

STEPPING OUT!



40 Jahre Years
Museum der Moderne
Salzburg

FEMALE IDENTITIES IN CHINESE CONTEMPORARY ART

5.4.—
25.6.2023

KURZFÜHRER

STEPPING OUT!
FEMALE IDENTITIES
IN CHINESE
CONTEMPORARY ART

Seit der wirtschaftlichen Öffnung Chinas Ende der 1980er-Jahre und seinem wachsenden Einfluss in einer globalisierten Gesellschaft erregt chinesische Gegenwartskunst in der westlichen Welt großes Interesse. Künstlerinnen sind dabei unterrepräsentiert. Stepping Out! ist seit 25 Jahren die erste Ausstellung, die einen umfassenden Überblick über die zeitgenössische künstlerische Produktion von Frauen aus Festlandchina gibt. In der Auswahl von 26 Künstlerinnen finden sich sowohl Pionierinnen als auch junge, kaum bekannte Positionen, die mit mehr als hundert Werken aus den Bereichen Malerei, Skulptur, Fotografie, Film, Performance und Installation auf zwei Ausstellungsebenen vorgestellt werden.

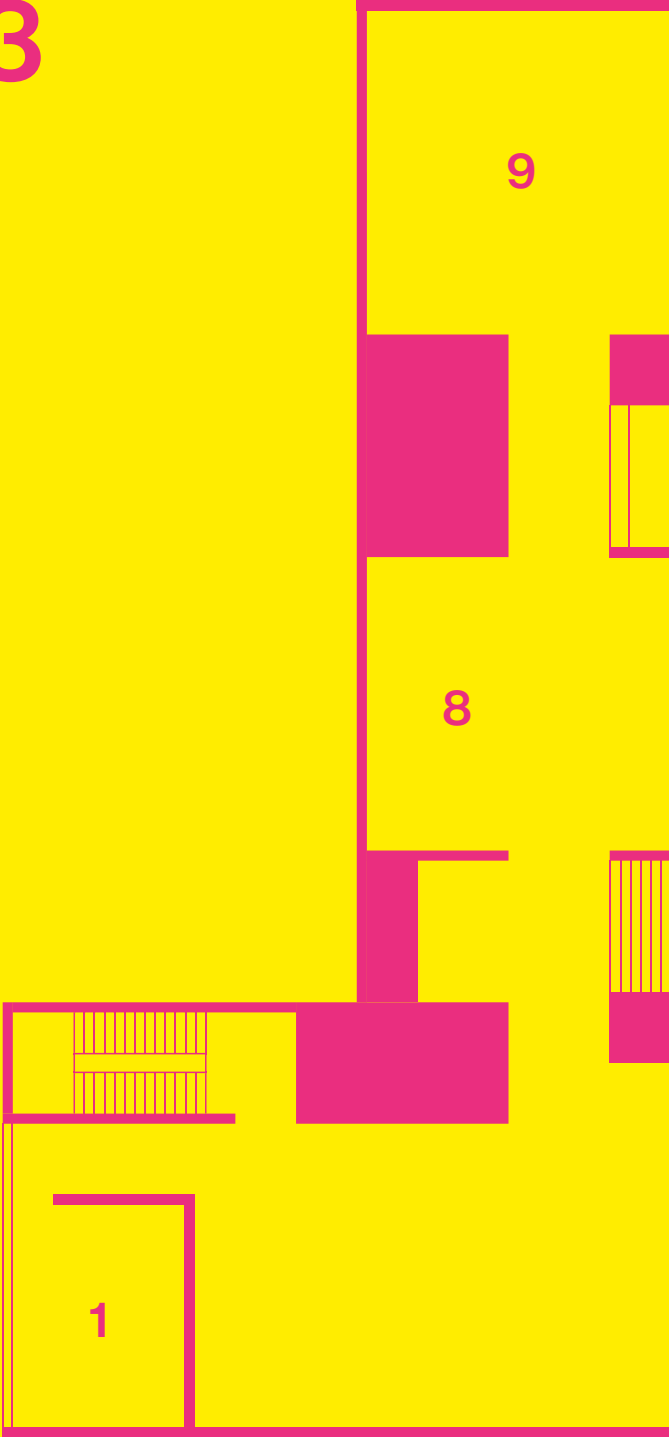
Dabei treten chinesische Künstlerinnen bereits seit den späten 1980er-Jahren mit offener und mitunter provozierender Haltung aus dem Schatten ihrer männlichen, die chinesische Gegenwartskunst dominierenden Kollegen, heraus. Sie fordern Gleichberechtigung, stellen traditionelle Rollen und Repräsentationsformen infrage und brechen Tabus, um aktuelle Gesellschaftsfragen selbstbewusst in die Öffentlichkeit zu tragen. Im Spannungsfeld zwischen machtvoller Tradition, parteipolitischer Ideologie und wirtschaftlichem Umbruch untersuchen sie individuelle und gesellschaftliche Ängste, Widersprüche und Hoffnungen und legen diese oftmals schonungslos offen.

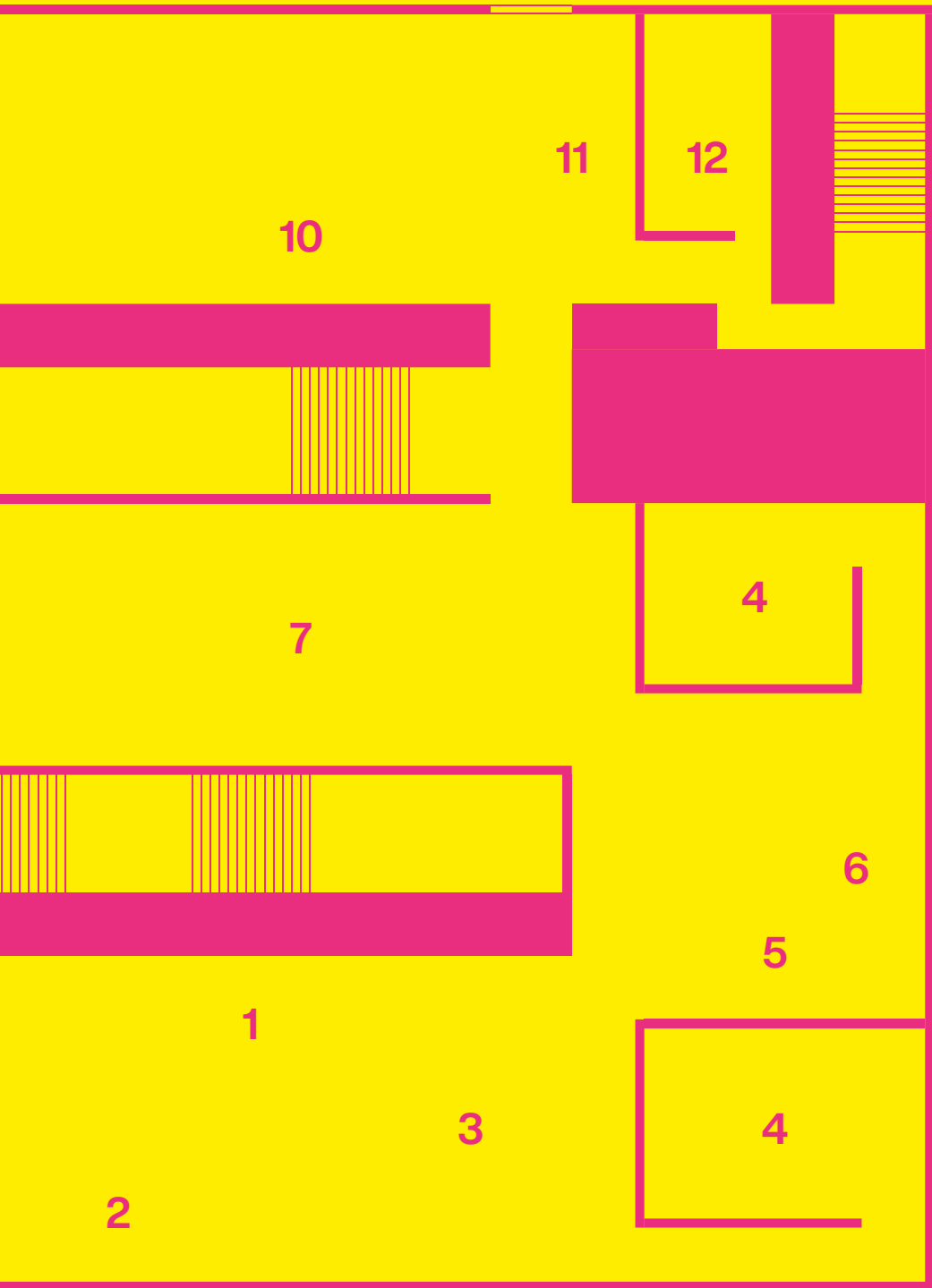
Ziel des Ausstellungs- und Publikationsprojektes ist es, das eklatante Ungleichgewicht in der Sichtbarkeit weiblicher Künstlerinnen aus China zu korrigieren und auf die enorme Vielfalt und Relevanz ihres künstlerischen Schaffens zu verweisen. Neben dem vierköpfigen Norwegisch-Österreichisch-Chinesischen Kurator:innen-Team bildeten vier Expertinnen eines internationalen Advisory Boards die wissenschaftliche Basis des Projekts. Die Ausstellung stützt sich auf aktuelle Forschungsergebnisse, versteht sich zugleich aber auch in vielfacher Hinsicht als ein Entdeckungsprojekt in einem noch wenig überschaubaren Feld. Mit diesem ambitionierten Unterfangen möchten wir in einer Zeit, in der sich nach vier Jahrzehnten zunehmender Öffnung und vorsichtiger Liberalisierung die Anzeichen mehren, dass sich China auf dem Weg in eine totalitäre Dystopie befindet, den Künstlerinnen des Landes eine Bühne bieten, um ihren vielfältigen Stimmen Gehör zu verschaffen und ihre Sichtbarkeit zu verstärken. Gerade in einem Klima der Verunsicherung sind ihre Werke unentbehrlich für die Selbsterkenntnis und zugleich Indikatoren für das Aufbegehren und die Gefährdung des Individuums.

Mit Werken von:

Bu Hua, Cao Fei, Cao Yu, Chen Qiulin, Chen Zhe, Cui Xiuwen, Fan Xi, Geng Xue, He Chengyao, Hu Yiping, Liang Xiu, Lin Tianmiao, Liu Xi, Li Xinmo, Luo Yang, Ma Qiusha, Peng Wei, Sun Shaokun, Tao Aimin, Tong Wenmin, Wen Hui, Xiang Jing, Xiao Lu, Xing Danwen, Yin Xiuzhen, Yu Hong

Ebene 3





Die Ausstellung beginnt auf Ebene 3 des Museums. Hier werden die ersten 12 Künstlerinnen präsentiert, deren Werke sich thematisch zum Teil überschneiden. Als Kernfragen lassen sich folgende identifizieren: Wie sieht eine individuelle weibliche (Künstlerinnen-)Biografie vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und politischen Veränderungen Chinas aus? Was lässt sich aus manchmal schmerzhaften Kindheitserinnerungen und den Wunden der Mütter und Großmütter schöpfen? Was bedeutet es, zwischen Individualismus und Konformität zu leben, und welche Rolle spielt Solidarität dabei? Was heißt es, sich als Frau und insbesondere Künstlerin aus gesellschaftlichen Zwängen zu befreien? Und schließlich: Wie können Frauen Geschichten von Frauen neu erzählen?

1

BU HUA
1973 Peking, CN

Bu Hua studierte in den frühen 2000er-Jahren Malerei im Hauptfach und wechselte zum animierten Film. Sie gilt als frühe Vertreterin und Vorreiterin der sogenannten Flash-Animation. Eine ihrer ersten Animationsarbeiten, *Cat*, wird 2002 online veröffentlicht und geht viral, bevor es entsprechende digitale Plattformen wie YouTube gibt. Thematisch beschäftigt Bu sich mit der Entwicklung der urbanen chinesischen Gesellschaft, der Zerstörung des chinesischen Kulturerbes und dem angespannten Verhältnis zwischen China und dem Westen. Ihr komplexes künstlerisches Werk, das vom traditionellen Holzschnitt beeinflusst ist, spiegelt, wie sie sagt, die Realität des modernen China wider, insbesondere die Verschmelzung von West und Ost.

Zentral in ihren Arbeiten ist eine Figur in der ikonischen Uniform der Jungen Pioniere Chinas, die auf Bu als Mädchen basiert, und die die Künstlerin als idealisierte Version ihrer selbst bezeichnet. Aus der Perspektive dieses Alter Egos erkundet sie in ihren Arbeiten die widersprüchliche soziale Landschaft ihres Landes, das in ihren Filmen oftmals dystopisch und unheimlich surreal anmutet und von seltsamen Kreaturen bevölkert ist. Die Figur ist sowohl eine Referenz an Bus Erinnerungen an das China ihrer Kindheit als auch eine Reflektion der emotionalen und sozialen Auswirkungen einer Gesellschaft im ständigen Wandel. Als Protagonistin in ihren eigenen Werken, präsentiert sie sich selbst als Erzählerin und Beobachterin in den von ihr geschaffenen Welten.

Bus künstlerische Praxis des unabhängigen Animationsfilms spiegelt eine weniger beachtete Dimension der zeitgenössischen chinesischen Kunstszene wider. Dem Animationsfilm kommt dabei eine subversive Bedeutung zu, da dessen Inhalt selbst vielschichtig ist und vielfältige Interpretationen und Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit den soziokulturellen Veränderungen Chinas zulässt. C. P.

● **Savage Growth, 2008**
Flash Animation (Farbe, Ton)
3:52 Min.

Courtesy of Bu Hua

● **LV Forest, 2010**
Flash Animation (Farbe, Ton)
5:03 Min.

Courtesy of Bu Hua

● **The Light of Love, 2019**
Digitaler Druck auf Leinwand
14,5 × 2,45 m
Courtesy of Bu Hua

YU HONG
1966 Xi'an, CN – Peking, CN

Seit mehr als zwanzig Jahren arbeitet die Malerin Yu Hong kontinuierlich an ihrem biografischen Langzeitprojekt *Witness to Growth* (1999–). Dafür wählt sie aus jedem Lebensjahr seit ihrer Geburt 1966 ein Foto (oder einen Ausschnitt aus einem solchen) von sich selbst, das sie in ihrer zugleich realistischen und expressiven Malweise auf stets einen Quadratmeter große Leinwände überträgt. Jeder dieser scheinbar zufällig gewählten gemalten Schnappschüsse aus ihrem Privatleben wird dann mit einem Medienfoto desselben Jahres kombiniert. Schließlich werden die zwei Dokumente eines Jahres zu einem Diptychon verbunden. Nach der Geburt ihrer Tochter 1994 erweitert sie das Projekt um jeweils ein weiteres Gemälde pro Jahr nach einem Foto mit der Tochter, sodass von nun an jährlich ein Triptychon entsteht.

Durch die enge Verbindung zwischen den biografischen Bildern einerseits und den Dokumenten offiziell chinesischer bzw. internationaler Berichterstattung andererseits schafft Yu eine Dissonanz zwischen persönlicher und historischer Zeit, wie sie etwa in Franz Kafkas Tagebuchnotiz vom 2. August 1914 – „Deutschland hat Russland den Krieg erklärt. – Nachmittags Schwimmschule.“ – frappierend greifbar wird. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, in welch hohem Maße die politische Öffentlichkeit ein untrennbarer Teil des Familienlebens ist, wenn etwa über dem Kinderwagen der Tochter ein monumentales Mao-Porträt erscheint.

Die Künstlerin ist eine sorgfältige Beobachterin und Erzählerin der drastischen Veränderungen in ihrer Heimat während der letzten Jahrzehnte, die persönliche Lebensentwürfe und politische Realitäten auf einer existenziellen Ebene zu eindrücklichen Bilderzählungen vereint.

Yu Hong ist eine der ersten chinesischen Künstlerinnen, die bereits in den frühen 1990er-Jahren internationale Aufmerksamkeit erlangt hat. N. O.

○ Aus der Serie „Witness to Growth“, 1999–

● China Pictorial, p. 55, No. 11, August 18, 1966, On the tower of Tian'anmen Gate Chairman Mao reviews the rank and file of the Great Cultural Revolution for the first time / 1966 Yu Hong, six months old, in Xi'an, 1999

Öl auf Leinwand

Zeitschrift: 70 × 100 cm / Gemälde: 100 × 100 cm

Courtesy of Yu Hong Studio

● China Pictorial, Cover, No. 11, 1976, Chairman Mao passed away / 1976
Yu Hong, ten years old, on the playground of Beijing University of Aeronautics
and Astronautics, **2000**

Acryl auf Leinwand

Zeitschrift: 100 × 71 cm / Gemälde: 100 × 100 cm

Courtesy of Yu Hong Studio

● China Pictorial, p. 29, No. 8, 1989, People waiting to get their train tickets /
1989 Yu Hong, twenty-three years old, on Wu Si Street, **2001**

Acryl auf Leinwand

Zeitschrift: 58 × 100 cm / Gemälde: 100 × 100 cm

Courtesy of Yu Hong Studio

● China Pictorial, p. 2, No. 6, 1996, Villas in Beijing suburb / 1996 Yu Hong,
thirty years old, in the studio at the Academy / 1996 Liu Wa, two years old,
taking a nap at home, **2001**

Acryl auf Leinwand

Zeitschrift: 66 × 100 cm / Gemälde: 100 × 100 cm / Gemälde: 100 × 100 cm

Courtesy of Yu Hong Studio

● Beijing Star, Real Estate Weekly Section Daily, September 1, 2005, p. 41,
Queues Overnight for Purchase of Affordable Housing / 2005 Yu Hong, thirty-
nine years old, the whole family on a rooftop in Fengjie, where Liu Xiaodong is
painting Hot Bed No. 1 / 2005 Liu Wa, eleven years old, at the gym, **2006**

Acryl auf Leinwand

Zeitschrift: 100 × 92 cm / Gemälde: 100 × 100 cm / Gemälde: 100 × 100 cm

Courtesy of Yu Hong Studio

● China Weekly, cover, February 10, 2020, Covid: We'll have to pay a high
price / 2020 Yu Hong, fifty-four years old, in New York's Time Square / 2020
Liu Wa, twenty-six years old, in New York's East Village, **2021**

Acryl auf Leinwand

Zeitschrift: 100 × 92 cm / Gemälde: 100 × 100 cm / Gemälde: 100 × 100 cm

Courtesy of Yu Hong Studio

3

LIN TIANMIAO
1961 Taiyuan, CN – Peking, CN

Mit ihrer installativen Arbeit *The Proliferation of Thread Winding* (1995) erlangte Lin Tianmiao 1997 erstmals auf der 5. Istanbul Biennale internationale Aufmerksamkeit. Zu ihrer künstlerischen Praxis gehört die Verwendung von textilen Materialien und die Technik, gewöhnliche Alltagsgegenstände aus dem häuslichen Bereich mit ungefärbtem Garn vollständig zu umwickeln. Obwohl sie zuweilen als eine der wenigen feministischen Künstlerinnen Chinas beschrieben wird, lehnt sie selbst diese Bezeichnung vehement ab. Dennoch ist ihr bewusst, und sie beschreibt es, wie Frauen durch das traditionelle chinesische Wertekorsett in ihrer Stärke und Entfaltung eingeengt werden. Ihre künstlerische Strategie besteht darin, sich stark in ihren Kindheitserinnerungen an ihre Garn spinnende und nähende Mutter zu verorten. Aus der Erinnerung an diese handwerkliche und geerdete Tätigkeit leitet sie für ihre Werke das Prinzip der Verwandlung ab, durch das sie, wie sie sagt, „das Wesen des einander Gegensätzlichen und sich gegenseitig Verwandelnden zutage bringen“ will. Die Materialtransformation steht dabei stellvertretend für den Kreislauf aus Werden, Umwandlung und Vergehen und evoziert durch die Kombination mit den Alltagsgegenständen die Aspekte Geburt, Sexualität, Mutterschaft und Tod. Dabei spielt Lins persönliche Perspektive als Frau und Mutter eine wesentliche Rolle.

Eine weitere, auf den ersten Blick unscheinbar wirkende Werkgruppe der letzten Jahre bilden rein textile Arbeiten mit mehr oder weniger schmeichelhaft gemeinten eingestickten Bezeichnungen für Frauen auf Englisch und Chinesisch; sie belegen, dass sich Lins Interesse an Transformationsprozessen auch auf die Sprache bezieht und darauf, wie darüber weibliche Identitäten konstruiert werden. C. P.

- **Day Dreamer, 2000**
Weißes Baumwollgarn, weißer Stoff, digitales Foto
380 × 200 × 120 cm
Courtesy of Lin Tianmiao
- **F+You Bush Pig, 2017**
Schwarzer Samt, Wollgarn, Seidenfaden, Baumwollfaden
102,7 × 102,7 × 12 cm
Courtesy of Lin Tianmiao
- **F+You Dama, 2017**
Schwarzer Samt, Wollgarn, Seidenfaden, Baumwollfaden
102,7 × 102,7 × 12 cm
Courtesy of Lin Tianmiao
- **F+You Leftover Women, 2017**
Schwarzer Samt, Wollgarn, Seidenfaden, Baumwollfaden
102,7 × 102,7 × 12 cm
Courtesy of Lin Tianmiao
- **F+You Otaku Girl, 2017**
Schwarzer Samt, Wollgarn, Seidenfaden, Baumwollfaden
102,7 × 102,7 × 12 cm
Courtesy of Lin Tianmiao

4

CAO FEI
1978 Guangzhou, CN – Peking, CN

Obwohl Cao Fei international zu den innovativsten und viel rezipierten zeitgenössischen Künstlerinnen Chinas zählt, werden ihre Werke dort bisher selten gezeigt. In ihrem umfangreichen filmischen und multimedialen Werk beschäftigt sie sich mit der Populärkultur als verlockende Fluchtmöglichkeit aus der Realität einer Gesellschaft, die seit der Kulturrevolution einen rasanten sozialen und kulturellen Wandel vollzieht.

2004 entstand das surrealistisch anmutende Video **COSplayers**. Es begleitet eine Gruppe jugendliche Cosplayer in Caos Heimatstadt Guangzhou, der sie nach eigener Aussage selbst angehört hat. Die Arbeit dokumentiert, wie jungen Menschen in die Rollen ihrer japanischen Manga-Helden schlüpfen und als diese agieren und in der Übernahme der fiktiven Charaktere Identität und Sicherheit im Alltag erlangen.

In dem Video **Whose Utopia (2006)** lässt Cao, nachdem sie Arbeiter:innen einer chinesischen Glühbirnenfabrik nach ihrer Herkunft, Motivation und Zukunftsvisionen befragt hat, diese neben den streng reglementierten Produktionsstraßen und in kargen Lagerhallen ihre Fantasierollen performen. Caos Gedanke dabei war, den Arbeiter:innen, die mehrheitlich Migrant:innen sind und durch den Verlust ihrer Heimat Rechte und Macht verloren haben, eine besondere Wertschätzung zu geben.

In einem weiteren Langzeitprojekt erforscht Cao als Reaktion auf die schwierigen Bedingungen der urbanen Realität von Peking die virtuelle Welt des Online-Spiels **Second Life**. Die Erlebnisse und Eindrücke – Begegnungen, Gespräche, sogar Freundschaften mit anderen Anwender:innen – ihres digitalen Avatars **China Tracy** verarbeitet Cao zur melancholisch-poetischen Videoarbeit **i.Mirror (2007)**. In Rollen schlüpfen, Rollen einnehmen, **Alter Ego** und **Avatar** sind wiederkehrende Elemente in Caos Werk. Wie sie sagt, ist es „vielleicht nicht mehr wichtig, die Grenze zwischen dem Virtuellen und dem Realen zu ziehen, da die Grenze zwischen beiden verschwommen ist. Im virtuellen Land sind wir nicht mehr das, was wir ursprünglich waren, und doch bleiben wir unverändert.“
C. P.

● **Whose Utopia, 2006**

Video (Farbe, Ton)

20:20 Min.

Courtesy of the artist, Vitamin Creative Space and Sprüth Magers

● **i.Mirror, 2007**

Video (Farbe, Ton)

28 Min.

Courtesy of the artist, Vitamin Creative Space and Sprüth Magers

5

CUI XIUWEN
1967 Harbin, CN – 2018 Peking, CN

Cui Xiuwen wird sowohl in der westlichen als auch chinesischen Kunstwelt häufig als feministische Künstlerin rezipiert, distanzierte sich aber selbst von dieser Bezeichnung. Diese Einordnung wird durch Cuis Videoarbeit *Lady's Room* (2000) begründet, die unmittelbar nach ihrer Veröffentlichung für erhebliches Aufsehen sorgte. Das Video zeigt in einem Zusammenschnitt von heimlich gefilmten Szenen aus einer Damentoilette eines Pekinger Nachtclubs Callgirls, die sich ungezwungen frisch machen, Geld zählen und über ihre Kunden sprechen, weil sie sich unbeobachtet und unter sich wähen. Die unverblümete Offenlegung weiblichen Verhaltens im privaten Raum, die im Widerspruch steht zum öffentlichen Bild der tugendhaften und zurückhaltenden Frau in China, schockierte das chinesische Publikum derart, dass Cui sich mit einem Rechtsstreit und einer heftig geführten öffentlichen Debatte konfrontiert sah.

Eigentlicher Ausgangspunkt für ihre künstlerische Praxis war Cuis Interesse am sexuellen Erwachen junger Frauen und den Rahmenbedingungen dazu in der Volksrepublik China. Ein früherer, fotografischer Werkzyklus mit dem Titel „Sanjie“ entsteht ab 2003 und zeigt in einer Wiederholung des immer gleichen Motivs ein Mädchen in der Uniform der Jungen Pioniere Chinas mit dem charakteristischen roten Halstuch vor den Kulissen der Verbotenen Stadt oder des Tian'anmen-Platzes. Das neunjährige Model, das der Künstlerin als Mädchen ähnelt, fungiert als ihr Alter Ego. Es wirkt verloren und den Orten der Macht schutzlos ausgeliefert. Ihr Körper weist oftmals Prellungen und Schürfwunden auf. Die ab 2004 entstandene Serie „Angel“ erweitert das Thema und zeigt einen schwangeren Teenager in mal traumwandlerischen, ängstlichen oder ruhigen Posen – eine Selbstreferenz der Künstlerin als alleinstehende Mutter und den daraus resultierenden sozialen Folgen. Cui verhandelt über diese Bilder Fragen über den Handlungsspielraum des menschlichen Individuums innerhalb des Kollektivs im Allgemeinen, und im Speziellen über die Entwicklungsmöglichkeit weiblicher Identität, die Maos Ideologie der Geschlechtergleichheit diametral entgegensteht. C. P.

● *Lady's Room*, 2000

Video (Farbe, Ton)

6:25 Min.

Sammlung Yuz Museum, Shanghai

● *Angel No. 5*, 2006

Digitaldruck auf Fotopapier

100 × 150 cm

Edition 6/8

Courtesy of Tina Keng Gallery and the artist

6

HE CHENGYAO
1964 Sichuan, CN – Peking, CN

He Chengyao gehört zu den Pionierinnen weiblicher Performance-Kunst in China, deren Ausdruckswille sich ab den frühen 2000er-Jahren unvermittelt und trotz drohender Zensur und Bestrafung in radikalen Aktionen Bahn bricht und bis heute jüngere Künstlerinnen beeinflusst.

Als Kind eines unverheirateten jungen Mädchens aus ärmlichen ländlichen Verhältnissen wird He als Heranwachsende Zeugin der sozialen Ächtung ihrer Mutter und deren allmählichen Abgleitens in geistige Verwirrung, was sie nach eigener Aussage häufig mit Scham erfüllte. In ihrer künstlerischen Praxis spürt He mit ihrem Körper den Wunden der Vergangenheit nach, wobei sie oftmals das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter thematisiert. Ihre performative Kunst versteht sie als kraftvolles persönliches Heilmittel mit unmittelbarer reinigender Wirkung, ihre Nacktheit ist dabei ein wiederkehrendes Element.

Zu Bekanntheit gelangt He 2001, als sie unter großer medialer Aufmerksamkeit barbusig auf der Großen Mauer spazieren geht, was ihr die Kritik einbringt, unmoralisch und sensationsgierig zu sein. Ihr entblößter Oberkörper auf dem Wahrzeichen chinesischer Macht ist eine Anklage, stellvertretend für ihre Mutter, gegen das unterdrückende Patriarchat. Gleichzeitig fordert sie damit die von Männern dominierte chinesische Performance-Szene heraus. Über ihre Kunst sagt He, dass sie das Gefühl habe, sie für ihre Mutter und Großmutter zu machen, die durch ihren Körper sprechen würden; und sie müsse für sie sprechen, da diese es nicht könnten. Wie viele chinesische Künstlerinnen bezeichnet sich He nicht als Feministin, sondern fordert stattdessen gleiche Grundrechte für alle Menschen Chinas. C. P.

● Testimony, 2001–02

3 chromogene Abzüge

Je 118,9 × 74,4 cm

Courtesy of He Chengyao

● Public Broadcast Exercises, 2004

Video (Farbe, Ton)

4:12 Min.

Courtesy of He Chengyao

7

TAO AIMIN
1974 Provinz Hunan, CN – Peking, CN

Tao Aimins künstlerischer Arbeitsprozess ähnelt bisweilen dem einer Ethnologin. Sie setzt Gefundenes und Wiederentdecktes in einen neuen Kontext und verbindet somit Geschichte und Zukunft.

Für ihre raumgreifende Installation *The Women's River* von 2005 sammelt sie an der Peripherie von Peking, wo Bauerndörfer in atemberaubendem Tempo gigantischen Trabantenstädten weichen müssen, Hunderte von alten hölzernen Waschbrettern, die in Wohnungen mit Waschmaschinen ihren Nutzen verloren haben. Sie führt Interviews mit den ehemaligen Benutzerinnen, fotografiert und porträtiert sie auf der Rückseite der Bretter. Die Künstlerin verbindet die einzelnen Bretter mit ihren individuellen Verzierungen und Gebrauchsspuren mit Schnüren zu langen parallelen Bahnen, die schließlich wie eine Welle in einem Fluss an transparenten Fäden frei im Raum montiert werden. Auf diese Weise entsteht ein breiter Strom aus Waschbrettern, der die individuellen Geschichten ihrer vormaligen Besitzerinnen transportiert und transformiert. Die ehemaligen Gebrauchsgegenstände sind Metapher für den rapiden Wohlstandswandel in China, gleichzeitig aber auch ein eindringlicher Hinweis auf die mühsame tägliche Handarbeit des Wäschewaschens, die seit jeher nicht nur in China von den Frauen und Mädchen der Familien ausgeführt wurden.

Tao Aimins *The Women's River* ist auf den ersten Blick eine poetische Arbeit, in der Sehnsucht nach einer immer rascher verschwindenden traditionellen ländlichen Lebensweise in China anklingt. Gleichzeitig wirft sie aber auch Fragen nach der der Frau zugewiesenen Rolle und ihrem Status in der heutigen Gesellschaft auf. Welchen Weg wird sich der mächtige Fluss der chinesischen Frauen mit ihren unzähligen Individuen zukünftig bahnen?
N. O.

8

WEN HUI
1960 Yunnan, CN – Peking, CN

Als die Tänzerin und Choreografin Wen Hui von einer ihr bis dahin unbekanntan Tante ihres Vaters erfährt, reist sie spontan in deren Dorf in ihrer Heimatprovinz, um ihre „dritte Großmutter“ kennenzulernen. Bei den folgenden Treffen 2015 entsteht das Video **Dance with My Third Grandmother**. Der Inhalt ist schnell erzählt: Wen schneidet ruhige Nahansichten des Gesichts der 84-jährigen Su Meiling, Alltagssituationen sowie einfache Tanzsequenzen der zwei Frauen zusammen. Die bisweilen sitzend auf Schemeln wie in Zeitlupe ausgeführte Choreografie bedient sich der natürlichen Körpersprache zweier Menschen, die sich kennen- und vertrauen lernen. Der Dialog besteht im Wesentlichen aus einem oft wiederkehrenden wechselseitigen Frage- und Antwortspiel der Phrasen „Wo bist du?“ – „Hier“ und „Kannst du mich sehen?“ – „Ja“, das die Choreografie nicht ohne Humor untermalt.

Der Künstlerin geht es nicht darum, das karge Leben der entfernten Verwandten auf dem Lande zu dokumentieren, sondern zeitlose Bilder voller Intimität, Respekt und Vertrauen zu schaffen. Gleichzeitig ermöglicht Wen mit ihrer Videoarbeit ganz beiläufig gesellschaftskritische Einblicke, die die Spaltung, Sehnsucht und Entfremdung zwischen Land und Metropole, Alt und Jung, Bäuerin und Künstlerin sowie nicht zuletzt ein Monument tiefer Menschlichkeit und weiblicher Stärke über alle Grenzen hinweg ausdrücken. Der gemeinsame Tanz der beiden Frauen im diffusen Herbstlicht des kargen Hofes stellt darüber hinaus die Frage nach Kontinuitäten und Brüchen weiblicher Biografien im China seit Gründung der Volksrepublik 1949.

Wen Hui ist eine Pionierin des zeitgenössischen Tanzes in China. 1994 gründet sie die bis heute führende chinesische Tanzkompanie Living Dance Studio, mit der sie ihr einmaliges Vokabular für Bühne und Video entwickelt. N. O.

9

PENG WEI
1974 Chengdu, CN – Peking, CN

Peng Wei erlernt in jungen Jahren die traditionelle Tuschemalerei. Neben Malerei beinhaltet ihr künstlerisches Spektrum auch skulpturale und installative Arbeiten, die aufgrund ihrer klassischen Anmutung auf den ersten Blick für moderne Interpretationen traditioneller chinesischer Kunst gehalten werden könnten. Das eigentlich zentrale, weil subversive Element in Pengs Werk erschließt sich bei genauerer Betrachtung in einer kritischen Auseinandersetzung der Künstlerin mit dem traditionellen Bild des Weiblichen, wie es in alten chinesischen Erzählungen überliefert wird. Die raumgreifende Installation *Old Tales Retold* (2019) beispielsweise, die aus einer monumentalen fünfzig Meter langen Papierbahn mit Darstellungen von Frauen in Tuschemalerei besteht, greift Liu Xiangs Vorbilder weiblicher Tugend (um 18 v. Chr.) auf, eine aus der Han-Dynastie stammende Sammlung von Biografien von mehr als hundert Frauen, die in sieben Prototypen eingeteilt sind. Es handelt sich um die Darstellung vorbildlicher Frauen und kann als moralischer Leitfaden für korrektes weibliches Verhalten verstanden werden. Peng löst diese Frauen, indem sie sie aus der literarischen Vorlage abkoppelt und schlicht und kraftvoll mit Tusche auf das Papier überträgt, aus dem Kontext und damit aus der zweitausend Jahre alten Kategorisierung und verhilft ihnen als Teil der raumgreifenden Installation zu einer überlebensgroßen Präsenz als Individuen. Eine Art stetiger und respektvoller epochenübergreifender Dialog mit den Frauen der Vergangenheit und deren Befreiung aus der auferlegten Modellhaftigkeit ist der rote Faden, der sich durch Pengs Werk zieht. Sie dekonstruiert das tradierte Narrativ über das Weibliche und schreibt es auf moderne Weise um. C. P.

● Handbook for the Boudoir, 2019

20 Bücher, Digitaldruck

Maße variabel

Courtesy of Peng Wie

● Hi-Ne-Ni VI, 2019

Tusche auf Flachspapier

65 × 33 × 30 cm

Courtesy of Peng Wei

● Hi-Ne-Ni-Kuro2, 2020

Tusche auf Flachspapier

64 × 35 × 30 cm

Courtesy of Peng Wei

● Old Tales Retold No. 2, 2021

Tusche auf Papier

150 × 1000 cm

Courtesy of Peng Wei

Ma Qiusha interessiert sich für die soziokulturelle Kluft zwischen ihrer und der vorhergehenden Generation, die durch den gesellschaftlichen Wandel entstand, der mit der Öffnung Chinas und der damit in Zusammenhang stehenden Liberalisierung des Marktes in den 1980er-Jahren einsetzte. Traditionelle chinesische Werte, die sich in der Erwartungshaltung der Familien ihren Kindern gegenüber widerspiegeln und die vom Staat propagierte kommunistische Ideologie des Kollektivs stehen im Kontrast zum Freiheitsbegriff und der Konsumfreudigkeit der jüngeren Generation, die mit dem Einstieg Chinas in die kapitalistische Weltwirtschaft einsetzte. Ma untersucht die emotionale Verfasstheit einer Generation, die sich zwischen diesen Wertesystemen befindet.

Ihre künstlerische Praxis umfasst Video, Fotografie, Malerei und Installation und ist oftmals biografisch. Ein zentrales Motiv ist die schwierige Beziehung zu ihrer Mutter, die Ma nach eigener Aussage von Kindesbeinen an zu Hochleistungen anhält. Dies und die schmerzvolle Emanzipation von den großen Erwartungen der Eltern, um jeden Preis erfolgreich sein zu müssen, verarbeitet Ma im Video *From No. 4 Pingyuanli to No. 4 Tianqiaobeili* (2007), in dem sie direkt an die Kamera gerichtet von den Belastungen in ihrer Kindheit und Jugendzeit berichtet. Erst nach einiger Zeit wird erschreckenderweise klar, dass die Künstlerin den Monolog die gesamte Zeit über mit einer scharfen Rasierklinge im Mund spricht.

In der „Wonderland“-Serie (2016–) reflektiert Ma den Bedeutungswandel der Farbe von Frauenstrumpfhosen in China: aus der schwarzen Strumpfhose als despektierliche, anrühige Kleidung wurde in nicht einmal zwanzig Jahren ein populäres modisches Stück. C. P.

● *From No. 4 Pingyuanli to No. 4 Tianqiaobeili*, 2007
Video (Farbe, Ton)
7:54 Min.

Courtesy of Beijing Commune and Ma Qiusha

● *Wonderland-Lolita No. 2*, 2018
Zement, Nylonstrumpf, Sperrholz, Harz, Eisen
122,5 × 82 cm

Courtesy of Beijing Commune and Ma Qiusha

● *Above the Seas of the Mundane Rise the White Clouds – Portrait of a Manchurian No. 4*, 2021
UV-Druck auf Acrylspiegelplatte
60 × 100 × 7 cm

Courtesy of Beijing Commune and Ma Qiusha

● *Above the Seas of the Mundane Rise the White Clouds – Portrait of a Manchurian No. 6*, 2021
UV-Druck auf Acrylspiegelplatte
60 × 100 × 7 cm

Courtesy of Beijing Commune and Ma Qiusha

CHEN QIULIN
1975 Yichang City, CN – Chengdu, CN

Video, Fotografie, Installation und Performance sind die Medien, mit denen Chen Qiulin arbeitet. Ihre Werke thematisieren die spannungsreiche Wechselbeziehung zwischen dem chinesischen Kulturerbe und der Suche nach Identität im Zeitalter der Globalisierung und vor dem Hintergrund der dramatischen sozialen und wirtschaftlichen Veränderungen in der chinesischen Gesellschaft. Verstrickungen in der Tradition und die Sehnsucht nach Individualität untersucht und dokumentiert sie am Beispiel ihrer Heimatprovinz Sichuan.

Beispielhaft dafür steht Chens Video Farewell Poem (2002), eine melancholische Hommage an ihre Heimatstadt Wanzhou, die zu den Städten gehörte, die dem Drei-Schluchten-Staudamm weichen mussten. Die daraus resultierende Zerstörung der bestehenden Landschaft und die Auswirkungen auf die zur Umsiedlung gezwungenen Bevölkerung sind die Hauptthemen dieser Arbeit, die als Bild- und Toncollage auf zwei Ebenen verhandelt werden: auf einer dokumentarischen, die Abbauarbeiten und Sprengungen der Stadt zeigt, und auf einer psychologischen, die Szenen aus einer traditionellen chinesischen Oper und von Chen an nunmehr verlorenen Orten ihrer Kindheit zeigen und die beide von Verlust erzählen.

Ein weiteres Beispiel ist das Video Peach Blossom (2008–09), das Chen kurz nach dem verheerenden Wenchuan-Erdbeben 2008 schuf. Die Aufnahmen entstanden auf dem Gelände einer durch die Naturkatastrophe zerstörten Fabrik und in umliegenden Wohngebieten. Chen verschränkt dokumentarisches Material, das die Bevölkerung bei Aufräumarbeiten oder vor ihren provisorischen Zeltunterkünften zeigt, mit einer fiktiven Erzählung von zwei Paaren zu einer traumhaften und gleichzeitig brutalen realistischen Collage. Sie hatte Hoffnung, wie Chen sagt, mit dem Video die Öffentlichkeit auf die Katastrophe aufmerksam zu machen und zur Hilfe für die Bedürftigen zu motivieren. Gleichzeitig knüpft das Video an frühere Arbeiten über eine sich verändernde Lebenswelt und die Beziehungen der Menschen zueinander an. C. P.

● Farewell Poem, 2002
Video (Farbe, Ton)
9 Min.

Courtesy of Chen Qiulin

● Peach Blossom, 2008–09
Video (Farbe, Ton)
16:30 Min.
Courtesy of Chen Qiulin

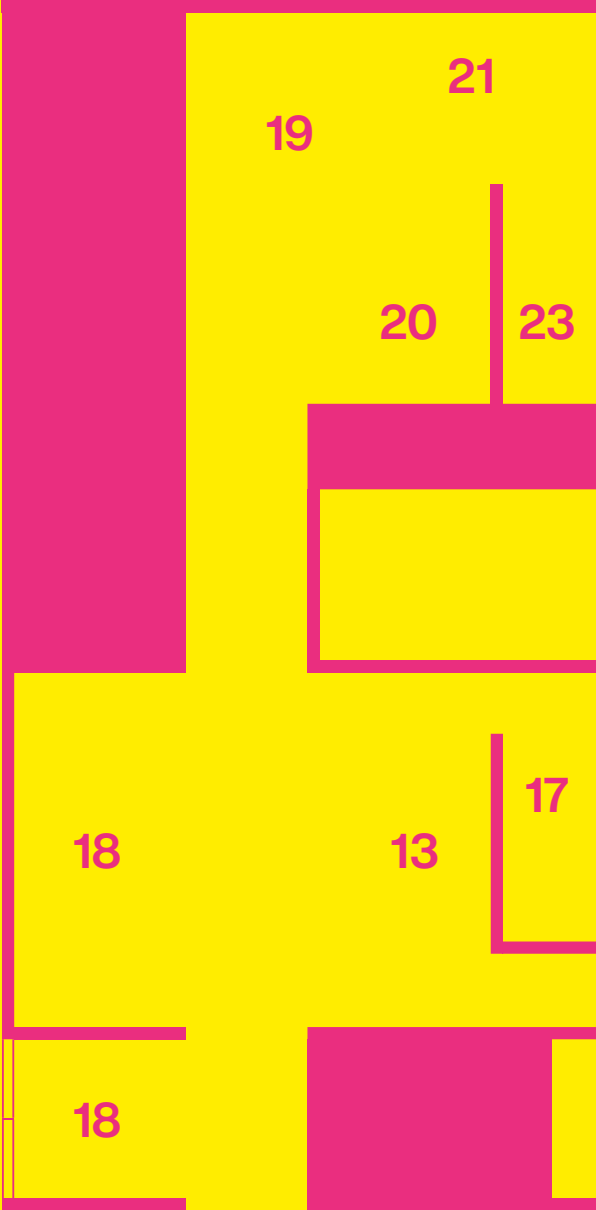
GENG XUE
1983 Baishan, CN – Peking, CN

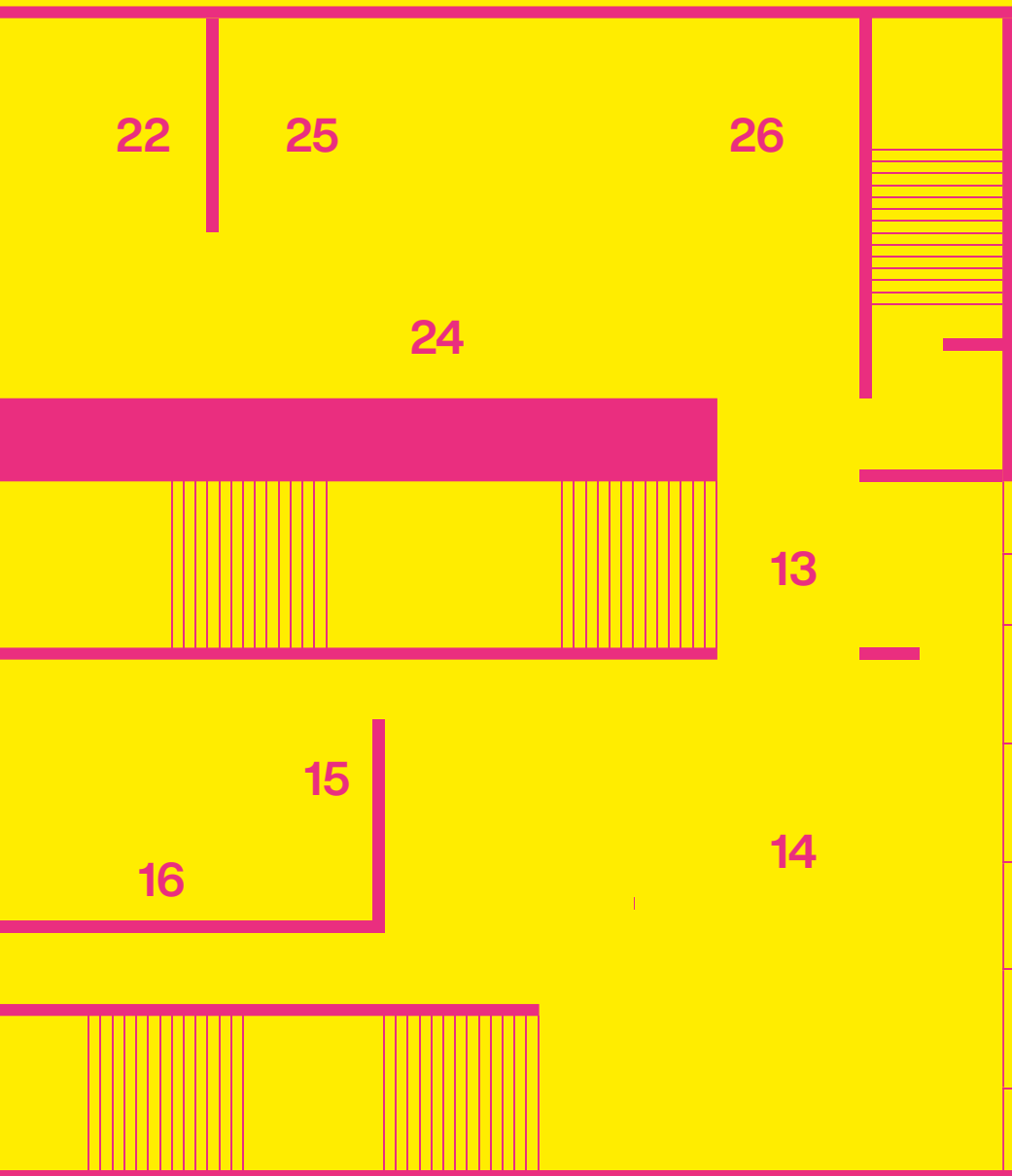
Wie eine Reihe von Künstlerinnen ihrer Generation beschäftigt sich Geng Xue mit traditionellen chinesischen Kunstformen und ästhetischen Normen. Ihre Verbindung von Porzellankunst mit Film ist einmalig. Dabei geht es ihr nicht um eine nostalgische Romantisierung, sondern darum, gewöhnlich voneinander getrennte traditionelle und moderne bzw. asiatische und westliche Kategorien zu durchbrechen und kreativ zu vereinen.

Als Grundlage für ihren Film *Mr. Sea* (2014) mit selbst angefertigten Porzellanfiguren dient ihr die klassische Gespenstergeschichte „Mystery Island“ aus der um 1678 von Pu Songling zusammengestellten Geschichtssammlung *Strange Tales from a Chinese Studio*. Darin verschlägt es den jungen Prinzen und Abenteuerer Chang auf der Suche nach Frieden auf eine ferne Insel, wo er nach Genuss eines Elixiers in den verführerischen Bann einer in einen roten Umhang gekleideten Schönheit gezogen wird. Schon bald zeichnet sich das tragische Ende ab. Nach dem Liebesakt in einem Wald zitternder Porzellanbäume verwandelt sich die Schöne in eine tödliche Schlange, die ihm ein jähes Ende bereitet, aber durch das Elixier in seinem Körper auch selbst vergiftet wird.

Geng verbindet in ihrer Allegorie einer zum Scheitern verurteilten Liebe die konfuzianische und taoistische Moral der ursprünglichen Geschichte mit dem Narrativ der „Versuchung des Odysseus“ zu einer, wie sie sagt, „idealen Mischung aus Schönheit, Erotik und Gewalt“. Die Künstlerin will damit die sexuelle Dynamik von Machtstrukturen offenlegen und zeigen, wie das weibliche Geschlecht in verschiedenen Kulturen immer wieder in die Rolle der Verführerin gedrängt wird. Die ebenso fantastische wie bedrohliche Atmosphäre des Films beschwört eine magische Welt, in der sich Schönheit in Horror verwandeln kann. N. O.

Ebene 2





Auf dieser Ebene setzt die Ausstellung **Stepping Out!** den aufbegehrenden Impuls der Frau in China gegen die Zwänge einer von Männern dominierten Gesellschaft ins Zentrum. Die Arbeiten werden intimer und persönlicher. Vor allem die jüngsten der Künstlerinnen sind unter den 14 hier gezeigten Positionen zu finden. Als dementsprechend radikal und widerständig lassen sich manche der Werke bezeichnen, da sie Selbstverletzung, Wut und Ohnmacht, weibliche Sexualität, Mutterschaft, sexuelle Orientierung und Widerstand thematisieren oder sogar zeigen. Durch den zum Teil emotionalen Charakter dieser Arbeiten wird die Lebenswirklichkeit von Frauen und insbesondere Künstlerinnen in China hier am unmittelbarsten widergespiegelt.

XIANG JING
1968 Peking, CN

Xiang Jings zumeist weibliche Skulpturen bestechen durch ihre handwerkliche Perfektion, ihren Realismus und die exakt wiedergegebenen Nuancen universeller Körpersprache.

Aufgrund ihrer lebensgroßen – wenn nicht monumental – Formate beginnt das Publikum unweigerlich, sich zu ihren Arbeiten im Raum zu verhalten bzw. sich in ihnen „zu spiegeln“. Leichte Verzerrungen oder Verformungen der Gesichter sowie nicht zuletzt das häufige Fehlen von Haar lassen eine Reihe von Figuren trotz ihres Hyperrealismus künstlich erscheinen.

Die Arbeiten *Unit* (2011) und *Mortals – Endless Tower* (2011) beleuchten Themen, die eng mit der Rolle der Frau im modernen China zusammenhängen. Unschwer lässt sich bei *Unit* der Bezug zur sogenannten Ein-Kind-Politik entdecken, die es Familien zwischen 1980 und 2016 generell verbot, mehr als ein Kind zu haben, was ein starkes Anwachsen von männlichen Neugeborenen nach sich zog. Die Künstlerin bringt das Klischee vom männlichen Familienoberhaupt, das in der Öffentlichkeit steht, und der gebärenden Frau in eine fragile Rotation, die den ganzen Raum ergreift.

In *Endless Tower* konfrontiert Xiang uns mit zehn zu einem Turm „gestapelten“ Artistinnen in Lebensgröße. Dabei steht das scheinbar unbeschwerte Lächeln der Mädchen in krassem Widerspruch zu ihrer immer gleichen Körperhaltung mit extrem überstreckter Wirbelsäule. Sollen wir dem Spektakel begeistert applaudieren oder uns angesichts der dressiert wirkenden Körper abwenden?

Stets geht es der Künstlerin darum, innere Befindlichkeiten und seelische Zustände im Spannungsfeld zwischen Individualität und Gesellschaft sichtbar zu machen. Indem sich ihre Figuren weigern, gängige weibliche Rollen und Klischees zu erfüllen, verweist die Künstlerin immer auch auf die Diskriminierung und Unterdrückung von Frauen. N. O.

● *Mortals – Endless Tower*, 2011

Fiberglas, lackiert
465 × 120 × 120 cm
Courtesy of Xiang Jing

● *Unit*, 2011

Fiberglas, lackiert
166 × 106 × 140 cm
Courtesy of Xiang Jing

Ausgangspunkt und Basismaterial für Yin Xiuzhens Installationen und Skulpturen sind oft Textilien, die bisweilen von der Künstlerin selbst getragen worden sind. Einer neuen Verwendung zugefügt, beginnen sie ihre eigene Geschichte zu erzählen.

Die mit bunten Stoffen überzogenen Objekte ihrer an unsichtbaren Fäden von der Decke herabhängenden Arbeit *Weapon* (2003–07) erinnern an Spindeln und damit an traditionell von Frauen ausgeübtes Handwerk. Gleichzeitig ähneln sie fliegenden Fernsehtürmen, Raketen oder Pfeilen, die – an den Spitzen mit Küchenmessern versehen – gefährlich schnell auf Augenhöhe des Publikums durch den Raum zu schnellen scheinen. Yin verbindet traditionelle Kulturtechniken mit bedrohlichen High-Tech-Assoziationen, verweist damit unterschwellig auf den dramatischen industriellen und ökonomischen Wandel Chinas und stellt zugleich latent die Frage nach der Rolle der Frau zwischen Tradition und Moderne, bzw. Passivität und der Bedrohung traditioneller Konventionen.

Für *Engine* (2008) verwendet die Künstlerin rote Textilien, die wie bei einem Zelt über eine Konstruktion gebogener Stäbe gespannt sind. Der auf diese Weise entstehende Körper hat einen schlauchartigen Eingang, zu klein, um hineinzuschlüpfen, aber groß genug, um in sein Inneres blicken zu können. Das scheinbar pulsierende Organ mit seiner flexiblen Haut wirkt gleichzeitig vertraut und rätselhaft bedrohlich.

Yin Xiuzhens Werke sind sinnlich aufgeladene universelle Metaphern, die in alltäglichen Prozessen und Gegenständen verwurzelt sind. Die Präsenz ihrer oft raumfüllenden Arbeiten verkettelt den Betrachtenden spielerisch in einen Dialog. Dabei gelingt es der Künstlerin, Individuelles und Persönliches auf eine gesellschaftliche und existenzielle Ebene zu heben. N. O.

- *Weapon*, 2003–07
Gebrauchte Kleidung, Alltagsgegenstände
Größe variabel, Objekte zwischen 150 cm und 300 cm
Courtesy of Beijing Commune and Yin Xiuzhen
- *Engine*, 2008
Gebrauchte Kleidung, rostfreier Stahl, Stahl
200 × 230 × 410 cm
Courtesy of Pace Gallery and Yin Xiuzhen

SUN SHAO KUN
1980 Baoding, CN – 2016 Peking

In ihren Videos gelingt es Sun Shaokun stets Natur und Kultur, Tradition und Individualität und nicht zuletzt Schmerz und Poesie zu verbinden.

In *Reeds as Frost* (2014) entsteigt sie einem Sarkophag und beginnt, gekrönt mit einer Phoenix-Krone der traditionelle Peking-Oper ein Lied der Kunqu Oper zu summen. Nachdem sie das Opernkostüm abgestreift hat, wälzt sie sich in stacheligen Kletten, die an ihrem weißen Bodystocking haften bleiben. Wie ein Insekt streift sie schließlich auch diese Hülle ab.

Am Anfang des Videos *Symbiosis with Begonia* (2014) öffnet sie ihr Haar und entkleidet sich. Mit der in einem Tierschädel mit ihrem Speichel gemischten Asche einer langen Risse zeichnet sie dann einen verzweigten Baum auf ihren Körper. Anschließend ritzt sie sich in einen Finger und tupft mit dem Blut zahlreiche Blüten an die Äste des Baums.

Beide Filme zeigen geradezu rituell vorgetragene Metamorphosen. Während die Künstlerin im ersten Video einen dreifachen Befreiungsprozess – vom Tod (Sarg), der Kultur (Opernkrone) und der Natur (Kletten) – hin zu einer ungewissen Freiheit durchmacht, wandelt sie sich im zweiten vom modernen Menschen zu einem symbiotischen Mensch-Natur-Wesen. Allerdings fehlt auch hier das Happy End. Die im Titel genannte Begonie mahnt in China zur Vorsicht vor nahendem Unglück.

Sind die Bilder des Films *Circumcision* (2014), in dem sie ihr Geschlecht vernäht, um gegen die Beschneidung von Mädchen zu protestieren, nur schwer zu ertragen, so verfängt ihre Fotoarbeit *No Land II* (2010) durch poetische Schönheit. Doch auch hier droht Ungemach. Auf jedem der Reiskörner, die das Gesicht der Künstlerin bedecken, entdeckt man Schriftzeichen für den Begriff *Forced Eviction* (Zwangsräumung), die zwei Lesarten zulassen: Tadel und Maßregelung der Obrigkeit einerseits und – symbolisiert durch einen Bogen – Widerstand der Unterdrückten andererseits. N. O.

● *Reeds as Frost*, 2014

Video (Farbe, Ton)

17:40 Min.

Courtesy of Sun Shaokun

● *Symbiosis with Begonia*, 2014

Video (Farbe, Ton)

7:53 Min.

Courtesy of Sun Shaokun

● Aus der Serie „Bow and Rebuke – No Land“ (mit Ruggero Rosfer)

No Land II, 2010

Chromogener Abzug

150 × 120 cm

Courtesy of Sun Shaokun

CHEN ZHE
1989 Peking, CN

Chen Zhe wurde durch ihre fotografische Serie „The Bearable“ (2007–10) bekannt, die auf drastische Weise Selbstverletzungen der Künstlerin dokumentiert, die sie sich als Mädchen und junge Frau sechs Jahre lang zugefügt hat. Die Komplexität des Themas – das allgemein mit einem Tabu belegt ist, da es in Zusammenhang mit psychischen Störungen gebracht wird – wird durch die Aussage Chens untermauert, dass das destruktive Verhalten gegen den eigenen Körper, mit dem sie während ihrer Schulzeit beginnt, für sie eine Art der spirituellen Reinigung darstellte und manchmal sogar von Augenblicken der Euphorie durchdrungen war. Das Fotografieren des eigenen zerschundenen Körpers ist, wie sie sagt, „der perfekte Weg, um das unsagbare Leid in eine greifbare Form zu bringen“.

Um sich selbst und ihr selbstzerstörerisches Verhalten besser zu verstehen und um ihre fotografische Arbeit weiterzuentwickeln, nimmt sie ab 2010 in Onlineforen Kontakt auf zu Menschen, die sich wie sie selbst Wunden zufügen. Sie nennt sie, wie die im Folgenden daraus resultierende Serie, Bees (Bienen), in Anlehnung an die Paradoxie, dass Bienen stechen, um ihr Leben zu schützen, das sie dann jedoch verlieren. Die Aufnahmen ergänzt sie durch eine Sammlung von Briefen, Tagebucheinträgen, Zitatfragmenten und Zeichnungen, und verbindet beide Serien in dem 2016 erschienenen Künstlerbuch *Bees & The Bearable*. Die Dokumentation des eigenen Leids sowie das Heraustreten aus der Isolation der Selbstverletzung durch die Entscheidung, mit gleich Leidenden in Bezug zu treten, lässt sie in fotografischer und textlicher Form eine kollektive Erfahrung schaffen, die dem quälenden Gefühl der Vereinzelung die Spitze nimmt; dies, wie sie sagt, hatte für sie in dieser schweren Phase ihres Lebens eine heilende Wirkung. C. P.

○ Aus der Serie „The Bearable“, 2007–10
8 Inkjetdrucke, Text
Je 60 x 80 cm

- Body/Wound #001, 2007
- Body/Wound #005, 2007
- Body/Wound #011, 2008
- Body/Wound #013, 2008
- Body/Wound #014, 2008
- Body/Wound #018, 2008
- Body/Wound #045, 2009
- Birthday, 2010

Courtesy of Chen Zhe

XIAO LU
1962 Hangzhou, CN – Peking, CN

Am 5. Februar 1989, während der Eröffnung der Ausstellung China/Avant-Garde am National Art Museum of China in Peking, feuert die Künstlerin Xiao Lu in einem performativen Akt zwei Schüsse auf ihre Installation *Dialogue* ab. Der mit Xiao befreundete Künstler Tang Song, der sie während der Tat unterstützt hat, wird zunächst fälschlicherweise als Schütze verhaftet und die Ausstellung sofort geschlossen. Xiao stellt sich nur kurze Zeit später der Polizei.

Der Vorfall sorgt für erhebliche Aufmerksamkeit, und sowohl Song, der sich zum Co-Autor der Installation und Performance erklärt, als auch weitere männliche Personen aus der Kunstszene übernehmen für Xiao, die wohl aus Gründen der weiblichen Schicklichkeit vorerst darauf verzichtet, das Wort zu ergreifen, die Deutungshoheit: die Installation soll die persönliche Beziehung zwischen Xiao und Tang reflektieren; die radikale Performance ist ein Test, inwieweit zeitgenössische Kunst in China akzeptiert und verstanden wird. Auch wird der Vorfall rückblickend als provokanter politischer Akt und Vorbote des Tian'anmen-Massakers gedeutet, das sich nur vier Monate nach der Performance ereignet.

Erst 2004 äußert sich Xiao endlich dazu, nach eigener Aussage aus Frustration darüber, dass es in China immer noch üblich sei, Frauen die Arbeit erledigen zu lassen, während die Männer nur darüber redeten. Sie habe die Schüsse aus einer inneren seelischen Not heraus abgegeben, die im Zusammenhang mit einem zurückliegenden sexuellen Missbrauch steht, von dem die Arbeit eigentlich handelt. Sie wären nicht auf die Installation gerichtet gewesen, sondern auf ihr eigenes Spiegelbild, das von einem Teil des Werks reflektiert wurde. Erst durch die Ausführung der Künstlerin wird verständlich, dass Xiaos Werke – radikale Performances, mit denen sie seit Ende der 1990er-Jahre körperlich an die Grenzen der Selbstverletzung geht – äußerst persönliche Bekenntnisse sind über die von ihr als zutiefst schmerzhaft empfundene Macht- und Hilflosigkeit als Frau in einer von Männern dominierten Gesellschaft. C. P.

● **Dialogue, 1989**

Video der Installation und Performance, 5. Februar 1989, National Art Museum of China, Peking

Video (Farbe, Ton)

2:05 Min.

Courtesy of Xiao Lu

● **Polar, 2016**

Video der Performance, 23. Oktober 2016, Danish Cultural Center, Peking

Video (Farbe, Ton)

4:38 Min.

Courtesy of Xiao Lu

● **Coil, 2018**

Video der Installation und Performance, 28. April 2018, Skew House / Peking Studio

Video (Farbe, Ton)

4:37 Min.

Courtesy of Xiao Lu

CAO YU
1988 Liaoning, CN – Peking, CN

Es scheint wie ein Fest des lustvollen Lebens selbst, wenn die Künstlerin Cao Yu in ihrem Video *Fountain* (2015) kurz nach der Geburt ihrer Tochter ihre Muttermilch, effektiv vor dunklem Hintergrund inszeniert, in feinem Strahl hoch in die Luft spritzen lässt. Die Muttermilchstrahlen lassen sich sowohl als Manifestation weiblicher Stärke als auch als Verurteilung der Flut von Pornofilmen verstehen, die für einen männlichen Markt produziert werden. Darüber hinaus stellt sie ihre Arbeit bewusst Marcel Duchamps gleichnamigem Schlüsselwerk der Moderne von 1917 und Bruce Naumans Self-Portrait as a Fountain von 1970 als weibliches Statement zur Seite.

Cao nutzt ebenso einfache wie überzeugende Bilder bzw. Kameraeinstellungen. In ihrem Video *I Have* (2017) zählt sie direkt an die Betrachtenden gewendet in einem nicht enden wollenden Monolog Eigenschaften und Erfolge auf, die sie als Frau und Künstlerin „hat“. Je länger man ihr zuhört, desto klarer wird die Absurdität der Liste von Statussymbolen, Werkankäufen, Einladungen und Teilnahmen an Biennalen, die sich letztlich als Kritik an vermeintlichen Kriterien entpuppt, die unter den herrschenden Bedingungen des Kunst- und Medienmarkts das Schicksal einer Künstlerin wesentlich mitbestimmen. Ausbildung, Anzahl der Sammler und nicht zuletzt Alter und Aussehen der Künstlerin, die selbstverständlich auch eine „hourglass waist“ (Taille einer Sanduhr) vorweisen kann, erhöhen ihren Wert wie den einer Aktie an der Börse.

Mit immer neuen Strategien nimmt die Künstlerin in ihren Filmen, Skulpturen und Assemblagen soziale Stereotypen ins Visier. Stets nimmt sie dabei Bezug auf ihre aktuelle Lebenssituation und greift mit kompromissloser Offenheit, bissigem Humor und hämischer Kritik überkommene männlichen Erwartungen gegenüber weiblichen Rollen an. N. O.

- *Fountain*, 2015
High-Definition-Video (Farbe, ohne Ton)
11:11 Min.
Edition 10 + 2 A. P.
Courtesy of Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerne, and Cao Yu
- *I Have*, 2017
High-Definition-Video (Farbe, Ton)
4:22 Min.
Edition 6 + 2 A. P.
Courtesy of Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerne, and Cao Yu

LIU XI
1986 Provinz Shangdong, CN – Shanghai CN; Jingdezhen, CN

Meisterhaft beherrscht Liu Xi das traditionelle chinesische Handwerk, Skulpturen aus Porzellan bzw. Keramik zu schaffen. In gleichem Maße wie sie der uralten Technik mit ihrer Arbeit *Our God is Great* (2018–21) höchsten Respekt erweist, bricht sie ein ebenso altes Tabu chinesischer Kunst.

Es geht um nicht mehr und nicht weniger als die Darstellung des weiblichen Geschlechts. Die Arbeit besteht aus 52 unterschiedlichen Formvariationen der weiblichen Vulva, die trotz Abstraktion die Anatomie stets klar erkennen lassen. Nach dem Brennen mit schwarzer Tusche überzogen, sind die auf dem Boden des Ausstellungsraums gleichmäßig ausgelegten Objekte als Teil eines Ganzen erkennbar.

Die Darstellung von unbedeckten Körpern kommt in der traditionellen chinesischen Kunst – anders als etwa in der antiken griechischen – praktisch nicht vor und ist auch heute problematisch. Lius Arbeit birgt somit eine Sprengkraft, die weit über ihren auf den ersten Blick spielerisch-dekorativen Charakter hinausgeht. Die Objekte verweisen nicht nur auf die Vielfalt weiblicher Individualität und Sexualität, sondern scheinen diese in ihrer schwarmartigen Anordnung und nicht zuletzt mit dem im Titel angedeuteten Verweis auf eine universelle Schöpfung nachdrücklich einzufordern.

Thema und Form von *Our God is Great* erinnern an Judy Chicagos *The Dinner Party* (1974–79), die in den 1970er-Jahren für die westliche feministische Kunst eine überaus wichtige Rolle gespielt hat.

Als bekennende Feministin fordert Liu Xi mit ihrer Arbeit die Achtung und Gleichstellung von Frauen, die im Konfuzianismus, im Kommunismus, in der Ein-Kind-Familie und bis heute in vielen Bereichen der chinesischen Gesellschaft, nicht zuletzt in der Kunstszene oft übersehen, benachteiligt und unterdrückt werden.
N. O.

LI XINMO
1976 Yilan, CN – Peking, CN

Li Xinmos intime Performances beeindrucken gleichermaßen durch schonungslose Offenheit und allgemeinverständliche Symbolik. So zieht sie sich, nachdem alle Zuschauer am Eingang über ihren Körper hinwegtreten mussten, in der Performance Relation Series No. 3 Bed (2014) an einer an den Fußgelenken befestigten Kette über einen Flaschenzug langsam aus einer liegenden Position kopfüber an die Decke eines Auditoriums aus der Zeit der Kulturrevolution. Die Künstlerin stellt sich somit als Objekt zur Schau, das wie ein Schlachtvieh inmitten von Bannern mit kommunistischen Kampfparolen der Kulturrevolution von der Decke hängt.

Die komplexe Performance Nowhere to Say Goodbye (2011) handelt von Verlust und Trauer. Anfangs schreibt Li auf dem Boden kauernd mit roter Farbe Jahreszahlen auf eine lange Papierbahn, die für die Geschichte des kommunistischen Chinas bedeutend sind. Am Anfang steht die Gründung der Volksrepublik 1949, am Ende das Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens 1989. Mit zunehmender Hast der Schreibbewegungen durchtränkt sich ihr weißes Gewand immer mehr mit der blutroten Farbe. Am Fuße der Bahn befindet sich eine Gruppe kleiner Erdhügel, die an Gräber erinnern, in denen sie anschließend mit immer größerer Verzweiflung mit bloßen Händen gräbt. Stück für Stück holt sie Teile eines Fotos hervor, die nach und nach ein Porträt ihrer Familie ergeben, in dem lediglich ihr eigenes Gesicht fehlt.

In beiden Performances verschmelzen Momente aus dem individuellen und gesellschaftlichen Gedächtnis der maoistischen Vergangenheit zu Bildern großer Tragik und Eindringlichkeit.

In ihren mit eigenem Menstruationsblut gemalten aquarellartigen Serien der „Self Portrait“ (2009–10) und „Women“ (2010–11) überführt Li Xinmo die existenzialistische Sprache der Performances in expressive Darstellungen innerer Zustände.
N. O.

● Woman No. 20091021, 2009

Menstruationsblut, Tusche auf Papier, transferiert auf digitalen Druck
150 × 100 cm

Courtesy of Li Xinmo

● Woman No. 20110415, 2011

Menstruationsblut, Tusche auf Papier, transferiert auf digitalen Druck
150 × 100 cm

Courtesy of Li Xinmo

● Nowhere to Say Goodbye, 2011

Video (Farbe, Ton)

19:06 Min

Courtesy of Li Xinmo

● Relation Series No. 3 Bed, 2014

Video (Farbe, Ton)

14:51 Min.

Courtesy of Li Xinmo

XING DANWEN
1967 Xi'an, CN – Peking, CN

Xing Danwen ist eine der ersten Künstlerinnen in China, die Fotografie als künstlerisches Medium einsetzte, als diese dort als solches noch nicht anerkannt war. Ursprünglich in Malerei ausgebildet, beginnt sie Anfang der 1990er-Jahre als freie Foto-Journalistin für westliche Medien zu arbeiten. Die unmittelbare Auseinandersetzung mit der Realität und die Nähe zum Motiv haben einen großen ästhetischen Einfluss auf ihre nachfolgende künstlerische fotografische Arbeit. 1998 ermöglicht ihr ein Stipendium des Asian Cultural Council ein zweieinhalbjähriges Studium an der School of Visual Arts in New York, wo sie ihr technisches Vokabular um Mixed Media, Video und Multimedia-Installationen erweitert.

Xing ist eine genaue Beobachterin der sozialen Lebenswirklichkeiten Chinas, die den Resonanzraum und Kontext für ihre Arbeiten bilden. Ihr Fokus liegt vor allem auf der Generation der in den 1960er-Jahren Geborenen, die während der Kulturrevolution aufgewachsen sind und seither mit der Öffnung Chinas ab den 1980er-Jahren einen radikalen Wandel ihres Landes miterlebt haben. Mit einem kritischen und bewusst subjektiven Blick führt sie in ihrer Fotografie einen Dialog mit der sozialen Realität der modernen chinesischen Gesellschaft und deren Menschen und nimmt dabei niemals die distanzierte Haltung der Fotografierenden ein. Das Dargestellte beinhaltet auch immer die Befragung ihres eigenen Selbst, insbesondere der eigenen weiblichen Identität. Xings Arbeiten sind gleichermaßen ein Spiegel der gesellschaftlichen Veränderungen Chinas in ihrer ganzen Bandbreite und Ausdruck der inneren Stimme der Künstlerin mit ihrer eigenen Sicht auf die Welt, wobei die Gesichter und die physische Präsenz der Dargestellten immer auch die inneren Fragen der Künstlerin repräsentieren. C. P.

Liang Xiu hat, wie sie selbst sagt, die leidvolle Erfahrung machen müssen, am Rande der Gesellschaft in einer Provinz fernab der chinesischen Megacitys unter harten Bedingungen aufzuwachsen. Chinas Rolle als ökonomische Macht, sein Einstieg in die kapitalistische Weltwirtschaft, die in der Konsumfreudigkeit und dem Freiheitswillen der jungen Menschen widerhallt, seine gleichzeitig tiefe Verwurzelung in einer jahrtausendealten kulturgeschichtlichen Tradition und dem damit verbundenen rigiden Wertekanon und seine Verpflichtung gegenüber Maos Ideologie des Kollektivs, hat tiefe Risse in der Gesellschaft dieses riesigen und heterogenen Landes entstehen lassen und Menschen wie Liang an den Rand gedrängt.

Liang dokumentiert diese Risse und Marginalisierungen in gleichzeitig poetisch und krude anmutenden Fotografien, in denen sie selbst als verletzliches und gleichzeitig unangepasstes Individuum die Protagonistin ist und damit das Lebensgefühl ihrer Generation trifft. Liang selbst verlässt als Zwölfjährige die Schule, um in einer Fabrik zu arbeiten und eignet sich das Fotografieren autodidaktisch an. Aufgrund dieses biografischen Hintergrunds interessiert sie sich vor allem für die gesellschaftlichen Verwerfungen, die sich in dem riesigen Resonanzraum des streng traditionellen soziokulturellen Systems Chinas als ausgesprochen heikel ausnehmen: soziale und wirtschaftliche Ungleichheit, Sexualität und sexuelle Orientierung, die Rolle der Frau und künstlerische Identität. So zeigt sich das fotografische Werk von Liang, das sich aufgrund des jungen Alters der Künstlerin noch in der Entwicklung befindet, jetzt schon als kraftvolle und widerständige Position, die gewissermaßen wie gegen den Strich gebürstet wirkt. C. P.

○ Aus der Serie „Fire Like Me“, 2016–17

9 Giclédrucke

● Kiss, 2016

40 × 26,6 cm

● Out of Phase, 2016

40 × 26,7 cm

● Gnaw, 2016

40 × 32,5 cm

● Diary of a Crazy Young Woman, 2017

40 × 28,5 cm

● Turn Over Dreams, 2017

40 × 26,7 cm

● Huo Dou, 2017

28,2 × 40 cm

● Living Like a Rotten Lotus, 2017

40 × 26,7 cm

● Anatta, 2017

40 × 26,7 cm

● Skeleton Women, 2017

40 × 40 cm

Courtesy of Liang Xiu

Tong Wenmin ist eine der radikalsten Performance-Künstlerinnen der jüngeren Generation in China. Einziges und zugleich verblüffend vielseitig eingesetztes Ausdrucksmittel der Künstlerin ist ihr eigener Körper, den sie in ihren gefilmten Performances Naturkräften, Schmerz, Verrenkungen oder Manipulationen aussetzt. Wichtig ist dabei stets der Bezug zur gewählten Umgebung. So erscheint sie inmitten der Natur, auf hohen Dächern, in der Brandung des Ozeans, als Fremdkörper mitten im urbanen Raum oder etwa gefesselt auf einem Billardtisch. Dabei geht es ihr weniger darum, sich bzw. ihren Körper als Opfer oder Spielball unkontrollierbarer Kräfte zu zeigen, vielmehr ist sie stets selbst ein aktiver Part, der – oft an der Grenze des Möglichen – eine vorgefundene Situation mit dem Einsatz ihres Körpers verändert oder beeinflusst. Damit zeigt sie, dass sie die äußeren Gegebenheiten letztendlich trotz aller Widerstände kontrollieren kann, auch wenn sie sich mitunter wortwörtlich auf einem schmalen Grat bewegt. Auf diese Weise lotet die Künstlerin mit großer Konsequenz, aber auch mit Humor und Fantasie situative Zustände aus, provoziert Erfahrungen und instrumentiert sich selbst als lebende Skulptur.

Ein besonders eindrückliches Beispiel ist ihr mehrteiliges Video *Crawl* von 2019, in dem sie mit an den Armen und Beinen fixierten, weit aufragenden Ästen auf Füßen und Händen Schritt für Schritt in einer nicht enden wollenden, mühsam langsamen Wanderung als Mensch-Baum-Skulptur durch Raum und Zeit wandelt. Dabei bewegt sie sich von chinesischen Trabantenstädten über nächtlich verwaiste Autobahnen bis hin zu Dächern in Berlin oder bekannten Plätzen in Venedig. Tong Wenmin schafft eindrückliche Bilder der an die Natur gefesselten Existenz des Menschen. N. O.

● *Crawl*, 2019

Dreikanal-Video (Farbe, Ton)

22:48 Min., 19:55 Min., 25:02 Min.

Courtesy of WHITE SPACE BEIJING and Tong Wenmin

● *Incomplete Body*, 2019

Zweikanal-Video (Farbe, Ton)

10:55 Min.

Courtesy of WHITE SPACE BEIJING and Tong Wenmin

● *Island*, 2019

Fünfkanal-Video (Farbe, Ton)

5:15 Min., 6:19 Min., 6:58 Min., 6:48 Min., 6:21 Min.

Courtesy of WHITE SPACE BEIJING and Tong Wenmin

● *Wave*, 2019

Video (Farbe, Ton)

19:46 Min.

Courtesy of WHITE SPACE BEIJING and Tong Wenmin

Mit dem Ziel, fünfzig lesbische Frauen zu porträtieren, beginnt Fan Xi 2011 die Arbeit an ihrer Fotoserie „Upfront“. Ganz anders als bei ihren komplexen Naturaufnahmen ist das Konzept hier überschaubar einfach. Die Künstlerin spricht lesbische Frauen aus ihrem engen oder weiteren Bekanntenkreis an, ob sie an dem Projekt teilnehmen möchten. Bei einer positiven Rückmeldung fotografiert sie diese stets in Schwarz-Weiß mit entblößtem Oberkörper frontal vor einem immer gleichen neutralen grauen Hintergrund. Lediglich die Haltung der Arme und des Kopfes variiert leicht. Mit 150 Zentimetern Höhe sind die Dreiviertelporträts etwa lebensgroß; im Ausstellungsraum begegnen sie den Betrachtenden also unmittelbar auf Augenhöhe. Durch den Verzicht auf Farbe lenkt Fan die Aufmerksamkeit auf den Gesichtsausdruck der Dargestellten und fasst diese darüber hinaus zu einer Gruppe zusammen.

Die formalen Parallelen zu August Sanders umfangreichem Projekt „Menschen des 20. Jahrhunderts“ aus den 1920er-Jahren sind nicht zu übersehen. Auch ihm ging es darum, die porträtierten Personen „unbedingt wahrheitsgetreu und in ihrer ganzen Psychologie“ darzustellen.

So einfach das Konzept ist, so schwer ist es für die Künstlerin Fan selbst nach mehr als einem Jahrzehnt, das gesteckte Ziel von fünfzig Fotos bzw. Frauen zu erreichen, die sich freiwillig als Lesben fotografieren und öffentlich ausstellen lassen. In China verlangt es nach wie vor – und heute wieder in verstärktem Maße – enormen Mut und birgt weitreichende Risiken, sich öffentlich als homosexuell zu zeigen und sich darüber hinaus teilweise unbekleidet fotografieren zu lassen. So ist das Ziel eine von der Künstlerin bewusst gesteckte Hürde, die das Tabu sexueller gleichgeschlechtlicher Orientierung im Land China mit seinen 1,4 Milliarden Einwohner:innen anprangert. N. O.

Luo Yang beschäftigt sich in ihrem 2007 begonnenen Langzeitprojekt „Girls“ mit jungen Frauen ihrer Generation, die auf der Suche nach der eigenen Individualität herkömmliche Rollenerwartungen, sexuelle Grenzen und gesellschaftliche Tabus brechen. Vor dem Hintergrund, dass unkonventionelle Lebensentwürfe im heutigen China wieder vermehrt angegriffen werden, erfordern ihre Bilder sowohl von der Künstlerin als auch von den aufgenommenen Frauen Mut und Stärke.

Anfangs auf ihren Bekanntenkreis begrenzt, hat sie ihren Radius nach und nach ausgedehnt. Die Künstlerin nimmt uns mit in enge Wohnungen anonymer Trabantenstädte, auf Dächer und Balkone oder früh morgens auf die Stadtautobahn. Mit einem sicheren Gespür für Farbklänge und Atmosphäre verzichtet sie bewusst auf ein festes formales Konzept und lässt die jungen Frauen sich weitgehend selbst präsentieren.

Die intensiven Einblicke in das Leben der Aufgenommenen sind mehr als intime Porträts. Sie drücken Hoffnungen und Träume, aber auch Krisen einer Generation von Frauen aus, die sich mit aller Kraft gegen Stereotypen absetzen will. Die Dargestellten wirken einerseits selbstbewusst und trotzig bereit, ihren eigenen Weg zu gehen, andererseits erscheinen sie verletzlich, müde und erschöpft. Der Blick der Frauen spiegelt zugleich den Drang nach Freiheit und Selbstverwirklichung, aber auch ein zögerliches Innehalten. Der Blickkontakt – häufig über die Schulter zurückgewandt – macht den Betrachtenden zum vertrauten Gegenüber der Porträtierten, die jedoch stets Distanz wahren.

Luo Yangs „Girls“ sind Wartende, die durch ihre offen zur Schau gestellte Verwundbarkeit und verträumte Melancholie verbunden sind. Die Bilder künden von der Sehnsucht und Suche nach Freiheit – und den Preis einer oft mit großen Opfern errungenen Autonomie. N. O.

Bunte Mützen und fantasievolle Bademoden sind die materiellen Resultate eines mehrstufigen Projekts, das die Künstlerin als Zubrot für ihre fern der Metropolen lebende Mutter initiiert hat, das sich jedoch im Laufe der Zeit zu einem komplexen, partizipatorischen Kunstprojekt wandelt, welches verschiedene Gesellschaftsgruppen einbezieht.

2015 regt die Künstlerin ihre Mutter an, bunte Mützen nach ihren Vorgaben für den Markt in der Hauptstadt eines angeleglichen Freundes namens Xiao Fang zu stricken. Hu Yinping, alias Xiao Fang wird zur Vermittlerin zwischen den Bedürfnissen der Metropole und des handwerklichen Potenzials in der Provinz. Die Mützen werden immer gefragter, sie werden beworben und gelangen unter dem Label Hu Xiaofang in die Modemedien. Gleichzeitig lernt die Mutter, im Netz zu surfen, Onlinebanking zu nutzen und eigenständig zu wirtschaften. Sie entwickelt ein Selbstwertgefühl, das ihrer Generation von Frauen oft fehlt.

Mit zunehmendem Erfolg werden auch die Nachbarinnen eingespannt und selbst zu kreativen Designerinnen von immer auffälligeren und gleichzeitig im fernen Peking immer mehr gefragten Kopfbedeckungen. Im nächsten Schritt lässt die Künstlerin die Frauen, die oftmals selbst nie das Meer gesehen haben, ausgefallene Bikini-Kombinationen für den Strandurlaub der High Society entwerfen und produzieren – angeblich für eine Bikini-Meisterschaft, die ihr Alias veranstaltet. Die Modelle erregen großes Aufsehen und werden schon bald zu Sammlerobjekten.

Aus der Idee, das spärliche Einkommen der Mutter aufzubessern, entsteht eine Kunstaktion, die Stadt und Land, Produzent und Markt sowie Jung und Alt verbindet und Fragen nach der Rolle von Frauen im Produktionsprozess beleuchtet. Gleichzeitig werden ökonomische und Marketing-Prozesse thematisiert und nicht zuletzt wird die Frage nach Kunst als reine Ware gestellt.
N. O.

○ Aus der Serie „Xiao Fang“, 2015–
6 handgestrickte Wollmützen

- Octopus Cap, 2015
- Thief Hat, 2016
- Snow Scarf Hat, 2017
- Cauliflower Hat, 2017
- Chili Cap, 2016
- Braided Hat, 2016

Courtesy of Magician Space Gallery and Hu Yinping

○ Aus der Serie „Snowy White Dove“, 2017–
6 handgehäkelte Wollbikinis

Courtesy of Magician Space Gallery and Hu Yinping

**Dieser Kurzführer erscheint anlässlich der Ausstellung
Stepping Out!
Female Identities in Chinese Contemporary Art
1. April – 25. Juni 2023**

In Kooperation mit

LILLEHAMMER
KUNSTMUSEUM

KUNSTFORENINGEN
GLSTRAND

Kuratorisches Team:

Nils Ohlsen (**Hauptkurator, Lillehammer Kunstmuseum**),
Christina Penetsdorfer (**Co-Kuratorin, Museum der Moderne Salzburg**),
Anne Kielgast (**Kuratorin, Kunstforeningen GL STRAND, Kopenhagen**),
Feng Boyi (**außerordentlicher Kurator, Peking**),
Liu Xi (**außerordentliche Kuratorin, Shanghai**)

Advisory Board:

Luise Guest (**Sidney, Australien**), Monica Merlin (**Doha, Katar**),
Shu-chin Tsui (**Brunswick, ME, US**), Sasha Su-Ling Welland (**Seattle, WA, US**)

Museum der Moderne Salzburg

Direktor: Harald Krejci

Kuratorin: Christina Penetsdorfer

Registrierung: Susanne Greimel

Restaurierung: Maria Emberger

Ausstellungsaufbau: hs art service austria

AV-Technik: Michael Krupica

Technik, Gebäude und Ausstellungen: Oliver Wacht (**Leitung**),

Patrick Gänsler, Christian Hauer, Alija Salihovic

Kunstvermittlung: Mirabelle Spreckelsen (**Leitung**), Victoria Fahrenguber,

Christine Fegerl, Elisabeth Ihnenberger, Magdalena Stieb, Cristina Struber

PR & Marketing: Martin Riegler (**Leitung**),

Christina Baumann-Canaval, Katharina Maximoff



40 Jahre Years
Museum der Moderne
Salzburg

Publikation

Herausgegeben von Harald Krejci und Christina Penetsdorfer für das

**Museum der Moderne Salzburg
Mönchsberg 32
5020 Salzburg
Österreich
T +43 662 84 22 20-0
info@mdmsalzburg.at
www.museumdermoderne.at**

Texte von: Nils Ohlsen (N. O.), Christina Penetsdorfer (C. P.)

Grafische Gestaltung und Satz: Studio Victor Balko

Produktion: Museum der Moderne Salzburg

Druck: Druckerei Roser, Hallwang

© 2023 Museum der Moderne Salzburg

Alle Rechte, insbesondere das Recht jeglicher Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, auch auszugsweise, sind vorbehalten.

Printed in Austria

Textnachweis

© 2023 Rechte der Texte bei den Autor:innen



ClimatePartner.com/1616-2302-1004



Gedruckt nach der
Richtlinie „Druckerzeugnisse“
des Österreichischen Umweltzeichens,
Druckerei Roser Gesellschaft m.b.H.,
UW-Nr. 1037

