt i Shanghai i 1998, det første nonprofit og uavhengige kunstlaboratoriet i Kina. Han ledet BizArt i Shanghai fra 1998 til 2008, og har vært med på å etablere, og en nå leder av, *arthubasia* (www.arthubasia.org). Quadrio lever og arbeider i Bangkok, Thailand. I 2009 dannet han *Far East Far West Ltd.*, et selskap som støtter nye og utfordrende kunstproduksjoner eller kunstprosjekter med Asia som base. Artikkelen er et redigert utdrag fra fordraget *The perfection of the imperfection or the principles of adaptation*, som ble holdt i Haus der Kulturen der Welt i Berlin i oktober 2009.

Redigering og oversettelse er ved Per Bj. Boym.

20. februar 2010 - foredrag ved Davide Quadrio på KINOKINO Senter for kunst og film.

"Kina har mange lover, men er ikke styrt ved lov. Denne politiske realiteten kan alle klart se. Kina har en konstitusjon, men ikke et konstitusjonelt styre. Den herskende eliten forsetter å klynge seg til sin autoritære makt, og bekjemper ethvert tilløp til politisk endring. De nedslående resultatene er den typiske offentlige korrupsjon, en undergraving av loven, svake menneskerettigheter, økende ulikhet mellom rike og fattige, ødeleggelser av naturmiljøet så vel som av de menneskeskapte og historiske miljøene, og tilspissingen av en lang rekke sosiale konflikter, i det siste spesielt en skjerpet fiendskap mellom offisielle funksjonærer og vanlige folk."

Det er farlig å glemme dette, og det er grunnleggende viktig å passe på ikke å bli villdet av den økonomiske suksessen og det glitrende bylivet som presenteres både i vestlige og kinesiske media.

DEN KULTURELLE SITUASJONEN I KINA, offisielt versus sivilt samfunn, er ikke så ulikt mye av det som skjer i såkalte utviklede land eller internasjonale organisasjoner. Det er forskjellige hastigheter og ideer om hva kulturell utvikling er. Vanligvis er det sivile samfunn mye mer progressivt enn de offisielle institusjonene. Jeg har for kort tid siden beskrevet situasjonen slik:

"Alle ville bli en del av det nye Kina, regjeringer over hele verden var interessert i å gå til sengs med Kina.

Kunst og kultur var den mest naturlig og letteste måten å nærme seg på og prøve å forstå hvordan man kunne få adgang til denne relativt "ukjente", den eksotiske "andre", politiske, økonomiske og kulturelle enheten. Europeiske regjeringer (...) investerte i ambisiøse kulturell programmer (...). Fra undergrunn-hendelser til internasjonale festivaler, symposia og utstillinger, kunstproduksjoner og arkitektoniske landemerker og universitet-til-universitets programmer. Kina ble det nye, uoppdagede territoriet. Ønsket om internasjonalisering, mangel på en utvikling av kulturelle rammeverk, utilstrekkeligheten ved den eksisterende infrastrukturen – alt dette har presset Kina til raskt å tilpasse seg gjennom en slags kopierings-infrastruktur og -innhold. (Dette er tilfellet med utbredelsen av hvit-kube museer over hele Kina, offentlige som private, eller de mange biennialene, triennialene, ny media festivaler etc.) Med dette hastverket har Kina blitt tvunget til å tilpasse seg situasjonen og er blitt presset til å lære underveis, med de problemer som følger av dette ..." (...)

SHANGHAI OG KINA var de beste stedene å være i det siste tiåret, på grunn av utfordringene ved å eksperimentere med fokus på work-in progress uten et formalisert system. Med tiden kommer naturligvis reguleringer, som definerer kultursfæren på plass, og systemene blir mer "konstruerte". Jeg blir mer og mer overbevist om at de som former



Installasjonsbilde fra "Den lille soldaten YY sin sommer" (2003). Yang Fudong.

Shanghais kulturpoltikk lengter etter det øyeblikket da Shanghai har vendt tilbake til å bli det modernistiske eksperimentet byen en gang var: en plattform for mer, eller kanskje illusjonen av en plattform som kunne ha vært.

Den litt urolige følelsen jeg hadde ved å samarbeide med institusjoner som (...) Shanghai kommune, oppsto bare fordi det nå endelig er mulig å åpne denne plattformen opp fra innsiden, å passere etnisitetslinjen inn til noe som paradoksal nok samtidig er både lokalt og internasjonalt. Dette kan til slutt rive ned det lukkede (sirkulære) systemet, og det er noe kinesiske myndigheter forstår svært godt - at hundrevis av Konfusius-sentra i disse dager åpner over hele verden.

Spesielt det prosjektet jeg har arbeidet med i over ett år for institusjonen eArt, sammen med Defne Ayas, har gamblet på dette paradokset: vi holdt fast på prinsippet om åpenhet og respekt for kuratorene i en organisasjon som eArt, der politiske agendaer - ikke kvalitet i det kunstneriske innholdet, er i senter for oppmerksomheten. Det har vært en trinnvis tilnærming, et psykologisk spill og et krevende kommunikasjonspuslespill, men et spill som har vært åpent og kontinuerlig. Det var basert på forhandlinger, toveis strategier, progressiv tenking og tilpasning. Og denne gang kunne kuratoreteamet spille spillet fullt ut, brukte muligheten i språklig dyktighet, men framfor alt

brukte systemets språk. (...)

Denne prosessen viser muligheten av å bygge en dialog basert på likheter, ikke forskjeller, og å arbeide samtidig som vi kan akseptere misforståelser som grunnlag for å skape mulig nye meninger. Den har betydd en styrking av oversettelsene (språk, begrep, følelser).

Oversettelse er tilpasning, og det er klart for meg at mange av problemene i kulturelt samarbeid foregår på et større område enn det rent semantiske: misforståelser endrer verdien av oppfatninger og skaper soner med spenning og stillhet. (...)

I EN SAMTALE vi nylig hadde, beskrev Qiu Zhijie framtiden som "livet, rett og slett". Ideen om en framtid basert på å kontrollere den usikkerhet som framtiden fører med seg (i de fleste tilfelle er denne rent økonomisk). Denne usikkerheten ødelegger og avsporer dybden i det som alternative metoder og forhåpninger kunne være. Det dreier seg ikke om metode, men om forsøksvise prosesser som genererer nye tanker og nye paradigmer. Jeg tror at alt dette er relatert til ideen om frihet, der frie kunstverk en koplet løs fra en "modell" (postmoderne, postkolonialistisk?) og spiller seg ut på et fritt sted, et samlingssted der positive og frigjørende energier kan komme fram. (...)

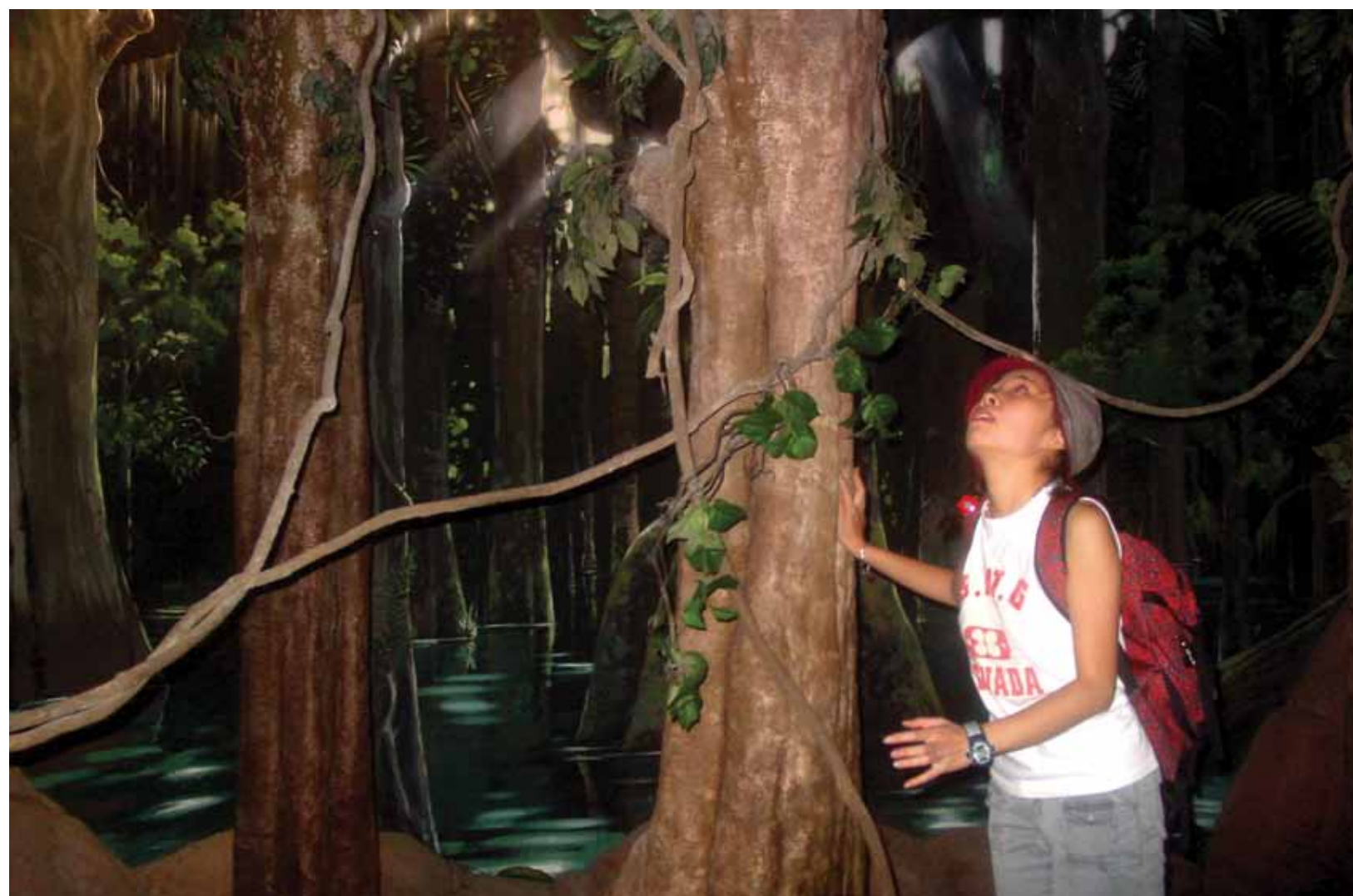
Jeg tror at under disse uventede og nye vilkårene i Kina, behøver kunstnersamfunnet å tenke over den kraften som kunsten kan ha oppnådd, for å kunne bli del av et større bilde og åpne opp for mange slags handlinger.

SJENERØSITET ER ET VANSKELIG BEGREP å forstå. Den viser seg ikke når du venter den, og den skjer ofte uten at du har ønsket det. Likevel burde sjenerøsiteten opptre sammen med en revolusjonær holdning - eller kanskje som en revolusjonær handling. Denne handlingen er en refleksjon av å våge å forandre, og å gå lengre enn et diktert liv og sosiale former. Å våge å forandre er basis for å bringe håp inn - uansett hva som skapes. Bare i denne betydningen av revolusjonær, er det mulig å få et samfunn til å vokse videre enn status quo. Og det er dette bruddet på navlestrengen, denne adskillelsen, som gjør deg til en voksen - en ny helhet. Den impliserer en klar men likevel mangfoldig prosess med kritiske analyser, og å gå videre og endre: tørre å gjøre feil og gå tilbake for å gå framover igjen.

Dersom min erfaring i Kina har lært meg noe, var og er dette den beste lærdommen, en lærdom jeg tar med meg til en bredere, multinasjonal kontekst. På tross av all idealismen som ordene multi-nasjonal bringer med seg, så er denne konteksten virkelig, og den skjer nå.

”Kunst må være inspirert av naturen utenfra og til slutt smeltet sammen med kunstnerens indre kunstneriske idealer.”

Zhang Zao, Tang Dynastiet.



Stillbilde fra "Den lille soldaten YY sin sommer" (2003). Yang Fudong.

Yang Fudong og den aldri glemte følelsen for natur

AV DAVIDE QUADRIO

Det følgende intervjuet var en del av "40+4, Kunst er ikke nok eller Å lage kunst i Shanghai fra 80-tallet til 2008", (<http://arthubasia.org/archives/404-art-is-not-enough-not-enough/>). Kunstnere ble intervjuet av Lothar Spree, Zhu Xiaowen og Davide Quadrio. Intervjuene ble filmet med tre videokamera og lydopptak. Det følgende er avskrift av en times intervju i Yang Fudongs studio og blir presentert i trykkversjon for første gang i KINOKINOs magasin.

Oversatt av Per Bj. Boym

PROLOG

"Kunst må være inspirert av naturen utenfra og til slutt smeltet sammen med kunstnerens indre kunstneriske idealer."

Zhang Zao, Tang Dynastiet.

Davide Quadrio: Kan du gi en kommentar til dette berømte sitatet?

Yang Fudong: Jeg er enig, jeg mener Zhang Zao har rett. Når jeg arbeider med kunst så har jeg noen tanker. Jeg føler noe. Måneder eller år senere så oppdager du at dette personlige synspunktet ikke er blitt glemt, uansett forandringer i livet. Dersom jeg mener at noe kan bli gjort, så gjør jeg det. Mange ganger respekterer jeg denne følelsen.

SAMTALE

Har en kunstner makt? Ville du like å ha makt?

Y: Jeg synes en kunstner burde være en mektig person. Med denne makten kan jeg nyte den største grad av frihet.

Leser du fortsatt? Er det å lese viktig for en kunstner?

Y: Nå leser jeg ikke altfor ofte, men jeg mener det er svært viktig for en kunstner å lese bøker. Mine følelser for å lese bøker akkurat nå er slik: når jeg har det voldsomt travelt så ser jeg virkelig fram til å få sjansen til å lese bøker om noen dager. Slik er situasjonen min akkurat nå.

Mener du det er nødvendig at en kreativ kunstner har en tro? Hva tror du på?

Y: Jeg er ikke helt sikker på hva åndelig støtte betyr. Men dersom du fremdeles ønsker å oppnå noe, så bør en kunstner ha sin åndelige tro.

D: Kan du forklare denne troen?

Y: Troen er det du virkelig tror innerst i hjertet.

Dette kan være din aspirasjon eller noe som presser deg framover.

D: Denne troen, støtter den ditt liv og ditt arbeid?

Y: Jeg tror den er noe som du ikke kan røre ved. Den presser meg til å fortsette å bevege meg framover, mens jeg bare utfører dens ordre.

Har du noe å si om kunst og frykt?

Y: Jeg føler sjelden frykt. Det jeg frykter er når jeg ikke tror på meg selv.

D: Så du mener det er mer skremmende når en kunstner ikke tror på seg selv?

Y: Det er noe annet å ikke tro på seg selv enn å være skeptisk til sitt verk. Det er to ulike situasjoner. Så jeg er ikke sikker.

Hvordan forholder du deg til kritikere og kritikk av arbeidet ditt?

Y: 4:49 Det er et sitat fra Konfusius' Analekter - - - gode kvaliteter skal man følge og mangler må rettes på.

Y: 6:10 På den ene siden mener jeg at kritikere er gode, på en måte er de det samme som vanlig publikum. Når kritikeren betrakter en kunstners verk, så kan han være i den situasjonen ...

D: 6:23 Men mener du at det er noen kritikere som ikke forstår arbeidene dine, men som skriver likevel?

Y: 6:30 Jeg liker de kritikere som sier hva de tenker når de ser verket ditt. Det finnes noen "artikkel-skrivende" kritikere som bare har sett verkene dine på web-en. Deres arbeider er svært forskjellige.

D: 6:55 Er det et problem?

Y: Ja, det er et problem fordi de faktisk ikke forstår deg.



Stillbilder fra "Syv intellektuelle i Bambusskog", Del IV (2006). Yang Fudong.

Har du noen gang tvilt på din identitet som kunstner?

Y: Vel ... Jeg synes det er unødvendig å være tvilende. Jeg gjør det jeg liker å gjøre. Jeg synes det jeg gjør er ganske bra. Mer direkte er det å kalle meg selv for en som praktiserer kunst. Det er kanskje mer praktisk.

Kan en kunstner korrumpes? Kan du korrumpes?

Y: Dersom du mener åndelig korrupsjon, så vil en kunstner føle seg forlatt dersom han får en mengde åndelig tilfredsstillelse. Det er vanskelig å si hva denne følelsen av å være forlatt er, fordi han får en mengde luksuriøse ting med korrupsjonen ...

D: Men åndelige korrupsjon er ikke materiell korrupsjon.

Y: Ja, materiell korrupsjon ... Mange kunstnere er akkurat som vanlige folk. Det er selvsagt godt å kunne leve et bedre liv.

Trenger kunst lojalitet? Er kunst et behov som aldri slutter?

Y: Jeg kjenner ikke definisjonen av lojalitet og vet ikke hvor bred den er. Men jeg tror kunst krever seriositet.

D: Er du seriøs med kunst?

Y: Ja, jeg føler jeg er svært seriøs.

Hva er kunstens viktigste bidrag til samfunnet?

Y: Jeg har ikke tenkt på om den har noe stort bidrag. D: Ikke desto mindre burde kunst og samfunn ha et visst forhold.

Y: I løpet av disse årene, ved siden av å leve et nor-

malt liv, så har jeg endret min måte å tenke på.

D: Hva er ...

Y: ... tror jeg ...

D: Hvordan ...

Y: Ofte forsøker kunsten å endre menneskets tanker. Den har ingen stor innflytelse. Men faktum er at ting forandrer seg gradvis.

I løpet av karrieren din, når har du følt deg spesiell, forskjellig, frustrert – og hvorfor?

Y: Jeg gjør det jeg liker, jeg lager kunst – det er det første. Jeg er ikke enig i betegnelsen "karriereliv". Denne betegnelsen er rar og den får meg til å tenke på NBA spillere. Jeg kan ikke tenke meg at noen NBA spillere, for eksempel, ... og så er han skadet og kan ikke spille ... men først av alt tenker jeg at vi kan ikke definere ting med karrieren.

D: Men likevel, når du arbeider, så er det tider der du føler deg spesiell, forskjellig eller fjernt fra andre.

Y: I begynnelsen opplever ganske sikkert alle kunstnerne vanskelige tider. I den situasjonen er kunstnerens problem hvilken vei som skal velges: fortsette eller gi opp. Men du kan heller si det slik: Noen kunstnere trenger ti eller tjue år for å lykkes, mens andre trenger bare ett eller to. Vil du fortsette eller gi opp?

Føler du at du som kunstner har ansvar i en sosial og kulturell sammenheng? På hvilke måter?

Y: Dette ansvaret er å tro på en åndelig tro, som jeg sa i begynnelsen. Troen er å være ansvarlig overfor seg selv, så overfor samfunnet.

D: Men det burde likevel være en forskjell ...

Y: Som barn ble jeg lært opp til å ta ansvar for til og med de minste handlinger. Som en følge av det ønsker jeg ikke lenger hele tiden å bekymre meg om tungt ansvar. Derfor vil jeg våge å påstå at kunstnere trenger å gi noen bidrag til samfunnet.

D: Men tror du ... La oss se på utviklingen i kunst og kultur i Shanghai det siste tiåret. Samme hvordan du ser det, er det noen kunstnere som har presset utviklingen framover. Mener du at disse Shanghai-kunstnerne har tatt ansvar for å bedre det kulturelle miljøet?

Y: Jeg mener at det er disse unge kunstnerne som har gjort de største anstrengelsene. De spiller en viktig rolle i ... De som har mest kraft og er mest aggressive har de mest avanserte ideene. Det som er oppnådd på disse ti årene er skjedd på grunn av disse unge kunstnerne.

D: Generasjon etter generasjon.

Y: Med engang de starter så forandrer de mange ting.

Hvordan reagerte folk rundt deg på at du kalte deg selv en kunstner?

Y: Reaksjonene var ofte svært enkle. Hele familien og alle vennene var skeptiske da jeg valgte en såkalt "karriere" innen samtidskunsten. De hadde ikke noen tro på det. De betraktet det som en illusorisk karriere. Nå, imidlertid, begynner til og med mine foreldre å innse at samtidskunst ikke er en dårlig ting. I det minste vet de at jeg kan skaffe penger. Jeg kan leve av det. Så jeg tror mange kunstnere har denne følelsen. Saken er at du kan ikke

bestemme deg for ikke å gjøre det. Det har blitt ditt liv og du kan leve videre. Enten du er kunstner eller en som lager film, er livet hardt. Kunstnere kan også leve bra. Familiens bekymringer er om du overlever.

Åpner kunst opp for konflikter? Burde den det?

Y: Jeg mener at den burde åpne opp for konflikter fordi når et nytt verk eller en ny ide blir introdusert, så kan den ikke bli hundre prosent akseptert av alle.

D: Hvordan forklarer du ...

Y: I det minste så har konfliktene forandret disse fastlåste tenkemåtene. Folk kan komme til å tenke forskjellig, på en enkel måte.

Hva er forholdet mellom kunst og kultur?

Y: Som genseren du bærer så er det en innside og en utside.

D: Er kunst en innside eller utside.

Y: Spør de som lager gensere.

Er "anstendighet" noe som angår en kunstner?

Y: Det er mange slags typer av såkalt "Feng Du". Min fortolkning er at det er kunstnerens toleranse. D: Hvordan forklarer du toleranse? Y: Toleranse betyr, umm ... hvordan kunstnere håndterer detaljer. Hvordan reagerer de på andres verk så vel som sine egne verk. De burde omhandle disse seriøst, det viser toleranse.

Hva er forholdet mellom kunst og politikk og hvordan burde det være?



Stillbilde fra "Øst for landsbyen Que" (2007). Yang Fudong.

D: Mener du at det er et forhold mellom kunst og politikk?

Y: Jeg vet ikke hva jeg skal si om det. Fra min egen synsvinkel så er det ikke et sterkt forhold mellom kunst og politikk. Men mange vil ha fordeler av dette forholdet. Den individuelle kunstneren bryr seg kanskje ikke om politikk, men noen kunstnere elsker politikk fordi de tror at dette er et godt redskap og en god metode for å komme inn i samfunnet.

D: Mener du dette har noen med uhh... kunstnerens åndelige støtte?

Y: Nei. Jeg mener at de som tar en fordel av dette forholdet, kommer dit med en dagsorden. Men det er vanskelig å si hvilket formål de tjener. Det er vanskelig å bestemme hvilken kunst som har en korrekt standard og hvilken som ikke har det. Det er vanskelig å måle. Kanskje ser noen på et kunstverk som en standard, mens andre ser på det som en ikke-standard. Det er forskjell på regioner også. Så det er underlig.

Hvordan ser du på forholdet mellom kunst og etikk?

Y: Mmm ... Dette forholdet er en slags ...

D: Eller la oss si forholdet mellom kunstner og etikk.

Y: Mmm ... Kunstner og etikk er tusen mil fra hverandre, er de ikke?

D: Er kunstnere ødeleggere av etikk?

Y: Kunstnere har faktisk ikke evne til å gjøre det, målt med tradisjonell etisk standard. Det avhenger av menneskers syn på etikk.

D: Så hvordan ser du kunsten rolle i etikken?

Y: En kunstner bør ha sin etiske standard.

Er kunst et masseprodukt? Burde det være det?

Y: Det avhenger av hva slags verk det er. Dersom det er et godt verk håper jeg det kan bli masseprodusert. Dersom de er masseprodusert, som for eksempel i kataloger som sirkulerer over hele verden, da er de viktige utvekslingsmåter. Men jeg mener masseproduksjon er bra, inkludert online kommunikasjon. Mange kunstnere lærer fra weben og fra bibliotekene.

Ville du like å bruke dine egne penger for å støtte unge kunstnere? Sponse dem?

Y: Ja, det vil jeg. Men jeg vil trenge å vite mer om kunstneren først. Jeg vil hjelpe de kunstnerne dersom jeg kan, og så lenge jeg kjenner dem.

Luksus og kunst, kunst og luksus. Hva tenker du om dette forholdet?

Y: Det er ganske enkelt. Noe kan bli kjøpt og noe kan ikke bli kjøpt. Kunst kan bli kalt for luksus-ting. Selvsagt er det noe som ikke kan byttes med kontanter. Du kan ikke kjøpe hud.¹ Du kan ikke kjøpe Gud.

¹ En kinesisk talemåte som uttrykker: Beklager, men du kan ikke bli en annen, du kan ikke skifte ut huden din.

”A UTOPIAN FEELING THAT RELIES ON THE POWER OF THE REAL”

PAGE 4 - 11

An introduction to the exhibition YANG FUDONG: FILMS AND FILM INSTALLATIONS.

*By Per Bj. Boym
January 2010.*

In the interview, from which we publish extracts elsewhere in the magazine, Yang Fudong speaks of a change that took place when he was working on his film *Seven Intellectuals in the Bamboo Forest*. He planned to shoot the fourth part on an island – a utopia where the seven would create a new world from scratch by constructing new forms of social interaction and a new system of work distribution¹ However, during the shooting it became clear to him that this was not what he wanted (“I thought it would just fly higher and higher into an entirely unreal situation.”).² *He describes the change taking place as follows: "... Part Four ... the change is actually the creation of a utopian feeling that relies on the power of the real.”*³

This is a good description of the overriding emotion that hits me when I encounter these films and film installations.

Shanghai, China ...

is where these films have been created. Gradually, from the middle of the 1990s, several young artists, critics and organisers established a special milieu for the creation and exhibition of contemporary art. One of their first joint exhibitions (*Supermarket: Art for Sale*) was staged in an unfinished supermarket-building and was quickly closed down by the authorities. The artists formed an informal group – a sort of art laboratory called *BizArt* – with the aim of developing their discussions and exhibition projects. This milieu was established in a metropolis devoid of any infrastructure for contemporary art, but in a situation where links were continuously being developed at all levels between China and the rest of the world, and where Shanghai represents China’s leading economic centre in promoting these new links. This is the immediate context for Yang Fudong’s work.

As a metropolis, Shanghai is associ-

ated with the most extreme forms of growth and change taking place in the modern world. But such major cities, however, also have the biggest space for new forms of common life. Whereas the common life linked to industrialism had its base in the factory and under the direct command of capital, so it can be claimed that the new forms of common life in the metropolis is to a much greater extent autonomous. This is because if the new methods of work developing in the major cities were to be commanded in the same way as in the old factory system, this would create obstacles to the very production process itself.⁴

Yang Fudong ...

was born in 1971. His parents served in the armed forces and he grew up in military barracks in the Beijing area of northern China. He was going to be a soldier just like the other children there, but took up drawing after getting injured in a football match. After college he was inducted into the Hangzhou Arts Academy in southern China – a part of the world which up to then had only existed in his dreams.⁵ At the Hangzhou academy he began by painting, but his friends and a subsequent encounter with the art of Joseph Beuys persuaded him to change direction. In 1993 he put painting aside and created a work that took him three months to complete; a piece of performance art during which he would communicate, but not by speech. In subsequent years he moved towards film and attended some courses in Beijing. Then he decided to settle in Shanghai and make a film. His work to create *Estranged Paradise* (1997-2002) constituted his apprenticeship. The film attracted attention during the worldwide research work carried out prior to the *Dokumenta* exhibition in Kassel in 2002, and was given a showing there.⁶

Since then, Yang Fudong has worked chiefly with photography, film and film installations.

The First Intellectual ...

is a series of three photographs taken in 2000. A young man in a suit and carrying a briefcase stands in the centre of a street in Shanghai. He is injured, his clothes are in shreds and he is on the point of throwing a brick that he is holding in one hand. But (as most of the commentators on this picture have asked) where, and at whom or what?

Today, these photographs can be viewed as the beginning of the artist’s epic project involving “the intellectuals” – a project which was concluded with the five-part film cycle with a total running time of about five hours.

We can view Yang Fudong’s “intel-

lectual” in the light of the new forms of intellectual work which have developed in recent decades, particularly in the metropolis. Associations with feelings of insecurity, of being vulnerable to attack and harm – the feeling that this is something that doesn’t only relate to our jobs, but which affects our whole lives, can all be aroused by these photographs.

Flutter, flutter, jasmine, jasmine ...

is a three-channel film installation created in 2002. Two young people talk about their sexual relationship, their life together and their dreams for the future. Most of the film takes place on the roof of a building with the metropolis as an ever-present background and sounding board. The installation ends with an old love song – in which two lovers sing to each other from their own respective mountain peaks – the distance between them is insuperable. It is as if the work both asserts this insuperability while also showing us that it isn’t really there. *Minor Soldier YY’s Summer* (2003) can be viewed in the context of a similar paradox – the dream which is not real, but is nevertheless almost present. Both installations are in time and place situated in contemporary Shanghai.

Painting with the camera ...

The two aforementioned installations present us with vivid images based on what I interpret as willingness and ability to achieve an expression of a relaxed and at times playful clarity. The opening scene of *Estranged Paradise*, Yang Fudong’s first film, is a long sequence in which we follow a hand guiding an ink brush as it paints the elements of a classical Chinese landscape. The sequence is accompanied by a voice that “explains” the techniques and aim of this painting. This commentary includes the following: “The saying ‘Painting is the print of one’s mind’ shows clearly the subjectivity of Chinese painting. Thus the Chinese painting actually starts from one’s mind and this is the main difference between Chinese painting and Western painting.”⁷

Yang Fudong transfers painting to film, also according to his own interpretation. “Sometimes I think that I’m still painting. This feeling extends to making movies now.” The impression that Yang Fudong’s films possess “painting-like” qualities that arouse associations with classical Chinese painting has been expressed by several observers. However, it can be argued that this “debt of influence” also encompasses his outlook, working methods, composition and application of techniques. To date his works have been witness to this ongoing exploration of Chinese painting.

Seven Intellectuals in the Bamboo Forest ...

is to date the greatest epic dealing with “the Intellectuals” (2003 – 2007). This work is reviewed in detail in the interview with Zhang Yaxuan reprinted elsewhere in this magazine. The work provides much ammunition in support of statements made about “painting-like” films, about a closely-weaved – assemblage like – narrative structure, and assertions about “fantastic images” incorporating strong emotions and vivid atmosphere. On the one hand, I view the work as a form of a bildungsroman similar to *Wilhelm Meister’s Lehrjahre or Portrait of the Artist as a Young Man*. But here it is not the individual, but the individual and the group together that constitute the subject – a multiple subject. The need for a multi-faceted and wide range of physical and spiritual experiences is emphasised to perhaps an even greater degree than by his predecessors. The pain, periods of depression, the absurdity, darkness and brutality – all are here. However, there is also a utopia and, unlike in the bildungsroman, this epic does not appear to close with reconciliation with the state of affairs. Perhaps this work shows more of a reminder or an assertion that such utopias really is here, just around the corner?

East of Que Village ...

was completed in 2007, and is the final work in the exhibition. It is a six-channel film installation featuring sequences from an impoverished area of northern China. Cold winds combined with semi-feral and emaciated dogs fighting over food – snapshots of village life.

The artist has described the installation as follows:

“In rural areas of Hebei, the weather is cold and dry in winter, people live quietly and simply in the plains, but are also bustling about their own lives. Almost all the households keep dogs as watchdogs; the dogs are learning to survive, but are dependent on their owners at the same time. Que Village is one of the small villages of only one hundred households. Lots of dogs live in the village as well, and are subject to disease, death, abandonment, or trafficking. But in the eyes of their masters, dogs are dogs, and in the end, they do not see the only road leading to the outside world in the east of Que village?”⁹

This film can be interpreted as a development of his work from the *Seven Intellectuals* in the sense that “the power of the real”, which then was examined with its starting point in the metropolis, is now augmented to embrace the truly poor in the most desolate of agricultural areas – not to a region where “the Intellectuals” will obtain experience, but

to a place run on its own terms and subject to its own events. In this installation it is perhaps not easy to experience “a utopian feeling that relies on the power of the real”, but there is perhaps a hint of something – as much of a paradox as before, but somehow more deeply concealed. Yang Fudong has said that it didn’t come naturally to him to speak of art in Que village. Perhaps he touches on this paradox when he says: “I think by a certain kind of measurement, “East of Que Village” is beautiful, with a softness and sensitivity.”¹⁰

¹ “A Thousand Words: Yang Fudong talks about The Seven Intellectuals.” *ArtForum*, September 2003.

² From an interview in 2007 with Zhang Yaxuan, reproduced in this magazine.

³ *Ibid.*

⁴ See Michael Hardt and Toni Negri, “Commonwealth”, Cambridge, Mass. 2009. For example, see pages 250 – 252.

⁵ “... I got hurt playing soccer, so I started sitting there and drawing. And at that time, I was always dreaming of the South. Thinking about those dreams today, I can still remember some. I guess it was when I was in primary school, first or second grade. When I dreamt of the South at that time, it was nothing but two or three story buildings like our barracks, the kind that soldiers live in. And there was palm trees all around, at it felt like a rainy day. When it rained, the palm leaves all shook. Even now, talking to you, what’s in my head is those three-story barracks with the national emblem on them, and the palm leaves shaking back and forth. Sometimes, some World Cup soccer gets mixed in the scene of them playing soccer on some field, a green image, a team of people still playing soccer, and palms leaves shaking ... Now, all that is flashing through my mind.”

⁶ Taken from Yang Fudong’s interview with Zhang Yaxuan, printed in the catalogue accompanying *Dawn Mist, Separation Faith*, Yang Fudong’s Solo Exhibition, Shanghai Zenda Museum of Modern Art, Shanghai 2009.

⁷ Information taken from Zhang Yaxuan’s interviews. See previous footnote.

⁸ Voice-over from *Estranged Paradise* (2002).

⁹ From an interview in 2007 with Zhang Yaxuan, and reprinted in this magazine.

¹⁰ Yang Fudong, quoted in a press release from the Marian Goodman Gallery, New York, 2009.

¹¹ From the catalogue accompanying *Dawn Mist, Separation Faith*, Yang Fudong’s Solo Exhibition, Shanghai Zenda Museum of Modern Art, Shanghai 2009, p. 30.

ABOUT SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FORREST

PAGE 14 - 28

INTERVIEWER: ZHANG YAXUAN.
INTERVIEWED: YANG FUDONG.

See the complete interview in the catalogue “*Dawn Mist, Separation faith*. Yang Fudong’s solos exhibition” Utgitt av Shanghai Zenda Museum Of Modern Art, shanghai 2009.

YANG FUDONG AND JACK KEROUAC.

PAGE 29

For the Venice Biennale, where all five parts of “Seven Intellectuals in a Bamboo Forest” were shown for the first time, the artists were asked to provide a short text for a reference catalogue. Yang Fudong chose the following extract from Jack Kerouac’s “On the Road” - without any form of introduction:

“It was drizzling and mysterious at the beginning of our journey. I could see that it was all going to be one big saga of the mist. “Whooeel”, yelled Dean. “Here we go!” And he hunched over the wheel and gunned her; he was back in his element, everybody could see that. We were all delighted, we all realized we were leaving confusion and nonsense behind and performing our one and noble function of the time, move. And we moved! We flashed past the mysterious white signs in the night somewhere in New Jersey that say SOUTH (with an arrow) and WEST (with an arrow) and took the south one. New Orleans! It burned in our brains. From the dirty snows of “frosty fagtown New York,” as Dean called it, all the way to the greeneries and river smells of old New Orleans at the washed-out bottom of America; then west. Ed was in the back seat; Marylou and Dean and I sat in front and had the warmest talk about the goodness and joy of life. Dean suddenly became tender. “Now, dammit, look here, all of you, we all must admit that everything is fine and there’s no need in the world to worry, and in fact we should realize what it would mean to us to UNDERSTAND that we’re not REALLY worried about ANYTHING. Am I right?” We all agreed. “Here we go, we’re all together ... What did we do in New York? Let’s forgive.” We all had our spats back there. “That’s behind us, merely by miles and inclinations. Now we’re heading down to New Orleans to dig Old Bull Lee and ain’t that going to be kicks and listen will you to this old tenorman blow his top” – he shot up the radio volume till the car shuddered–“and listen to him tell the story and put down true relaxation and knowledge.”

We all jumped to the music and agreed. The purity of the road. The white line in the middle of the highway unrolled and hugged our left front tire as if glued to our groove. Dean hunched his muscular neck, T-shirted in the winter night, and blasted the car along. He insisted I drive through Baltimore for traffic practice;

that was all right, except he and Marylou insisted on steering while they kissed and fooled around. It was crazy; the radio was on full blast. Dean beat drums on the dashboard till a great sag developed in it; I did too. The poor Hudson – the slow boat to China – was receiving her beating.”

From: “On the Road” by Jack Kerouac (Part 2, beginning of Chapter 6, 1957).

SOME ISSUES ON ART IN CHINA NOW

PAGE 30 - 31

BY DAVIDE QUADRIO

Davide Quadrio was cofounder and director of BizArt in Shanghai, the first non-profit independent art lab in China, from 1998 to 2008. He is now cofounder and director of arthubasia and works and lives in Bangkok, Thailand. The following article is an edited excerpt from the lecture: The perfection of the imperfection or the principles of adaptation, held at Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Oktober 2009. The editing is done by Per Bj. Boym.

The socio-political situation of China is still one of a controlling central power with a lack of freedom of expression. This point appears to be clear in the public document called “Charter 08” as can be seen in the following quote:

“THE POLITICAL REALITY, which is plain for anyone to see, is that China has many laws but no rule of law; it has a constitution but no constitutional government. The ruling elite continues to cling to its authoritarian power and fights off any move toward political change. The stultifying results are endemic official corruption, an undermining of the rule of law, weak human rights, decay in public ethics, crony capitalism, growing inequality between the wealthy and the poor, pillage of the natural environment as well as of the human and historical environments, and the exacerbation of a long list of social conflicts, especially, in recent times, a sharpening animosity between officials and ordinary people.”

It is dangerous to forget this point and it is fundamental to remember that we should not to be miss led by the economic success and glittering urban life presented both by Western and Chinese media.

THE CULTURAL SITUATION of China:

official vs civil societies, does not differ much from what happens in the so called developed countries or international organizations: there are different speeds and ideas of what cultural development is, and usually civil society is far more progressive than official institutions.

As I recently have written: “Everybody wanted to be a part of the new China, and governments worldwide were interested in getting into bed with China. Art and culture were the most natural and easiest ways to approach it and to try to better understand how to access this relatively ‘unknown’ the exotic “other” political, economic and cultural entity. European governments put in place and invested in ambitious cultural programs (...) From underground events to international festivals, symposia and exhibitions, artistic productions and architectural landmarks, and university-to-university programs, China became the new undiscovered territory. The desire for internationalization, the lack of a progressive development of local frameworks and the inadequacy of existing infrastructures have pushed China to adapt quickly via a sort of copycat infrastructure and content. (It is the case of the proliferation of white box museums in all China (private and public) or the various Biennales, triennials, new media festivals etc.) With this sort of acceleration and urgency, China has been forced to adapt to the situation and has been pushed into learning on the job, with the consequential problems ensuing...”

(...) Shanghai and China were the best places to be during this past decade for the challenges of experimentation and as locus of work in progress without a ‘formalized’ system. With the time, regulations defining the cultural sphere are progressively put in place (naturally) and the systems become more ‘constructed’. I am more and more convinced that the Shanghai cultural policy makers are longing for the moment when Shanghai will return to be the modernist experiment that it once was: the platform for more or maybe the illusion of the platform that it could have been.

The disquieting feeling I had working with institutions like (...) the Shanghai Municipality is only because now it is finally possible to open up this platform from the inside, to cross the line of ethnicity into something more paradoxically local and international at the same time: this is what can finally disrupt this closed (circular) system and the Chinese government understands that pretty well: hundreds of Confucius centers are open worldwide as we speak.

Particularly, the project I accepted with eArt and on which I have been working with Defne Ayas for more or less a

whole year, was betting on this paradox: standing on the principle of open-ness and curatorial respect in an organization like eArt where political agendas not the quality of the artistic content are at the center of preoccupations. It has been a step by step approach, a psychological game and an attentive puzzle of communication which has been open and continuous. It was based on negotiations, binary strategies, progressive thinking and adaptation but this time the curatorial team was able to play the game to a full 100% using linguistic skills to their potential but most of all utilizing the language of the system.

(...)

This process testifies to the possibility of building a dialogue based on similarities, not differences and working where we can accept misinterpretation as a basis for creating possible new meaning. It has been the empowerment of translations (language, concept, emotions).

Translation is adaptation and it is also clear for me that many of the problems in cultural co-operations are in an greater area than that of the purely semantic: misinterpretation changes the value of perception and creates zones of tensions and silence.

(...)

QIU ZHIJIE, IN A RECENT CONVERSATION, describes ‘future’ as simple ‘life’ or better, where the idea of a future is based on trying to control the anxiety that future brings (which in most cases is merely economical). This anxiety corrupts and deviates the depth of what alternative models and aspirations could be: it is not about methodology but about tentative processes which generate new thoughts and new paradigms. I believe that all of the above is related to the concept of freedom, where free artistic works are disengaged from a ‘model’ (post-modern? post-colonialist?) and play it in a free place, a cluster where positive and liberating energies can be put into place.

(...)

I think that in this unexpected and new condition in China, the artistic community needs to think of whatever power art has gained in order to become part of a bigger picture and open up to multiple actions.

(...)

GENEROSITY IS A HARD CONCEPT to grasp. It doesn’t usually manifest itself when you expect it and it often happens without desiring it. Yet, generosity should occur with a revolutionary attitude or maybe as a revolutionary act. This act is a reflection of daring to change and go beyond a dictated life and social formalism. Daring to change is the basis of bringing hope into whatever is created,

and in this revolutionary sense it is the only possible way to make a society grow beyond a certain status quo. And it is this rupture of the umbilical cord and separation which makes you an adult, a new whole. It implies a distinct, yet variable process of critical analyses, to move on and change: dare to fail and to go back few steps to move forward. If my experience in China taught me something, this was and still is the best lesson, a lesson that is bringing me to a wider, multi-national idealistic context that, besides all the idealism that these words might bring in, is all real and happening now.



YANG FUDONG AND THE UNFORGOTTEN FEELING FOR NATURE

PAGE 32 – 35

BY DAVIDE QUADRIO

The following interview was part of 40+4, Art is not enough! Not Enough! or the Making of the Arts in Shanghai ‘80’s-2008, (http://arthubasia.org/archives/404-art-is-not-enough-not-enough) artists interviews by Lothar Spree, Zhu Xiaowen and Davide Quadrio. The interviewed was filmed with three video cameras and recorded. The following is the transcription of the one hour interview in his studio, and it is printed for the first time for the KINOKINO magazine.

PROLOGUE

Art needs to be inspired by Nature externally, and ultimately be fused with the internal artistic ideals of the artist.
–Zhang Zao, Tang Dynasty

Davide Quadrio: Can you comment on this famous quote?

Yang Fudong: Yes, I agree. I think that Zhang Zao is right. Actually these days when I work on art I have some thoughts. I will feel something, and then months or years later, you will discover that this personal point of view, despite the changes of life, has not yet been forgotten. If I think something can be done, I do it. So a lot of the times I respect this feeling.

INTERVIEW

Is an artist powerful? Do you like to be so?

Y: I think an artist should be a powerful

person. With this power, I can enjoy the greatest freedom.

Do you still keep reading now? Is reading important for an artist?

Y: I do not read too often now, but I think it’s very important for artists to read books. My current feelings towards reading books are this: when I am extremely busy I really look forward to the chance to reading books a few days later. This is the situation I am in right now.

Do you find it necessary that a creative / artistic person have a belief? What do you believe in?

Y: I am not quite sure about what spiritual support specifically means. But if you still want to accomplish something, artists should have his spiritual belief.

D: Can you explain this belief?

Y: The belief is what you genuinely believe deep inside your heart. This could be your aspiration or something else that urges you to move forward.

D: Does this belief sustain your life and work?

Y: I think it’s something intangible. It pushes me to continue moving forward, whereas I am just executing its orders.

Have you anything to say about art and fear?

Y: I seldom feel fear. What I fear is the when I don’t believe in myself.

D: So you mean it is more scary when an artist doesn’t believe in himself?

Y: This disbelief in oneself is different from an artist’s skepticism about his work. They are two different conditions. So I am not sure.

How do you deal with critics and criticism of your work?

Y: 4:49 There is a quotation in the Analects of Confucius --- good qualities are to be followed, and shortcomings are to be changed.

Y: 6:10 On the one hand, I find critics good, and in some ways they are the same as ordinary audiences. When he looks at the works of this artist, he may be standing in this position.....

D: 6:23 But do you feel that there are some critics who do not understand your work but they write anyway?

Y: 6:30 I like the kind of critics who see your work and then they say what they think. There are some “article-writing” critics who have only seen your work on the web. There is a big difference in their works.

D: 6:55 Is it a problem?

Y: Yes, it is a problem because they actually do not understand you.

Have you ever been doubtful of your identity as an artist?

Y: Well...I think it’s unnecessary to be

doubtful. I am doing what I like to do. I think it is quite good. A more direct way is to call myself an arts practitioner. This is probably more practical.

Is an artist corruptible? / Are you corruptible?

Y: If you mean spiritual corruption, if the artist gets a lot of spiritual satisfaction he will feel very lost. It is hard to say what this sense of being lost is, because with corruption he gets a lot of luxurious things...

D: Spiritual corruption is not material corruption afterall.

Y: Yes, material corruption...A lot of artists are just like ordinary people. It is of course good to be able to live a better life.

Dose art need loyalty? And is it a never ending need?

Y: I don’t know the definition of ‘loyalty’ and how broad it is. But I believe art requires sincerity.

D: Are you sincere to art?

Y: Yes, I feel I’m very sincere.

What is the most important contribution of art to social life / society?

Y: I have not really thought about whether it has any big contribution.

D: Nevertheless, art and society should have a certain relationship.

Y: Throughout these years, apart from living a normal life, I have been changing my way of thinking.

D: What is

Y: ...I think...

D: Then how do you...

Y: Lots of times art is trying in a modest way to change man’s thinking. Rarely it has got real effects. But in fact things are really gradually changing.

During your career, when did you feel special, different, frustrated - and why?

Y: First of all, I do what I like, I create works of art. I cannot agree with the term “career life”. I find this term strange and it reminds me of NBA players. I cannot imagine any NBA player...for example... and then he is hurt and cannot play...but I think first of all we cannot define things with our careers.

D: But nevertheless, in your work time, there should be some time when you feel special, different or distant with others.

Y: At the very beginning, surely every artist will experience some hard time. At that time an artist’s problem was which way to choose: to carry on or to give up.

You’d better put it this way: some artists need ten or twenty years to succeed; while others only need one or two years. Will you carry on or give it up?

“As an artist, do you feel you have responsibility in a social and cultural context? In what ways?”

Y: This responsibility is, as said at the beginning, to believe in a spiritual belief. The belief is to be responsible to oneself, then to society.

D: But there should still be a bit of difference...

Y: As a child, I was taught to take responsibility for even the smallest deeds. As effect, now I do not want to be concerned all the time with big responsibility. This is why I would not dare to say that artists need to have any contribution to society.

D: But don’t you think...Let’s look at the cultural and art development in Shanghai during the last ten years. No matter what, some artists really have pushed forward the development. Do you think those Shanghai artists have taken the responsibility for improving the culture environment?

Y: I believe it is those young artists who have made the greatest effort. They play an important role in.... Those who are most forceful and aggressive bear the most advancing ideas. These ten years’ achievement is all made by those artists in their young age.

D: Generation after generation.

Y: By once they start they change a lot of things.

How did people around you react to your calling yourself an artist?

Y: Their reaction is sometimes very simple. First, all my family and friends outside this circle were skeptical when I chose the so-called contemporary art as what people usually refer to as a “career”.



Stillbilde fra “Den lille soldaten YY sin sommer” (2003). Yang Fudong.

They didn’t believe it. They regarded it as an illusory career. Now, even my parents begin to realize that contemporary art is not a bad thing. At least, they knew I could make money. I can make a living with it. So I believe many artists have this feeling. The issue is that you cannot decide not to do it. It has become your life and at the same time, you can live on. Whether as artists or filmmakers, life is harder. Artists can also live well. The family’s worry is your survival problem.

Does Art open conflicts? Should it do so?

Y: I think it should open conflicts because when a new work or idea is introduced, it cannot be one hundred percent accepted by everyone

D: How do you explain.....?

Y: At least, the conflicts have changed those fixed ways of thinking. People may think differently, in a simple way.

What is the relationship between Art and Culture?

Y: Just like the sweater you wear, there are an inner side and an outer side.

D: Is art an inner side or outer side?

Y: You better ask those who make sweaters.

Is “Decency” of concern for an artist?

Y: There are many types of so-called “Feng Du”. My interpretation is that it is the tolerance of artists.

D: How do you explain the “tolerance”?

Y: Tolerance means, umm..., how artists deal with details. How they react to

other’s work as well as their own work? They should deal with it with sincerity, which shows tolerance.

What and how should the relationship between Art and Politics be?

D: Do you think there is a relationship between art and politics?

Y: I do not know what to say about that. From my own perspective, there isn’t a strong relationship between art and politics. But many will take advantage of this relationship. The individual artist may not care about politics, but some artists love politics because he thinks it is a good tool and method for entering society.

D: Do you think it’s related to uhh... artist’s spiritual support?

Y: No. I think those who take advantage of this relationship come with an agenda. But it’s hard to tell what kind of purpose they serve. It’s hard to define which art has the correct standards, which art has not. And it’s hard to measure. Perhaps some regard an artwork as standard while others think of it as non-standard. The difference of region plays a part, too. So it’s strange.

How do you see the relationship between Art and Ethics?

Y: Mmm... This relationship is kind of...

D: Or say, the relationship between artist and ethics.

Y: Mmm... Artist and ethics are thousand miles apart, aren’t they?

D: Artists are destroyers of ethics?

Y: Actually, artists don’t have the ability to

do so under traditional ethical standard. It depends on people’s view on ethics.

D: So how do you see the role of art in ethics?

Y: An artist should have his ethical standard.

Is art a mass product? Should it be?

Y: It depends on which work it is. If it’s a good work, I hope it can be mass-produced.

If they are mass produced, such as in catalogues which are then circulated worldwide, then it is an important exchange means. But I think mass production is good, including online communications. Lots of artists learn on the Web or from libraries.

Would you like to use your money to support young artists? Just to sponsor them?

Y: Yes, I will. But I need to know more about the artist first. I will help those artists if I can and as long as I know them.

Luxury and Art, Art and Luxury? What do you think about this relationship?

Y: It’s quite simple. Something can be bought, while others cannot. Art can be called luxury items. Of course some things cannot be exchanged with cash. You cannot buy skin.¹ You cannot buy God.

¹ A Chinese saying which means: Sorry, you cannot become somebody else, you cannot change your skin.