

Installationskunst in China

Transkulturelle Reflexionsräume einer Genealogie des Performativen

Bearbeitet von
Birgit Hopfener

1. Auflage 2013. Taschenbuch. 328 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 2201 0

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 438 g

[Weitere Fachgebiete > Kunst, Architektur, Design > Kunstgeschichte > Kunstgeschichte: 20./21. Jahrhundert](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Aus:

BIRGIT HOPFENER

Installationskunst in China

Transkulturelle Reflexionsräume einer Genealogie
des Performativen

März 2013, 328 Seiten, kart., zahlr. Abb., 36,80 €, ISBN 978-3-8376-2201-0

Aufgrund kulturell und historisch bedingter anderer Zugänge zum Medium der Installation durch chinesische Künstler erfährt der bisher dominant euro-amerikanische Diskurs über Installationskunst eine transkulturelle Perspektive. Dieser Band stellt die zeitgenössische chinesische Installationskunst als performative Praxis und Ausdruck von Reflexionsprozessen kultureller Differenz vor: In ideengeschichtlichen, kulturhistorischen und kulturanthropologischen Kontexten und anhand paradigmatischer Arbeiten – u.a. von Bewegtbild-Installationen der Künstler Zhang Peili und Wang Gongxin – rekonstruiert Birgit Hopfener neuere Entwicklungen und die kritische Reflexion vormoderner chinesischer Kunst-Konzepte durch zeitgenössische Arbeiten. Ein wichtiger Beitrag zum Verständnis chinesischer Gegenwartskunst.

Birgit Hopfener (Dr. phil.) forscht am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin und in der DFG-Forschergruppe »Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst«.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2201/ts2201.php

Inhalt

Einleitung 9

Kapitel I

Installationskunst als Transformationsmedium im transkulurellen Kontext – am Beispiel von Installationskunst in China aus kultur- und kunsttheoretischer Perspektive 15

1. Einleitung 15
2. Installationskunst – Konzeptionalisierung eines künstlerischen Mediums im transkulurellen Kontext 18
3. Kulturtheoretische Ausführungen – essenzialistische Bedeutungsidentifizierung versus performative Bedeutungsproduktion 24
4. Ausführungen zu Homi K. Bhabhas Konzept des *Dritten Raumes* 29
5. Zum relationalen und dezentrierten Subjektkonzept im Kontext eines performativen Kulturverständnisses 32
6. Die Installationskunst als Transformationsmedium und *Dritter Raum* 34

Kapitel II

Zur Geschichte der Installationskunst in China im kultur- und kunsthistorischen Kontext 39

1. Einleitung – Anfänge der Installationskunst in China – Konzeptionelle versus »humanistische« Kunst 39
2. Zum Begriff »moderne Kunst« in China 40
3. »Chinesische A vantgarde« 42
4. Zu Entwicklungen der modernen chinesischen Kunst im Zeitraum von 1979 bis 1984 in ihrem soziopolitischen Bezugsfeld 45
5. Zu Entwicklungen der modernen chinesischen Kunst im Zeitraum von 1979 bis 1984 in ihrem ideengeschichtlichen Bezugsfeld 52
- 5.1 Modernisierungsdiskurse 52
- 5.2 Ausführungen zum »Humanismus«-Diskurs und die in diesem Kontext diskutierte Aufwertung des einzelnen Menschen am Beispiel der »Entfremdungsschule« 53

5.3.	Humanismus-Diskurse und Subjektfragen in der modernen chinesischen Kunst der 1980er Jahre	56
5.3.1.	Erinnerungskunst als künstlerischer Ausdruck des Humanismus-Diskurses	58
5.3.2.	Über die Künstlergruppe »Die Sterne« und deren Betonung des Subjektiven als Ausdruck eines explizit »humanistischen« Kunstverständnisses	61
6.	Die 85er Bewegung – Zu Entwicklungen der modernen chinesischen Kunst von 1985 bis 1989 in ihrem soziopolitischen, infrastrukturellen und ideengeschichtlichen Bezugsfeld	67
6.1	Strukturen der 85er Bewegung	71
6.1.1	Ausführungen über die wichtige Rolle der Kunstakademien	72
6.1.2	Zeitschriften, Symposien und Diskurse	73
7.	Künstlerische Strömungen der 85er Bewegung	77
7.1	Elan-Vital-Malerei und Rationale Malerei	77
7.2	Konzeptuelle Kunstströmung	81
7.2.1	Das neue dezentrierte Subjektverständnis in der konzeptionellen Kunst	83
7.2.2	Ikonokasmus als Strategie der Entideologisierung	86
7.2.3	Huang Yongping – der wichtigste frühe Akteur der konzeptionellen Strömung	88
8.	Chinesische Installationskunst – von ihren Anfängen Mitte der 1980er Jahre bis zu ihrer Internationalisierung und lokalen Akzeptanz im Zusammenhang der Shanghai Biennale im Jahr 2000	99
8.1	Die Anfänge der Installationskunst in China Mitte der 1980er Jahre	99
8.2	Frühe chinesische Installationskünstler	102
8.2.1	Die Gruppe Xiamen Dada	102
8.2.2	»Die Teichgesellschaft«	106
8.2.3	Geng Jianyi und Zhang Peili	111
8.2.4	Dekonstruktive Schriftkünstler	116
8.2.4.a	Wu Shanzhuan	121
8.2.4.b	Gu Wenda	133
8.2.4.c	Xu Bing	143
8.2.5	Lu Hengzhong	153
8.3	Installationskunst im Kontext der Ausstellung »China/Avantgarde« 1989	161
9.	Studentenproteste und deren gewaltsame Niederschlagung auf dem Platz des Himmlischen Friedens	168
10.	Die 1990er Jahre: Ausbau der ökonomischen Reformen und deren Auswirkungen auf Produktion und Rezeption der chinesischen Gegenwartskunst – Soziopolitische Kontextualisierung	170

11.	Installationskunst in China seit Anfang der 1990er Jahre bis zu ihrer Internationalisierung und lokalen Akzeptanz im Zusammenhang der Shanghai Biennale im Jahr 2000	182
11.1.	Installationskunst in »Untergrundausstellungen« und in Publikationen von Anfang bis Mitte der 1990er Jahre	182
11.1.1.	Installationen im Kontext der sogenannten »Apartment Art«	189
11.1.2.	Installative Interventionen im öffentlichen Raum	201
12.	Entwicklungen in der chinesischen Installationskunst in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre	212
12.1.	Videoinstallationen	212
12.2.	Wichtige Installationskunstausstellungen Ende der 1990er Jahre	221
12.2.1.	Installationen im Kontext der »Post-Sense-Sensibility«-Events	226
12.2.2.	Installationen in der Ausstellung »Supermarkt. Art For Sale«	233
13.	Lokale Akzeptanz, Historisierung und Internationalisierung von Installationskunst in China im Kontext der ersten internationalen Shanghai Biennale im Jahr 2000	243

Kapitel III

Chinesische Bewegtbild-Installationen als transkulturelle Reflexionsräume traditioneller Betrachtererfahrung aus historisch-(bild)anthropologischer Perspektive

1.	Einleitung	249
2.	Warum liegt der Fokus auf der Bewegtbild-Installation?	251
3.	Allgemeine Darlegung des vormodernen Kunstverständnisses in China	253
3.1	Bilder als Verkörperung von Wirklichkeit als Wirkgeschehen	257
3.1.1	Exkurs: Einführung in die daoistische Kosmologie	261
3.2	<i>Qi</i> als ästhetische Kategorie des Lebendigen – zur leiblichen Qualität der traditionellen ästhetischen Erfahrung	263
4.	Chinesische Bewegtbild-Installationen als transkulturelle Reflexionsräume traditioneller Betrachtererfahrung	269

Kapitel IV

Resümee der Arbeit im Kontext aktueller internationaler und chinesischer Kunstdiskurse

Bibliografie 309

Einleitung

»I believe art is a silent ocean«¹

Die vorliegende Arbeit untersucht Beispiele von Installationskunst in China als transkulturelle Reflexionsräume² einer Genealogie³ des Performativen und analysiert, unter welchen Bedingungen dort kulturelle Differenz verhandelt wird.

Wie aus kulturhistorischer Perspektive verdeutlicht werden wird, hängt die Einführung dieses ursprünglich im Kontext der euro-amerikanischen Kunstgeschichte entstandenen künstlerischen Ausdrucksmittels in China Mitte der 1980er Jahre eng mit der Öffnung des Landes zusammen, das heißt mit dem Ende der Isolierung Chinas und der zunehmenden Integration des Landes in die globalisierte Welt bzw. dessen Partizipation an den politischen und ökonomischen Globalisierungsprozessen, die sich durch intensive transkulturelle Austausch- und Verflechtungsprozesse auszeichnen.

Anstatt chinesische Kunst als passives Untersuchungsobjekt zu untersuchen, geht die Arbeit von global informierten Künstlern aus, die mit ihren zeitgenössischen Arbeiten, verstanden als transkulturelle Reflexionsräume, aktiv an transkulturnellen Übersetzungs- und Aushandlungsprozessen teilhaben. Die These lautet, dass wenngleich Installationen weltweit formal ähnlich aussehen, dennoch davon ausgegangen werden kann, dass sie bestimmten transkulturellen Bedingungen bzw. Verhältnissen Rechnung tragen, die es zu analysieren gilt.

1 | Wu Shanzhuan, in: Qiu Zhijie. 2005, S. 23. Zur Bedeutung dieses Zitats siehe Seite 130 der vorliegenden Arbeit.

2 | Der Begriff des Raumes wird in der vorliegenden Arbeit nicht als geschlossener, vorab gegebener Raum einer geografischen Wirklichkeit, sondern als offener, relational verfasster, dynamischer Produktions- und Interventionsraum symbolischer Prozesse verstanden, wie er in den Kultur- und Kunsthissenschaften seit dem *spatial turn* und dem *topographical turn* konzipiert wird. Vgl. dazu Bachmann-Medick, Doris. 2007, Günzel, Stephan (Hg.). 2010.

3 | Ausgegangen wird hier nicht von einem linearen, sondern von einem Genealogiebegriff Foucault'scher Prägung, der von Brüchen und Dislozierungen ausgeht.

Während die Installationskunst im euro-amerikanischen Kontext als künstlerisches Medium verstanden wird, die aufgrund ihrer theatralen Qualität die Konventionen einer objektzentrierten Repräsentationsästhetik und somit das modernistische Kunstverständnis infrage stellt,⁴ wird die chinesische Installationskunst im Folgenden im transkulurellen Kontext einer Genealogie des Performativen verortet. Vor dem historischen Hintergrund, dass sich die moderne chinesische Kunst seit dem oktroyierten Kulturkontakt mit den europäischen Imperialmächten Ende des 19. Jahrhunderts bis heute in kulturellen Reflexions- und Übersetzungsprozessen zwischen einem repräsentationsästhetisch geprägten Kunstbegriff europäischer Herkunft und dem in China traditionell performativ angelegten Kunstverständnis generiert⁵, analysiert die vorliegende Studie auf welche Weise in der Installation als Kunstpraxis performativer Bedeutungsgenerierung kulturelle Differenz im Spannungsfeld zwischen diesen beiden unterschiedlichen Kunstverständnissen artikuliert wird.

Um jeglichen kulturellen Essenzialismusverdacht zu zerstreuen, wenn von chinesischer Installationskunst die Rede ist, wird diese im Folgenden in asymmetrischen, das heißt durch bestimmte Machtstrukturen geprägten transkulurellen Strukturen verortet, die historische und synchrone, das heißt, um einen Begriff von Nicolas Bourriaud zu verwenden, heterochrone⁶ Verflechtungen und Gewichtungen aufweisen und sich somit in ihren Bedeutungsverhältnissen und -bezügen kontinuierlich verändern.

4 | Vgl. dazu Rebentisch, Juliane. 2003, Baier, Andreas. 2008.

5 | Die Gegenüberstellung von einem performativen auf der einen und einem repräsentationsästhetischen Kunstverständnis auf der anderen Seite ist hier also aus der Perspektive der chinesischen Rezeptionshaltung zu verstehen, wie sie sich Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts in China herausbildete, und nicht als eine grundsätzlich essenzialisierende Sichtweise auf einen chinesischen versus europäischen Kunstbegriff.

Im Zuge der Konfrontation mit der europäischen Moderne, für welche in China Ende des 19. Jahrhunderts stellvertretend die realistische Repräsentationsästhetik seit der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert stand, wurde die eigene Kultur, mit welcher die traditionelle Literatenmalerei in Verbindung gebracht wurde, im Modernisierungsdiskurs als rückwärtsgewandt und stagnierend abgelehnt. Während die repräsentationsästhetische realistische Darstellung als Ausdruck rationaler naturwissenschaftlicher Erkenntnis in China als fortschrittlich rezipiert wurde, galt die traditionelle Literatenmalerei, welche performativ angelegt war und formale Ähnlichkeit zugunsten einer performativen und leiblich ausgerichteten Vermittlung von Welt ablehnte, als rückwärtsgewandt. Die moderne chinesische Malerei artikuliert sich, so die These der vorliegenden Arbeit, seither im transkulurellen Spannungsfeld zwischen diesen beiden Kunstverständnissen, indem sie diese unter den spezisch chinesischen historischen Bedingungen zueinander ins Verhältnis setzt. Zur Rezeption der europäischen Realismustradition in China in der Republikzeit siehe: Wang David Der-Wei. 2001.

6 | Bourriaud, Nicolas. 2009.

Im Unterschied zu »Chinesenessdiskursen«, in denen ein lineares Geschichtsverständnis vorausgesetzt und »chinesische Identität« durch Rückbindung an eine essenziell verstandene Ursprungstradition »freigelegt« wird, steht die Arbeit für eine kritische Auseinandersetzung mit Geschichte in der zeitgenössischen chinesischen Kunst, indem genealogisch vorgegangen wird. Das heißt, anstatt eine lineare Genese darlegen zu wollen, in einem vermeintlichen Ursprung das Erwartete finden zu wollen, also eine schon bekannte Identität bestätigt zu bekommen, versucht diese Arbeit mit Michel Foucaults Verständnis von Genealogie, »Brüche sichtbar zu machen, die uns durchziehen«.⁷ Mit anderen Worten, eine solchermaßen historisch dimensionierte Untersuchung möchte Strukturen und ästhetische Artikulationen, die auf den ersten Blick, mit den unmittelbar zur Verfügung stehenden euro-amerikanischen Deutungsmustern verborgen bleiben, ans Licht bringen. Genealogische Methode bedeutet die Analyse einer »Gegengeschichte«, um auf diese Weise Vergessenes ans Licht zu bringen, Möglichkeits- und Unmöglichkeitsbedingungen, das heißt Machtstrukturen offenzulegen und sich damit auseinanderzusetzen, welche Subjekt-Objekt Beziehungen, das heißt welche »Wahrheitsspiele«, welche Regeln für bestimmte Erfahrungsmodalitäten und eine bestimmte Art von Wissen im Zusammenhang mit Kunst konstitutiv waren bzw. sind.

Übertragen auf die vorliegende Untersuchung heißt das, dass herausgearbeitet wird, inwiefern in chinesischer Installationskunst bestimmte Bedingungen, Art und Weisen von Subjekt-Objekt Beziehungen und damit zusammenhängende Verständnisse von Kunst reflektiert werden und welche Bedeutung dabei Performativität kommt.

Vor diesem Hintergrund wird anstatt eines statischen Identitätsbegriffs von Identifikationsprozessen ausgegangen. Durch die Betonung des Performativen ist der Aspekt der Verzeitlichung als Bedingung von Bedeutungsgenerierung der rote Faden der gesamten Arbeit. Das erste Kapitel legt aus kultur- und kunsttheoretischer Perspektive dar, warum die Installation, verstanden als Kunstpraxis performativer Bedeutungsgenerierung, aufgrund ihrer medialen Disposition besonders gut geeignet ist, kulturelle Differenz als performativen Übersetzungsprozess jenseits der statischen Identifizierung kultureller Charakteristika zu konzeptionalisieren und inwiefern sie gleichzeitig Konventionen essenzialistischer Bedeutungsgebung und Bedeutungshaftigkeit reflektiert. Im zweiten Kapitel wird dargelegt, wie sich die frühen chinesischen Installationskünstler Mitte der 1980er Jahre die performative Qualität zunächst als Bedingung der damals im Vordergrund stehenden Emanzipation, im Sinne der Entideologisierung von Kunst, zunutze machen. Beeinflusst von poststrukturalistischer Theorie werden symbolische Ordnungen nicht mehr als »naturgegeben«, sondern als konstruiert und somit als veränderlich erkannt und in Konsequenz radikal infrage gestellt. In den 1990er Jahren ist die Installationskunst nach wie vor an sozialen Zusammenhängen interessiert, aber zunehmend

7 | Foucault, Michel 1987, S. 75.

auch phänomenologisch ausgerichtet. Die Qualität der oftmals performativen Installationen wird nun häufig im urbanen Kontext hinsichtlich ihres Betrachter-Aktivierungspotenzials und mit einer Betonung des Prozesshaften zur Schärfung der Wahrnehmung der Welt fruchtbar gemacht.

Im dritten Kapitel bietet die performative Qualität in den Beispielen chinesischer Bewegtbild-Installationen ideale Bedingungen, um die Genealogie des Performativen in ihren transkulturellen Bezügen zu verhandeln. Es wird herausgearbeitet, mittels welcher Strategien der Dislozierung bestimmte Aspekte des Performativen im oben beschriebenen transkulturellen Spannungsfeld kritisch reflektiert und somit thematisiert werden.

Um den Umfang der Arbeit realistisch zu halten, beläuft sich der zeitliche Rahmen des kulturhistorischen Kapitels von Mitte der 1980er Jahre bis ins Jahr 2000, wobei die frühe Installationskunst besonders ausführlich behandelt wird.

Das dritte Kapitel behandelt Installationen seit Anfang der 1990er Jahre bis heute, beschränkt sich aber auf den Installationstyp der Bewegtbild-Installation. Diese Fokussierung erscheint aufgrund der besonders hohen performativen Qualität, die dieser durch die Betonung der Dimension Zeit in der Bewegtbild-Installation zugeschrieben wird, sinnvoll, da diese sowohl die in der Arbeit zentrale These von der performativen Verhandlung von kultureller Differenz untermauert als auch ideale Voraussetzung für die Reflexion des traditionell performativ angelegten chinesischen Kunstverständnisses ist. Anstatt eines enzyklopädischen Überblicks über die Entwicklungen der Installationskunst in China von ihren Anfängen Mitte der 1980er Jahre bis heute bietet die vorliegende Arbeit also eine diskursive Konzeptualisierung chinesischer Installationskunst, wie sie sich im transkulturellen Spannungsfeld artikuliert.

Vor diesem Hintergrund gliedert sich die vorliegende Arbeit in die folgenden drei Kapitel. Im ersten Kapitel, »Installationskunst als Transformationsmedium im transkulturellen Kontext – Installationskunst in China aus kultur- und kunsttheoretischer Perspektive«, lautet die Ausgangsthese, dass das Medium der Installation aufgrund seiner buchstäblichen Rahmenlosigkeit und der daraus resultierenden spezifischen Ästhetik der Entgrenzung, das heißt wegen seiner performativen Qualität, welche eine essenzialistische Rahmung grundsätzlich unterläuft, ideal ist für die Verhandlung kultureller Differenz im transkulturellen Kontext.

Vor dem Hintergrund einer kritischen Einstellung zu der bis heute, wenngleich auch als Negativfolie, dominanten eurozentristischen Repräsentationsästhetik steht in den vorliegenden Ausführungen der modernistisch geprägte objektorientierte Kunstbegriff und die damit verknüpfte essenzialisierende Identifikation von Bedeutung im gerahmten Kunstwerk im Mittelpunkt, um auf diese Weise kultureszenzialistische Zuweisungen sowie das Denken in dichotomischen Kategorien wie »Eigen« und »Fremd« aufzulösen.

Die Installationskunst wird als Ausdruck eines postmodernen Kunstverständnisses vorgestellt, deren mediale Disposition die objektorientierte und verfügende

Bedeutungsgebung infrage stellt, um stattdessen von performativen Transformations- und Translationsprozessen der Bedeutungsgenerierung auszugehen. Mit der Installation als theatricaler, sich aus ihrer rahmenlosen Unabgeschlossenheit ergebender performativer künstlerischer Verfahrensweise verbindet sich nicht nur die radikale Infragestellung des modernistischen objektzentrierten Kunstbegriffs, sondern auch die Herausforderung eines essenzialistischen zugunsten eines performativen Kulturverständnisses.

Anstelle eines Subjekt-Objekt-Dualismus wird die Installation als *Dazwischen* und somit als Ort der Translation verstanden, an dem sich Bedeutung – und somit auch das Betrachtersubjekt – in Übersetzungsprozessen kontinuierlich neu generiert. Um diese These kulturtheoretisch zu konzeptionalisieren, wird das Denkmmodell des *Dritten Raumes*, das der postkoloniale Kulturtheoretiker Homi K. Bhabha entworfen hat, der von diesem auch als *Dazwischen* spricht, für die Installationskunst fruchtbar gemacht, indem unter besonderer Hervorhebung ihrer gemeinsamen performativen Qualität Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden Konzepten statuiert werden. Sowohl für das Konzept des *Dritten Raumes* als auch für die Installation gilt, dass die Identifikation von Bedeutung in einer als abgeschlossen, als Gefäß verstandenen Kultur bzw. in einem als Objekt konzeptionalisierten Kunstwerk durch ein verfügendes Subjekt abgelehnt wird. Statt der Festlegung von Bedeutung wird diese in der Installation im performativen Betrachterakt temporalisiert, das heißt in der Zeit verhandelt und vermittelt. Da die performative Qualität durch die Betonung der Dimension Zeit in der Bewegtbild-Installation noch gesteigert wird, liegt der Fokus des dritten, historisch-kulturanthropologisch perspektivierten Kapitels der vorliegenden Arbeit auf eben diesem Installationskunst-Typus.

Im zweiten, chronologisch angelegten, kulturhistorischen Kapitel der Arbeit, »Installationskunst in China im kultur- und kunsthistorischen Kontext«, wird anhand ausgewählter Installationskünstler, Installationen und Installationsausstellungen ausgeführt, vor welchen soziokulturellen, infrastrukturellen und ideengeschichtlichen Bedingungen sich die Installationskunst in China seit ihren Anfängen Mitte der 1980er Jahre bis zum Jahr 2000, als die Installationskunst im Zuge der ersten internationalen Biennale in Shanghai das erste Mal eine breite lokale und internationale Legitimationsgrundlage erhält, entwickelt hat. Dieser umfangreiche kulturhistorische Teil bietet notwendiges Grundlagenwissen für die anschließende Untersuchung kultureller Differenz in der chinesischen Installationskunst, wie sie in der vorliegenden Arbeit am Beispiel der chinesischen Bewegtbild-Installation aus historisch-kulturanthropologischer Perspektive geleistet wird.

Im Zentrum des kulturhistorischen Kapitels steht die Einbettung der Installationskunst in die Kunstgeschichte der modernen chinesischen Kunst seit ihren Anfängen 1979, als durch die Reformen Deng Xiaopings eine Liberalisierung der chinesischen Gesellschaft eintrat und freieres künstlerisches Schaffen wieder möglich wurde. Mit einem besonderen Fokus auf die unterschiedlichen Subjektkonzepte, wie sie seit Anfang der 1980er Jahre in der modernen chinesischen Kunst verhandelt

werden, wird die Installationskunst der konzeptionellen Kunstströmung zugerechnet und in Abgrenzung zur sogenannten »humanistischen«⁸ Kunstströmung vor gestellt. Während die »humanistischen« Künstler einem idealistischen Subjektbegriff anhingen, stehen die ideologiekritischen konzeptionellen Künstler, beeinflusst von postrukturalistischen Theorien, für ein dezentriertes Subjektverständnis. In der vorliegenden Arbeit gilt die These, dass mit der Installationskunst als beliebtestem Ausdrucksmittel der frühen konzeptionellen Kunstströmung ein Paradigmenwechsel im Verständnis von Kunst im Allgemeinen und ihrer Funktion verknüpft ist. Im Unterschied zur »humanistischen« Kunst, die in Anlehnung an den offiziellen Modernisierungskurs Kunst als Mittel zur Modernisierung Chinas verstand, war Kunst für die konzeptionellen Künstler Instrument der Kulturkritik.

Im dritten Kapitel, »Chinesische Bewegtbild-Installationen als Reflexionsräume traditioneller Betrachtererfahrung aus historisch-kulturanthropologischer Perspektive«, werden chinesische Bewegtbild-Installationen aus historisch-kulturanthropologischer Perspektive in den Blick genommen. Ausgehend von der Feststellung, dass in auffallend vielen chinesischen Bewegtbild-Installationen die in der traditionellen Betrachtererfahrung zentralen bzw. konstitutiven Perzeptionsaspekte der »Berührung« und der »Verlebendigung« dominant verhandelt werden, werden chinesische Bewegtbild-Installationen hier als kritische Reflexionsräume traditioneller Betrachtererfahrung untersucht.

Aufgrund der Integration bewegter Bilder wird die Dimension Zeit in der Bewegtbild-Installation besonders betont. In Konsequenz weist dieser Installationstypus eine besonders hohe performative Qualität auf und ist somit ein idealer Raum, um das traditionell performativ angelegte chinesische Kunstverständnis mit Aspekten und Begriffen der europäischen Repräsentationsästhetik zu konfrontieren und gleichzeitig Bezüge zu zeitgenössischen, bislang vor allem euro-amerikanisch geprägten Theorien des Performativen herzustellen. Im dritten Kapitel werden Beispiele der chinesischen Bewegtbild-Installation seit Anfang der 1990er Jahre bis heute behandelt. Dabei bilden Fragen nach den ästhetischen und anthropologischen Bedingungen der Perzeptionsaspekte »Berührung« und »Verlebendigung« den Fokus und es wird herausgearbeitet, welche dominanten Wahrnehmungsmodi und -strukturen sowie Erfahrungsbedürfnisse aus zeitgenössischer Perspektive in der chinesischen Bewegtbild-Installation reflektiert werden.

8 | Vgl. Gao Minglu, 2005a, S. 87 und S. 92–103.