

Zhou Tao: Allegorien der Topographie

Kuratorisches Statement von Nikita Yingqian Cai

Chief Curator, Guangdong Times Museum

Zhou Tao hat fast zwei Jahre zwischen der Oase und dem Dorf Gobi verbracht, um die Obsession der Moderne und den utopischen Wunsch des Menschen, Wüsten in Lebensraum zu verwandeln, in Bildern einzufangen. Entstanden ist ein umfangreiches Spektrum an Bildern, die in raschem Wechsel Landschaften aus Sandstürmen und Staubwolken zeigt, den Wandel der Jahreszeiten sowie Porträts von Menschen und anderen Wesen, die in ephemeren Ökosystemen leben – zurückgelassen als Überbleibsel industrieller Interventionen. Es ist ein Ausnahmezustand, in dem die erhabene Schönheit der Natur deutlich gezeichnet ist von den Spuren, die die Menschen hinterlassen haben: Heftiger Wind fegt durch Pappelbäume und aufwirbelnder Sand schleift die metallischen Oberflächen riesiger Pflanzengebilde, die ebenso verloren in der Wüste herumliegen wie die üppigen roten Knospen, die achtlos zurückgelassen wurden und kein Publikum mehr finden. Die gigantischen Blätter und Blumen wurden von Menschen geschaffen, um die phantastische Illusion einer „grünen“ Natur heraufzubeschwören – und doch erinnert das Bild der Landschaft eher an die archäologische Ausgrabungsstätte einer unbekanntes Spezies aus der Zukunft (*Winter North Summer South*, 2019). Die Koexistenz von Mensch und Natur scheint nicht mehr zu sein als ein kurzer Augenblick auf der unermesslichen Zeitachse des Universums. Wie in einer allegorischen Adaptation der Geschichte *Vom närrischen Greis, der die Berge abtragen wollte* scheinen die Menschen, die sich auf den öffentlichen Plätzen von Guangzhou und Bangkok versammelt haben, in einem Modus ewiger Erwartung zu schweben (*Blue and Red*, 2013), während sich mitten in der Wüste kleine Gruppen von Arbeitern endlos abmühen, ein riesiges Wasserreservoir zu bauen (*South of the Mountain*, 2019); aus dem ovalen Deckel einer gigantischen Waschmaschine steigt ein künstlicher Mond auf und strahlt einen Schimmer von Romantik aus (*The Worldly Cave*, 2017), während das spontane Skript, das der Künstler auf eine Plastiktüte schreibt, irgendwann im Fluss untergeht (*South Stone*, 2010–2011). All diese flüchtigen Wechselwirkungen finden Eingang in Zhou Taos Kamera: Die Kamera wird zum „connecting point of perception“, zur zentralen Verbindungsstelle der Wahrnehmung.

Ab dem Moment, da die Kamera als verbindendes Element der Wahrnehmung in die ökologische Beziehung eingetreten ist, hat sich eine Beziehung zwischen dem Filmenden, der Kamera und der Landschaft entwickelt, ein Sich-Aufeinander-Einstellen, ein Prozess des wechselseitigen „Kalibrierens“ und „Infiltrierens“, im Laufe dessen die Frage „Wie entstehen bewegte Bilder?“ unablässig an den Ort des Geschehens zurückgeworfen wird. Das bewegte Bild entstand nicht im Drehbuch, und auch nicht in der Wunschvorstellung oder Phantasie des Filmemachers, sondern im Zuge einer kontinuierlichen Abstimmung und organischen Verschmelzung von Mensch, Maschine und Umgebung.¹

Fredric Jameson erläutert seine Kritik der Binarität von Subjekt und Objekt, und erklärt den allegorischen Mechanismus: „Allegory foregrounds this strange process by way of a unique auto-referentiality or self-designation in which a text’s language necessarily acts its content out, and uses itself to articulate the inexpressible.“² Wie aber geschieht dieses „Kalibrieren“ und „Infiltrieren“? Wie geht die Filmsprache auf eine Körperlichkeit ein, die nicht im Drehbuch steht? Wie überwindet das bewegte Bild den Drang zu zeigen und zu erklären, und wie gelingt es ihm, auch das Unsichtbare und Unsagbare einzufangen? Wenn Zhou Tao von „Kalibrieren“ und „Infiltrieren“ spricht, sind dies Allegorien für seinen Prozess des Einswerdens mit der Maschine (Kamera) und der Umgebung, und für die Fähigkeit des Filmenden („film taker“), eine

unmittelbare körperliche Spannung zum Ausdruck zu bringen, die der narrative Apparat nicht vermitteln kann.

Zhou Taos Filmkunst erinnert an die Ästhetik des *liubai* der chinesischen *Literati*. In der *Literati*-Malerei der Südlichen Schule wird ein Gefühl von Raum dadurch erzeugt, dass etwa Landschaften jeweils nur eine Ecke oder Seite eines Gemäldes füllen, während weite Teile der Bildfläche leer gelassen werden. In der Zeit der mongolischen Yuan-Dynastie, als sich viele chinesische Gelehrte aus dem Staatsdienst zurückziehen mussten, kamen die *Literati* häufig zusammen, um ihre Ideale zu kultivieren und ihre Weltsicht in Gemälden zum Ausdruck zu bringen. In der Malerei ging es nun nicht mehr um die Beschreibung der sichtbaren Welt. Die Kunstschaaffenden versuchten, mit Hilfe der Malerei ihren Empfindungen, Gedanken und Gefühlen, ihren inneren Landschaften Ausdruck zu verleihen. Zhou Tao verwandelt in ähnlicher Weise innere Stimmungen und Empfindungen in Bilder, allerdings teilt er nicht die eskapistische Haltung der *Literati*. Für ihn ist der Akt des Filmemachens ein Weg, sich mit Realitäten auseinanderzusetzen, die durch die Technik massiv verändert wurden. Es geht ihm darum, direkte Verbindungen zu schaffen, und unsere Körper mit Hilfe der Kamera unmittelbar mit der Welt kurzzuschließen. Seine Kurzfilme zeigen diese flüchtigen Wirkungsmomente: Am Ende von *Blue and Red* stellt Zhou Tao einen Tränengasangriff nach, den er auf den Straßen von Bangkok erlebt hat, indem er die einzelnen Bewegungsabläufe – das Rennen, das Fallen und das Wiederzu-sich-Kommen – rekonstruiert und mit der Kamera nachvollzieht. Das erinnert an Francis Alÿs' Videoarbeit *Tornado* – mit dem Unterschied, dass Alÿs sich bewusst dafür entschieden hat, über einen Zeitraum von zehn Jahren (2000 bis 2010) mit seiner Kamera einen Tornado zu verfolgen, um in dessen Auge vorzudringen, während Zhou Tao sich nicht freiwillig dafür entschieden hat, zu „fallen“. Er ist sich noch nicht einmal sicher, ob es überhaupt möglich ist, diesen Moment des Kollabierens, das Schwinden der Sinne, wiederzugeben. „I find it a violent conflict. It is not a fiction, just a conflict. It gives the feeling of mountain contours. It is so violent, so confrontational; it mercilessly drops the landscape in front of your eyes.“³ Die unerwartete Kopplung von Realismus und Romantik fasziniert, weil sie auf keinerlei Transzendenz verweist. Die Männer, die im Ödland von *The Worldly Cave* ihrem unwahrscheinlichen Freizeitvergnügen nachgehen und am Rande der vermüllten Hügel Fische fangen, sind sowohl die Schöpfer als auch die Pioniere der infrastrukturellen „Gebirgsurrisse.“

Die moderne Topographie ist ein Vermessungsverfahren, das sich damit beschäftigt, Koordinaten zu bestimmen und Messwerte aufzuzeichnen, um die Umrisslinien und dreidimensionale Darstellungen der Erdoberfläche berechnen zu können. Von zentraler Bedeutung sind in der Topographie, so Zhou Tao, die Abstraktion und die Überwachung. Als Gegenentwurf erschafft er seine eigene *Terra-Temporality*. Die „Terra-Temporalität“ verweigert sich der Trennung der Sinne und der Kategorisierung der Begriffe, verweilt zwischen Hitze und Licht, Kälte und Boden, Geruch und Gesicht, Raum und Zeit. In der chinesischen Poesie gibt es eine Form der Rhetorik, die als *yijue* oder *tonggan* (Synästhesie) bezeichnet wird, als *Fluss der Empfindungen*. Zhou Tao entwirft in seiner dokumentarischen Assemblage eine Utopie aus Körpern und Bildern ... „projected as the senses swap places, lights doing double duty for sounds and then vice versa ... whose pensée sauvage, divested of abstractions, must use each singular perception to express the other, then appropriating the other in order to return on itself to shore up its own existence as representation.“⁴ Zhou Taos Arbeit *Tide* (2008) ist solch eine drastische Dokumentation, die den Körper des Künstlers dem Wechsel der Gezeiten aussetzt, und es den Betrachtenden dadurch ermöglicht, seine Angst, Beklemmung und physische Verletzlichkeit unmittelbar nachzuempfinden. In *East 6 St to Location One* bleibt der Körper des Künstlers zwar präsent, löst sich dann in der Improvisation mit einem Mitarbeiter und der Umgebung jedoch auf. Nach einem konzeptuellen Experiment im Rahmen einer urbanen Intervention (*Power Here*, 2009) ist in *South Stone* (2010–2011) schon eine deutlich ausgewogenere Beziehung zwischen Körper und

Umgebung, Subjekten und Objekten zu spüren. In *After Reality* (2013) wird es dann schwierig, zu entscheiden, ob es sich bei dem „Grasen“ und „Teeblätter-Pflücken“ eher um einen Prozess der körperlichen Aneignung landwirtschaftlicher Tätigkeiten handelt oder um eine Assimilation des Künstlers an die Natur. Dieser Prozess der Assimilation wird dann in *Blue and Red* fortgesetzt, wo alle Subjekte und Objekte ohne Unterschied in die gleiche ambivalente Atmosphäre der LED-Lichter eingetaucht werden, wodurch es beim Betrachten fast unmöglich wird, zwischen der Stimmung der Menschen, die in Bangkok gegen die Regierung auf die Straße gehen, und jener der zufälligen Passanten und Schaulustigen auf einem Platz im Central Business District von Guangzhou zu unterscheiden.

The Worldly Cave wurde an vielen unterschiedlichen Orten aufgenommen, etwa am Berg Dafu in Panyu, China, in der Stadt Yingde in Qingyuan, China, in Phoenix, USA, im spanischen Menorca sowie in Gwangju, Korea. Die mit einer extrem hohen ISO-Empfindlichkeit ausgerüstete Kamera kann feinste Abstufungen von Helligkeit und Dunkelheit detailgenau wiedergeben, die vom Menschen mit bloßem Auge nicht zu erkennen sind. Bei der Endbearbeitung des Films begann Zhou Tao, sich mit den Herausforderungen auseinanderzusetzen, die sich aus der technologischen Beschleunigung der Bilderzeugung ergeben. *North of the Mountain* (2019) ist eine Auftragsarbeit für das Times Museum in Spielfilmlänge. Zhou Tao hat die gesamte Phase der Filmproduktion und Postproduktion selbst begleitet, und sich bei der Feinabstimmung der Bilder und Rekonstruktion der zeitlichen Abfolge der Aufnahmen seine eigenen körperlichen Erfahrungen in Erinnerung gerufen. Im Verzicht auf die Auslagerung der Produktion zeigt sich der radikale Versuch des Künstlers, den Mechanismus der Repräsentation zu ökologisieren. In Zeiten der technischen Entwicklung einer prothetischen Körperlichkeit, in der Maschinen die Grenze zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit definieren und verändern, dient der Film nicht mehr bloß der Abbildung der Realität. Er wird zu einem Instrument, das es uns ermöglicht, unsere innere Landschaft auf die Außenwelt zu projizieren.

Was der narrative Apparat nicht erfassen kann, sind die Komplexität und Ambiguität der Schauplätze: der Horizont, der sich in den Augen einer Schildkröte spiegelt, eine Straßenüberführung aus Beton als Raum für Freizeitaktivitäten, ökologische Enklaven in einem Tagebau, die außerirdisch anmutende Kuppel eines urbanen Theaters, das idyllische Lied eines besetzten Platzes, ein Wasserreservoir, das zu Sand zerfällt, das Kind, die Pflanze, die Kuh, die Ziege, das Huhn und der Hund, die mit verrosteten Maschinen zusammenleben ... In eben solchen Allegorien der Topographie versucht Zhou Tao, das organische Verschmelzen von Mensch, Maschine und Umwelt zu verdichten, um über planetare Realitäten zu sprechen, die mit lokalen Details und persönlichen Erinnerungen kontaminiert sind, und um es jenen Partikularitäten zu ermöglichen, ihre Wirkung im universellen filmischen Raum zu entfalten.

Fußnoten

1 Frederic Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York 2005.

2 Deutsche Übersetzung: Die Allegorie betont diesen seltsamen Prozess mittels einer einmaligen Autoreferenzialität oder Selbstbezeichnung, indem die Sprache eines Textes zwangsläufig dessen Inhalt zum Ausdruck bringt und sich selbst benutzt, um das Unausdrückbare zu artikulieren.

3 Deutsche Übersetzung: Für mich ist es eher ein gewaltsamer Konflikt. Es ist keine Fiktion, nur ein Konflikt. Es fühlt sich an wie die äußeren Umrisse eines Gebirges. Es ist so heftig, so konfrontativ, es lässt gnadenlos die Landschaft vor deinen Augen fallen.

4 Deutsche Übersetzung: (...) die entsteht, wenn die Sinne ihre Plätze wechseln, Lichter zu Klängen werden und umgekehrt, ... die *Pensée sauvage*, von Abstraktionen befreit, jede einzelne Wahrnehmung nutzen muss, um die andere zum Ausdruck zu bringen, sich dann die andere aneignet, um auf sich selbst zurückzukommen und die eigene Existenz als Repräsentation zu sichern.