

**Qiu Zhijie**

**Resor utan ankomst  
Journeys without Arrivals**

—                      17                      februari  
                            20                      maj                                      2018

**Lundskonsthall**



# Förord

Qiu Zhijie (född 1969 i Fujian, Folkrepubliken Kina) är inte bara konstnär utan också kurator, aktivist, filosof och semiotiker. För att bäst kunna ta till sig hans konstnärskap bör man kanske komma ihåg att han, som alla i sin generation, först upplevt Ordförande Maos styre under Kulturrevolutionen och sedan sett det ena ledarskapet följas av det andra, ibland med motsägelsefulla resultat. Idag är han en ledande kraft inom samtidskonsten i Kina, ett land som öppnat sig mot omvärlden och vars internationella betydelse bara vuxit.

Qius konst omfattar en mångfald uttryck som förenar det traditionella med det samtida och blandar kinesiska och västerländska kulturella referenser. Tanken med denna vandringsutställning är att visa hans verksamhet under snart tre årtionden för en europeisk publik. Utmaningen ligger i att översätta det kulturellt specifika så att det blir begripligt utan att förlora i komplexitet.

Qiu Zhijie använder olika konstnärliga språk i olika kommunikativa situationer. Han tar hjälp av historia, personliga minnen, kritisk analys och dekonstruktion för att fånga tidsandan och artikulera det centrala i konstnärsrollen. Som utställningstiteln slår fast handlar det om resor utan ankomst, vilket även synliggörs i Qius konstanta ifrågasättande av normer och tillvägagångssätt för intellektuell och konstnärlig verksamhet.

Utställningen har producerats i samarbete med Van Abbemuseum i Eindhoven, Nederländerna, där den premiärvisades mellan den 1 april och den 24 september 2017. Charles Esche, Annie Fletcher och Davide Quadrio var kuratorer. Därefter, mellan den 15 november 2017 och den 28 januari 2018, visades utställningen i Centre d'Art Contemporain i Geneve.

Och nu har den alltså kommit hit till Lunds konsthall. Det är en stor ära för oss att få medverka i detta projekt. Ett hjärtligt tack till konstnären för hans enastående prestation och till alla hans medarbetare vid Studio Qiu Zhijie som möjliggjort denna fantastiska utställning. Tack också till Galleria Continua och ett särskilt tack till Charles Esche och Van Abbemuseum för förtroendet. Vi vill dessutom tacka Francesca Girelli för den belysande katalogtexten. Varmt tack också till alla långivare.

**Åsa Nacking**  
**Chef, Lunds konsthall**

# I Qiu Zhijies skor. En introduktion till hans verk

Burn down the disco Hang the blessed DJ  
Because the music that they constantly play  
it says nothing to me about my life  
Hang the blessed DJ, Hang the DJ, Hang  
the DJ, Hang the DJ [...]¹  
– Morrissey, *Panic*

Qiu Zhijie omnämns ofta utanför Kina som en konstnär vars verk förenar kalligrafi och traditionellt hantverk med samtida drag, en konstnär som blandar kinesiska och västerländska kulturella referenser. Olyckligtvis berörs dock sällan orsakerna till hans användande av referenser till olika kulturer, tidsepoker och geografiska bakgrunder, vilket leder till orientaliserande läsningar och förenklingar som vilseleder betraktarna i essentialistisk riktning.

Syftet med denna utställning är att förmedla det arbete Qiu Zhijie har genomfört under tre årtionden för en europeisk publik genom att ta fasta på det som brukar försvinna i översättning och förklara hur det kulturellt specifika i slutänden kan bli kulturellt gränsöverskridande.

Qiu Zhijie är mer än en samtida konstnär; han är också kurator, aktivist och mer allmänt en intellektuell och nyfiken människa. Det breda urvalet av konstverk och dokumentation i denna utställning – som spänner över olika uttryckssätt, tidsepoker och platser – tecknar ett närgånget porträtt av en mångkunnig konstnär vars verk är en del av ett större, holistiskt förhållningssätt till livet självt. Qiu åskådliggör och bekänner sig till idén om konsten som en stark drivkraft bakom förändring och medvetenhet om den värld vi alla delar.

I den omfattande bibliografin kring Qiu Zhijies konstnärskap är det i synnerhet en text som kan betraktas som ett manifest och närmast en

handbok för eftervärlden. Det är *Om total konst*, en bok han skrev för att samla de teorier som utvecklats under alla de år han varit verksam som lärare och konstnär. 2012, när Qiu nominerades till Hugo Boss-priset, ombesörjde Guggenheim-museet en engelsk översättning av några utsnitt som kan läsas på konstnärens hemsida.

I boken delar Qiu med sig av sina uppfattningar om samtiden, som han beskriver som en period kännetecknad av splittring: våra värderingar är fragmenterade, vår individuella heder är skild från våra sociala åtaganden, fysiskt arbete är skilt från skapande och konsten från livet. Till slut, påpekar han, kommer självet helt att skiljas från den Andre. För att sammanfatta sitt scenario påstår Qiu att dessa belägenheter är symptom på en djupgående andlig sjukdom, en märklig psykos som drabbar vår tidsanda. För att behandla denna sjukdom föreskriver Qiu Zhijie att vi borde återuppbygga våra förbindelser till verkligheten och sträva efter att uppgå i den, vilket måste inledas med att vi diagnosticerar den psykos vår epok hamnat i.<sup>2</sup>

Varje system tenderar att stelna. Varje språk eller kultur har en benägenhet att användas utan sinnesrörelse av människor som tillhör dess språkliga och kulturella områden.<sup>3</sup>

De mest oroande av de symptom som konstnären identifierar är uttråkning, likriktning, grunda övertygelser, hierarkiska maktförhållanden och dessutom våra egna kulturella referensramar och dominant uppsättningar av ideal och trossatser som motiverar och vägleder vårt beteende. En nyckelfaktor för att omstrukturera vår kontakt med verkligheten är en förändrings- och utvecklingsprocess, i första hand inriktad mot självet genom studier och humanistisk renodling. Ur ett konfucianskt perspektiv motsvarar detta en kultivering av självet. Det slutliga målet för den kultiverade individen är att tjäna det gemensamma goda,<sup>4</sup> bidra till samhället och i slutänden lämna efter sig ett arv som eftervärlden kan bygga vidare på. Långt ifrån att vara ett självförhålligande, egocentriskt

beteende är kultiverandet av självet ett sätt för konstnären att inta en aktiv hållning, delta i och framkalla förändring – i Qiu Zhijies eget fall genom konstnärligt skapande.

Att närma sig denna retrospektiva utställning innebär alltså med nödvändighet att man förhåller sig till Qiu som individ och låter sig inspireras av hans inställning till livet, hans nyfikenhet och sociala engagemang. Själv-kultivering innebär inte att man skaffar sig mer makt utan att man blir mer ödmjuk, att man eftersträvar det allmänna goda som går utöver ens individuella existens. Och det är en kamp vi alla kan förstå, eftersom instabiliteten som får våra system att falla sönder tvingar oss att välja mellan privatlivet och vår roll i samhället och sätter sökarljuset på motsättningen mellan en tillvaro driven av inre hänsyn och en proaktiv roll i ett socialt sammanhang.

Som ”självkurator” och ”självarkivarie”<sup>5</sup> har Qiu haft ett nära samarbete med kuratorerna kring hur hans verk skulle visas i denna utställning, där hans produktion inte presenteras kronologiskt eller kategoriserad enligt material eller uttrycksform. Presentationen följer istället ett antal teman som går som en röd tråd genom hela Qiu Zhijies konstnärskap och som aldrig upphör att återspegla varandra. Utställningen innefattar verk som använder sig av och tänker kring kalligrafi och dess avledningar, fotografi, allomfattande installationer, skulptur och video.

Att Qiu använt sig av ett så brett spektrum av uttryck är mer betydelsefullt än det först kan verka. Varje material, varje produktionsprocess är ett kraftfullt tecken och bär på information om dess kulturella härkomst. Användandet av bambu, kalligrafi eller avtryck blir ett empiriskt exempel på hur kulturell tillhörighet fungerar strukturellt. I det kinesiska sammanhang där de används avslöjar traditionella material och tekniker igenkänningsmekanismer hos betraktarna och återbekräftar sin aldrig ifrågasatta närvaro i en identitetsskapande process. När de visas i ett europeiskt sammanhang bekräftar de fortfarande betraktarnas kulturella identitet, men nu genom att skapa en känsla av avstånd.

De tematiska stråk som förbinder de olika

salarna är inte linjära. De kryssar fram genom tid och plats, knyter samman olika verkgrupper och ger uttryck för Qius livslånga intressen genom att använda ett brett urval av språk och register. Minnen, personlig och allmän historia och förhållandet mellan dessa, kartan som verktyg för kritisk analys, strävan efter kunskap genom dekonstruktion, tidens flykt, allt som framträder och försvinner under ett liv. Dessa stråk kan ses som resor utan mål, men de visar också tydligt att Qiu Zhijie har utarbetat en precis metod och tillämpar den i sitt konstnärliga skapande. Rygggraden i hans kreativa process är ett ständigt ifrågasättande av allt som existerar.

Vi måste inlåta oss i en långdragen strid mot fördomar och etablerade synsätt som länge varit förhärskande. Vi måste tro att vad som helst kan erbjuda en rimlig och alternativ lösning, även om det inte hör till de mest begripliga eller vanligaste metoderna. Vad som helst och vem som helst kan användas på alternativa sätt. Vi får inte dra alltför snabba slutsatser om att dessa möjligheter, som vi kanske bara är omedvetna om, inte existerar. Vi måste först erkänna vår egen okunskap.<sup>6</sup>

Därav allt detta konceptuella kartläggande, allt detta dissekerande av kulturella element – och av språket, i bemärkelsen all slags kommunikation: från propaganda till religiösa texter och ikonografi. Qiu Zhijie lyfter fram de dolda och undertryckta betydelseerna bakom utbytet av information för att befria sig själv och betraktaren från allt som verkar självklart eller tas för givet. När vi en gång har befriat vårt seende från våra fördomar om världen, ”då kommer föremålets inre mening att träda fram i ljuset.”<sup>7</sup>

Det handlar om att bryta vissa förbindelser för att kunna skapa nya band med det som är verkligt. Denna mekanism kräver ansträngning av såväl konstnären som betraktaren. För att helt begripa Qiu Zhijies arbeten måste vi först förstå den förändringsprocess han utsätter sig för i sin egen



produktionsprocess, och därefter måste vi erkänna dem som ett förslag om hur hans metod kan tillämpas i vår egen vardag.

Den senare aspekten gör det tydligt varför Qiu ofta avstår från att visa sina konstverk som färdiga produkter som råkat landa i utställningsrummet från ingenstans utan istället låter dem åtföljas av dokumentation som visar oss hur de framställts. Han ber oss bevittna hans eget hantverk, att visa erkänsla för den tid han ägnat åt arbetet bakom scenen, att betrakta hur en annan människa ger sig hän åt en skapande process som förändrar självet, och det är på detta vis han blir en förebild för oss.

Det är värt att understryka att detta förhållningssätt utformats av någon som genomlevt radikala och omvälvande sociala och politiska förändringar i sin egen omgivning. 1976, när han var sju år gammal, stod Qiu Zhijie och grät vid Mao Zedongs begravning.<sup>8</sup> Som tonåring fick han bevittna hur Kulturrevolutionen tog slut och landet därefter öppnade sig mot omvärlden, och i tjugooårsåldern hade han en framskjuten roll i skapandet av ett ekosystem för samtida konst i Kina. Det viktigaste är ändå att hans liv har infattats i diametralt motsatta berättelser om nationen, att han varit utsatt för och påverkad av motsägelsefull propaganda från de olika styrande krafter som avlöst varandra och att han analyserat hur de agerar, för att hela tiden försöka fila sig igenom bojorna.

Denna utställning bör inte betraktas som en retrospektiv av en världsberömd kinesisk konstnär utan som ett porträtt av en aktivist, filosof och semiotiker som använder sina konstverk som skisser och fallstudier för att hjälpa oss hitta nya sätt att närma oss verkligheten och på samma gång stimulera till intellektuella och känslomässiga gensvar.

Nästan tjugo år efter den milstolpe som 1989 utgjorde befinner sig Europa vid vad som förefaller vara en avgörande vändpunkt. I takt med att osäkerheten och känslan av förlust tilltar blir det oundvikligt att ifrågasätta våra egna sanningar. Om detta är en brytningstid borde vi kunna ta ett steg tillbaka för att ur ett fågelperspektiv kontrollera vår belägenhet på kartan ytterligare en gång, utan att

låta vår förvirring försätta oss i en sådan panik som Morrissey sjöng om i 1988 års Europa.

Sedda ur ett europeiskt och amerikanskt perspektiv låter Qiu Zhijies dekonstruktiva strategier oss förstå att om vårt eget diskotek – som sträcker sig långt utöver dansgolvet för att ge oss en betydligt vidare bild av världsläget – inte längre passar oss, då måste det rivas ned för att kunna byggas upp på nytt. Qiu förser oss med en uppsättning fritt tillgängliga verktyg som vi kan använda för att kontrollera verklighetshalten i vår samtid, och bruksanvisningen låter oss förstå att vi borde lämna bakom oss allt som anses självklart och skaka av oss fördomar som påverkar hur vi ser på vad som är möjligt och omöjligt i termer av förändring. Utställningen använder sig av vad konstnären kallar *xianshi* (verklighet/insikt) för att hjälpa oss få syn på sovande sanningar. Man kan bara hoppas att vi vaknar upp, inspirerade att söka strategiska sätt att omförhandla vår egen tid.

## Noter

1. Morrissey, *Panic*, på the Smiths' album *Rank*, släppt 1988.
2. Qiu Zhijie, *On Total Art* (<http://www.qiuzhijie.com/e-critiquelunwen/016.htm>).
3. Ibid.
4. Dr Birgit Hopfener, *Qiu Zhijie's Self-Conception as an Artist: Doing Art in a Critical Historical and Transcultural Perspective*, 2013, sid. 4 (<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/06/hopfener.pdf>)
5. "Självkurator" i den bemärkelsen att Qiu Zhijie ser på sitt eget konstnärskap också som kurator; "självarkivarie" eftersom han redan är i färd med att dokumentera sitt eget arbete med en hemsida som systematiskt samlar ett omfattande arkiv av texter och information om konstverken.
6. "Om vi vill vara fria måste vi ge upp all 'kontroll'. När vi väl har gjort det 'kommer föremålets inre mening att träda fram i ljuset' och vi kommer att kunna övervinna våra medfödda begränsningar. Först då kan vi bli riktigt mänskliga." Qiu Zhijie, *On Total Art* (<http://www.qiuzhijie.com/e-critiquelunwen/016.htm>).
7. Ibid.
8. "Inte långt efter att jag började grundskolan avled Ordförande Mao och vi bussades till Folkets stora sal för att ta del i en minnesstund. Alla omkring mig grät. Men jag grät inte, och det gjorde mig nervös. Inom några minuter gav jag emellertid efter för den sorgliga stämningen omkring

mig och började också gråta. Men när alla slutade gråta höll jag fortfarande på för fullt. Bara av denna anledning förtjänade jag ett pris.” Qiu Zhijie, *Why I Do Ink Painting* (<http://www.qiuzhijie.com/e-critiquelunwen/032.htm>).

# Total konst

Konceptet total konst, som artikuleras i bild i verket *Totala konstkartan*, är en nyckel till förståelse av Qiu Zhijies konstnärskap. Boken *Total konst* bygger vidare på olika aspekter av hans skapande process och de pedagogiska strategier han använt med sina studenter. Den blir ett manifest för en metod som är starkt rotad i Qius analys av kulturen och språket. Dess viktigaste föreskrifter berör konstnärens aktiva roll i samhället, en ställning han har skaffat sig genom att förstå det sociala utbytet och genom att montera ned fördomar och stereotyper som tenderar att blockera ett mer kreativt förhållande till det egna självet, föremålen och historien.

Den skapande processen uppfattas som en omvälvande kraft som förändrar både verkligheten och individen som aktiverar den. Detta fortgående återupprättande av den individuella kreativiteten är grundat i kulturella undersökningar och har hjälpt Qui Zhijie att inta en tätposition i konstdebatten både lokalt och internationellt, samtidigt som han undervisat vid Kinesiska konstakademin.

Med sin inställning att forskning bör ske genom praxis har Qiu Zhijie fått med sig studenterna i ett brett upplagt program av aktiviteter och workshops som *Första lektionen i total konst* eller *Enhörningen*, men också mer långsiktiga initiativ och produktioner som *Totalteater*, ett forskningsprojekt inlett 2003. Verken som uppstått ur dessa övergripande aktiviteter har drag av experimentell och social teater och bygger ofta på storskaliga samhälleliga undersökningar där varje deltagares kroppsliga erfarenheter och kollektiva minnen får möta utpräglade sociala sammanhang i ett försök att åstadkomma ömsesidig dekonstruktion och förändring.

# Kalligrafen

Qui Zhijie inarbetar kalligrafen i sina verk för att kunna analysera den som ett språk och en process som alltid haft ett särskilt förhållande till historieskrivning. Kalligrafen bär med sig, in i samtiden, de lager av betydelse och iakttagelse som har samlats i texter och skrivsätt från många århundraden. Dessa skikt av mening påverkar, både medvetet och omedvetet, hur vi idag ser på kalligrafen som medium och praxis, förståelsen av dess existens och medvetenheten om dess påverkan hör till de redskap som kan användas i den strävan efter verklig frihet som konstnären sätter i centrum för sin *Totala konst-karta*.

Det historiska materialet existerar. [...] det har sitt eget minne; det har präglats av politik, ekonomi och klassfrågor. [...] vi borde använda oss av den information materialet innehåller för att underminera dess ursprungliga identiteter, och med denna process kan vi upphäva oss själva och genomföra ett slags förvandling.<sup>1</sup>

Inom kulturvetenskaperna och utformandet av kollektiva minnen intar kulturminnesmärkena en särställning genom att visa vad som är värt och avsett att minnas. Kalligrafen spelar en avgörande roll i den kinesiska kulturminnesvärden. Historiskt förekom stora mängder text huggen i sten. Minnesmärkena kan därför närmast betraktas som böcker, och de kräver aktiv ansträngning av betraktare som vill kunna förstå och uppskatta deras betydelse. Ändå bör värdet hos en text inte ligga i dess fysiska form – alltså i någon specifik skulpterad stele<sup>2</sup> – utan i själva innehållet och i de handlingar som utförts för att bevara och sprida det. Värdet hos en text aktiveras när den kopieras, ett återupplivande av historien som i detta fall förmedlas genom konstnärens kropp.

Handskrivna tecken kommunicerar inte bara kodifierade betydelser utan visar oss också hur kalligrafen har tolkat omvärlden med hjälp av

kroppsrörelser förtunnade till penseldrag. Genom att återuppliva dessa rörelser som om de vore koreografiska instruktioner kan mottagaren av en kalligrafi ge sig hän åt såväl textens innehåll som den ursprungliga författarens motoriska uppfinningsrikedom.

Av denna orsak kan leken med närvarande och frånvarande kalligrafi i verken *Att kopiera förordet till Orkidepaviljonen 1000 gånger* eller *Att mala med gravstenar*, eller med baklängesskrift i *Omvänd kalligrafi*, läsas som tydliga ställningstaganden i en kinesisk kontext. Sviten *Ordbok* analyserar ord som kommer ur samma grundtecken för att kartlägga de olika stämningar som löper genom en särskild kalligrafisk rot, medan *Arkeologi över minnet* är en översikt över betydelser förmedlade av kalligrafiska stilar som förknippas med olika historiska figurer, tidningsrubriker och revolutionära slagord.

## Noter

1. Qiu Zhijie, *On Total Art* (<http://www.qiuzhijie.com/e-critiquelunwen/016.htm>).
2. En stele är ett stående stenblock eller en stenpelare, vanligtvis försedd med en inskription till minne av en händelse eller någon annan form av utsmyckning.

# Mediepoetik

I mitten av nittioalet var Qiu Zhijie en av de främsta förespråkarna för nya medier i den kinesiska samtidskonsten, som konstnär, teoretiker och kurator. Han definierade sitt sätt att använda video och fotografi som "berättande" och "arkeologiskt", men betecknade samtidigt dessa media som något främmande. De teman som bitit sig fast i det han kallade "mediepoetiken" bejakade en medvetenhet om det tidsmässiga. Dessa är också återkommande drag i den kinesiska lärdomstraditionen: tidens flykt, liv och död, kärlek och hat, människans ensamhet, att försona sig med historien och minnet.

De lärdes medvetenhet om förgängligheten – den kommer till uttryck i traditionella talesätt som "[livet passerar revy som] fåglars fotspår i sanden", "flyktig som ett förbipasserande moln" och "vår avkomma kommer en dag att se tillbaka på oss såsom vi betraktar våra förfäder" – finns närvarande i verk som *Kalender 1998* eller *24 termer om solen*. I det senare skildrar Qiu de olika årstiderna i enlighet med den kinesiska kalendern, som bygger på solens och månens cykler, med hjälp av fotografier av ljuskalligrafi, d.v.s. tecken skrivna i luften med en ficklampa framför en kamera inställd på lång exponeringstid.

Kalendrar påminner oss inte bara om tidens gång utan antyder också att historien är cyklisk. Förgängligheten som tema hänvisar också till människosläktets utsatthet och individens oberäknelighet. När kroppen förekommer i Qui Zhijies arbeten förkunnar den därför sin egen ömtålighet, sitt nära förestående försvinnande.

I den välkända sviten *Tatuering* ser vi konstnärens egen kropp plattas ut mot den bakomliggande väggen, vilket fungerar som kritik både av hur relativ vår varseblivning är och hur vi alla obönhörligen smälter samman med vår omedelbara bakgrund. Kroppen fungerar också som mottagare, som förbindelselänk mellan vårt inre och det som råkar omge oss. Nålarna i *Regnbåge* motsvarar allt



det som genomborrar och genomstrålar oss: vår kulturmiljö med dess referenser, de personliga och kollektiva minnen som injiceras i kroppen och gradvis men oundvikligt formar våra individuella identiteter.

I sviten *Fin* porträtterar Qiu tjänstemän i poser hämtade ur en Pekingopera från Kulturrevolutionen. Genom att blanda två symbolsystem som är frikopplade från varandra visar konstnären hur modellerna förväntas bete sig och hur poserna de intar bestäms av specifika normer som varierar över tid i enlighet med bestämda sociala och politiska villkor.

Sviten *Gruppfoto* undergräver den traditionella definitionen av det fångade ögonblicket genom att skapa fiktiva grupporträtt med lång exponeringstid, där de individer som stått modell framför kameran en efter en smälter samman till en komposition. Skiktningen som knyter samman närvaron av olika individer på samma plats men på olika tidpunkter återspeglar på något sätt de olika lager av minnen som Qiu har utforskat genom hela sitt konstnärskap och i sina återkommande hänvisningar till arkeologiska skikt.

# Kamouflage

Produktionen av de verk som visas i kamouflage-rummet tog tjugo år i anspråk, och exemplifierar därför hur specifika teman har framträtt, försvunnit och återkommit i Qui Zhijies konstnärliga karriär. Liksom den försvinnande kalligrafen i *Att kopiera förordet till Orkidepaviljonen 1000 gånger* eller kroppen som smälter in i bakgrunden i *Tatuering* blir camouflage en metafor för den individuella existensen och dess oupplösliga band till omvärlden.

Konstnären betraktar här camouflage som en evolutionär överlevnadsstrategi använd av djuren, varvid de tekniska förutsättningarna för framgångsrikt användande ligger i den visuella likheten mellan den kamouflerade varelsen och dess omgivning. Det är det formella släktskapet som gör förklädnaden verksam. Genom att dra paralleller till camouflage i naturen tar *Åskvädret närmar sig långsamt* den traditionella kinesiska drakdansen till utgångspunkt för en underökning om hur identitet upplevs i förskingringen, i detta fall i kinesiska stadsdelar runtom i världen. I detta verk – som innefattar installation, performance, video och ett traditionellt drakdanslag iförda camouflagekostym – funderar Qiu Zhijie över hur man strategiskt kan smälta in i en främmande kultur utan att förlora sin egen identitet.

Under hela nittioalet inarbetade konstnären camouflage i figurativa målningar som vid första påseende föreföll abstrakta. Olika bilder av växter och kroppsdelar förekom tillsammans och förlorade sina individuella former när de betraktades som en helhet, medan bakgrundsmönstren verkade förändras om man betraktade dem ur olika synvinklar. Dessa kännetecken kan iaktas i *Den stora lotusblomman* (1998), en omtolkning av Cézannes *Badande*.

*Svartvit djurpark* (2005) bygger vidare på dessa tidigare undersökningar och utformades efter ett sex veckor långt arbetsuppehåll i England. I den version som först ställdes ut omfattade

verket artiklar om BSE, vanligen kallad galna kosjukan, jämte dokumentation om boskaps-skötseln i Nederländerna och dess betydelse för framavlandet av djur som bättre kunde tillgodogöra sig gräs, vilket i sin tur ledde till dagens överproduktion av varor från den hårt exploaterade svartvita mjölkkon.

Kornas svarta fläckar, avbildade i vägginstallationen, blir landmassor och öar som bildar sjökort och kamouflagemönster för slagskepp. Den kartbild som uppstår förenar djurriket med människans ingrepp. Qiu Zhijie ställer naturligt förekommande kamouflage mot resultaten av ett artificiellt urval och de sätt på vilka människan har väglett andra djurarters utveckling genom att orkestrera deras mutationer.

# Qius anteckningar om Den färgade ljuslyktan

*Teaterprojektet om Jingling-krönikan* är en pågående verkserie inledd 2010 och inspirerad av en färgrik antik bildrulle känd som *Ljuslyktefestivalen i Shangyan*, en målning av en okänd mästare från den sena Mingperioden (1368–1644) som avbildar festligheterna vid det kinesiska nyåret i staden Nanjing. Målningen hör till den berättande genre som skildrar seder och bruk (*fengsu hua*) och mänskliga aktiviteter (*renwu hua*) och därigenom illustrerar en detaljerad taxonomi över samhälleliga förhållanden.

Som gensvar skildrar Qiu Zhijie samhället och historien i en samling föremål eller skulpturer, var och en tillägnad antingen karaktärer eller mönster som tycks vara cyklistiskt återkommande genom hela den mänskliga historien. Konstnären anspelar på hur samma uppsättning arketyper gång på gång dyker upp, vid olika tidpunkter och på olika platser, genom hela evolutionen, i ett slags genetisk rundgång. Konstnären avslöjar mekanismen bakom dessa återkomster och inbjuder oss därmed att bevittna historien som en ständigt pågående teaterrepetition. I detta sammanhang representeras figuren "Eunuck" av ett postament format som en trädstam, krönt av en snurrande skiva med två sfärer dömda till evig rotation.

"Mäktig minister" är en påse överdragen med den typiska Maokostymen – ett plagg med politiska anspelningar – försedd med många fickor och med en ljuskrona och röda stearinljus på ovensidan. Man kan vidröra figuren eller skjuta den ifrån sig, men den mäktige ministern kommer aldrig att falla utan återkommer alltid till sitt ursprungsläge.

Installationen med titeln *Shangri-La* står för alla dessa återkommande möten mellan kulturer där olikheter förvandlas till stereotyper

och en främmande kultur ofta idealiseras. Ryggsäcken från National Geographic och jakskallen med skylten "no photos" anspelar, liksom givetvis själva titeln, på den brittiske författaren James Hiltens roman *Lost Horizon* från 1933. Boken beskriver Shangri-La som en mystisk, harmonisk dalgång, styrd med mild hand från ett lamakloster och undangömd i västra delen av bergskedjan Kunlun.

Shangri-La har blivit synonymt med paradiset på jorden, men med särskild hänvisning till en mytisk utopi i Himalaya: ett land av ständig lycka, isolerat från omvärlden. I romanen är invånarna i Shangri-La nästintill odödliga; livslängden är långt utöver den vanliga och det synliga åldrandet sker mycket långsamt. Qiu använder Shangri-La som orientalistiskt koncept och en av de exotiserande mekanismer som utländska betraktare använt för att framställa idealiserade bilder av Tibet.

De flesta av föremålen kan utföra handlingar förknippade med vissa koncept och karaktärer, som om Qiu hade återskapat deras grunddrag och destillerat fram tänkbara scenarier för dem. "Geografen" är en liten vagn som faktiskt kan rita kartor när den sätts i rörelse, medan "Kulten", som anspelar på tobakens koloniala historia, är en muterad pipa med många munstycken.

# Personen

Den häpnadsväckande bredden och variationen i Qiu Zhijies produktion återspeglar hans syn på kreativitet som en holistisk process där gränserna mellan individen och dess skapelser suddas ut, vilket antyder att självbestämmande är första steget på vägen mot konsten. För att förstå hur hans konstnärskap har utvecklats måste man bekanta sig med honom som mångfasetterad figur, inte bara med hans konstnärliga personlighet utan också med kuratorn, aktivisten, läraren och tänkaren Qiu Zhijie.

Ett av hans tidigaste initiativ som kurator, *Post-Sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion* (1999) anses nu som en banbrytande utställning i Kina, den första som tog fasta på processuell konstpraxis. Utställningen omfattade dryga tjugotalet yngre konstnärer som alla motsatte sig konstens förvandling till försäljningsvara och istället producerade verk som kunde framlocka omedelbara fysiska upplevelser och känslomässiga gensvar.

2002 inledde Qiu projektet ”Den långa marschen” i samarbete med Lu Jie, en konstnär född i provinsen Fujian som studerat vid Kinesiska konstakademin i Hangzhou. Det ännu pågående projektet orkestrerar internationella utställningar, lokalt förankrade förmedlingsprogram och gästateljéutbyte. Det började med att grundarna inbjöd andra konstnärer, kuratorer, teoretiker och konstaktivister, från Kina och från utlandet, att tillsammans med dem tillryggalägga samma väg som den historiska Långa marschen.<sup>1</sup> De första tolv platserna som besöktes under marschen fick bilda bakgrund för utställningar, föreläsningar, workshops, föreställningar och skapandet av nya konstverk.

Installationen *Mina hundra föremål* ger insyn i vilka referenser Qiu Zhijie låtit sig påverkas av under sitt liv, däribland en ficklampa använd för att skapa ljuskalligrafier, en reproduktion av Qiu Jiawa – Qiu Zhijies dotter – som visats i en utställning, böcker som har inspirerat hans tänkande och tuschavklappningar från kända historiska

platser. Föremålen anspelar samtidigt på de förändringar som det kinesiska samhället genomgått under det senaste årtiondet och visar på så sätt hur sammantvinnat Qiu Zhijies eget liv har varit med hans konstnärliga skapande.

## Noter

1. Mao Zedong var en centralfigur i en av 1900-talets stora politiska omvälvningar, där Den långa marschen (1934–35) var en nyckelhändelse. Detta var en reträttmanöver genomförd av Kinesiska kommunistpartiets Röda armé, föregångaren till Folkets befrielsearmé, för att undkomma Kuomingtangs (Kinesiska nationalispartiets) armé.

# Kartritaren

I det avsnitt av utställningen som ägnas åt kartor och Qius försök att kartlägga världen har 38 bambukorgar, formade som fotspår, spritts över salen. Varje bambufot är fylld med en särskild grönsak eller frukt: sockerrör, som kom till Kina så tidigt som under Västra Zhou-perioden (1046–771 före Kristus); druvor och morötter, importerade för 2000 år sedan; paprika, potatis, jordnötter och majs, som kom in för några århundraden sedan; jordgubbar, som bara funnits i Kina i hundra år.

Alla dessa är främmande arter, vars spridning hör samman med historier om kolonialvälden och kulturella utbyten. Produkterna förekommer överallt i kinesernas vardagsliv och nästan ingen kommer ihåg att de är utländska företeelser som genomgått förvandlingar och rentav genetiska anpassningar.

Alla växter i installationen är märkta med information som hänvisar till historien bakom deras införsel till Kina, men de presenteras också som naturliga beståndsdelar av de fotliknande korgarna av bambu, en inhemsk kinesisk art. Berättelsen om biologisk mångfald, evolution och korsningar blir en förbindelselänk till verket *Karta över teknisk etik*, i vilken Qui försöker upprätta en taxonomi över olika händelser som berör dessa frågor.

Qiu Zhijies kartor kan läsas som hans egna sätt att närma sig psyko-geografin, och vissa kritiker har jämfört deras struktur med den metod som kallas *loci* (eller minnespalatstekniken, eller resemetoden): ett system för att stärka minnet som förknippar idéer och fakta med en plats i rummet, vilket gör det möjligt att organisera kunskap och snabbt erinra sig specifika minnen. Kartorna är avsedda som riktlinjer snarare än som avbildningar av en fysisk verklighet, och de lyckas skapa bilder, ur ett fågelperspektiv, av kunskapsfält som annars vore alltför komplexa och omfattande för att kunna begripas.

Med sitt försök att osäkra de stora berättelserna analyserar Qiu Zhijie, i verket *Karta*



*över imaginära geografier, de beståndsdelar och variabler som bidrar till skapandet av orientalerande berättelser, exempelvis den exotiserande och idealiserande synen på Tibet som ett "förlorat paradiset" vi redan har påträffat i verket Shangri-La.*

# Bron i Nanjing

Projektet *Bron i Nanjing* är det hittills mest långtgående exemplet på Qiu Zhijies övertygelser om värdet av konstnärligt socialt engagemang och aktivism. Interventionen har pågått sedan 2007 och omfattar vid det här laget hundratals konstverk och ett flertal utställningar, texter och publikationer. Utgångspunkten är bron över Yangtze-floden i staden Nanjing, byggd 1968 under Kulturrevolutionen och hyllad runtom i landet som en symbol för moderniseringen av Kina. På sextioalet omnämndes bron i Guinness rekordbok på grund av sin konstruktion, men den är samtidigt känd som en av världens populäraste platser att begå självmord på. Tusentals självmord har skett under de årtionden som bron funnits.

Qiu Zhijie utforskar hur historiska händelser och maktsymboler som förknippas med bron har överlappat med vardagslivet och med lokala förhållanden. Konstnären har själv varit i beröring med den symboliska kraft som tillskrivs bron. När han gick i första klass skulle barnen hylla ”storheten hos bron över Yangtze i Nanjing” och alla hans akademiska intyg hade en bild av bron i Nanjing överst på sidan.

Projektet *Bron i Nanjing* har innefattat såväl intensivt fältarbete som textbaserade efterforskningar, upprättandet av ett omfattande arkiv och konstnärliga produktioner. En avgörande del av projektet var när man engagerade frivilliga som skulle patrullera bron för att rädda självmordsbenägna personer. Bland dessa fanns sådana som själva hade räddats av patrullerna, och även anhöriga till dem som olyckligtvis inte hade räddats. De bidrog alla till en skapandeprocess där det konstnärliga arbetet tar steget in i psykoterapin.

Det främsta målet med projektet är att öka människors medvetenhet om problemet med konstnärliga medel och att öppna för diskussioner om liknande fenomen i samhället för att till slut nå fram till metafysiska ämnen som tiden, minnet

och ödet. Efter att ha tillbringat mycket tid med de frivilliga på bron upptäckte Qiu Zhijie att den mest effektiva strategin för att rädda människor var att inge dem hopp, att låta dem förstå hur saker och ting kan bli annorlunda i framtiden. Denna aspekt samspelar med Qius syn på konstens roll, att den öppnar sig mot nya världar som kan förskjuta verkligheten genom att stimulera fantasin.

Performanceverket *Var ligger*

*Madagaskars huvudstad?* är ett tydligt exempel på denna strategi. Lappen han lämnar på bron för tankarna till ett avlägset land. Den är avsedd att läsas av dem som försöker begå självmord, och ska därför utlösa fantasins krafter, så att en människa i nöd kan fås att stanna upp ett ögonblick och inse att det faktiskt finns andra verkligheter, andra möjligheter och framtider.

# -Ismer vid världens ände

*-Ismer vid världens ände* är en undersökning av språket som kartlägger verkliga och inbillade användningar av suffixet -ism. Det kan ge en term kraften att representera en distinkt praxis eller filosofi, och enligt ordboken handlar det oftast om politiska ideologier eller konstnärliga strömningar. Genom att lägga till -ism i slutet av ett ord kan man också låta påskina att vissa trossystem eller vissa förhållanden förknippade med vissa termer redan är godkända av språkvårdande instanser, tankeriktningar, media eller myndigheter.

Konstnären har skapat terminologiska öar genom att använda tekniken med tuschavklappningar. I den arkipelag som uppstår tillåts termer som ateism, Kopernikanism, essentialism, merkantilism, pessimism, antropocentrism, kollektivism o.s.v. att referera till varandra och upprätta inbördes förbindelser som avslöjar hur olika kunskapssystem är strukturerade.

Liksom i många andra av Qius kartor har verken i serien *-Ismer vid världens ände* utförts med hjälp av den urgamla kinesiska tekniken tuschavklappning, en traditionell teknik för överföring av inskriptioner från stentavlor och andra grafiska motiv till papper. Alla studier av traditionella kinesiska inskriptioner på sten, jade, brons eller keramik är baserade på denna teknik, som därför är nära förknippad med kalligrafin.

Tuschavklappning sker genom att man lägger ett papper på en sten – i den traditionella tillämpningen av tekniken – eller i fallet med Qiu Zhijies kartor på handskurna eller lasergraverade plattor av trä eller andra material. Med hjälp av ett lim gjort på vatten och stärkelse fästs papperet vid stenen eller plattan innan det trycks in mot gravyren. Därefter doppar konstnären en trasa i tusch som han varsamt baddar över hela ytan så att den helt täcks med tusch, men han aktar sig för att fylla de ingraverade hålrummen. När papperet lösgörs är

gravyren tydliggjord i vitt, medan allt annat har blivit infärgat av tuschet.

Qiu Zhijie är utbildad kalligraf och grafiker, och hans särskilda förhållande till och beundran för traditionella tekniker kan härröra från dessa tidiga studier, där en stor del av tiden ägnades åt att återskapa och reproducera gamla texter.

-Ismerna blir en efterklang av den analys av återkommande mönster som Qiu Zhijie alltid har satt i centrum för ett stort antal produktioner, exempelvis *Teaterprojektet om Jingling-krönikan*, hans olika kartor och hans arkeologiska gropar.

*Copying the Orchid Pavilion Preface*  
*1000 Times*  
1990–95  
Photographic documentation



*Copying the Orchid Pavilion Preface*  
*1000 Times*

1990–95

Five photographs, 150 x 75 cm each





*Map of Total Art*

2012

Ink on paper, 54 × 79 cm



*Tattoo 1*

1994

Photograph, 120 × 90 cm



*Tattoo 2*

1994

Photograph, 120 × 90 cm

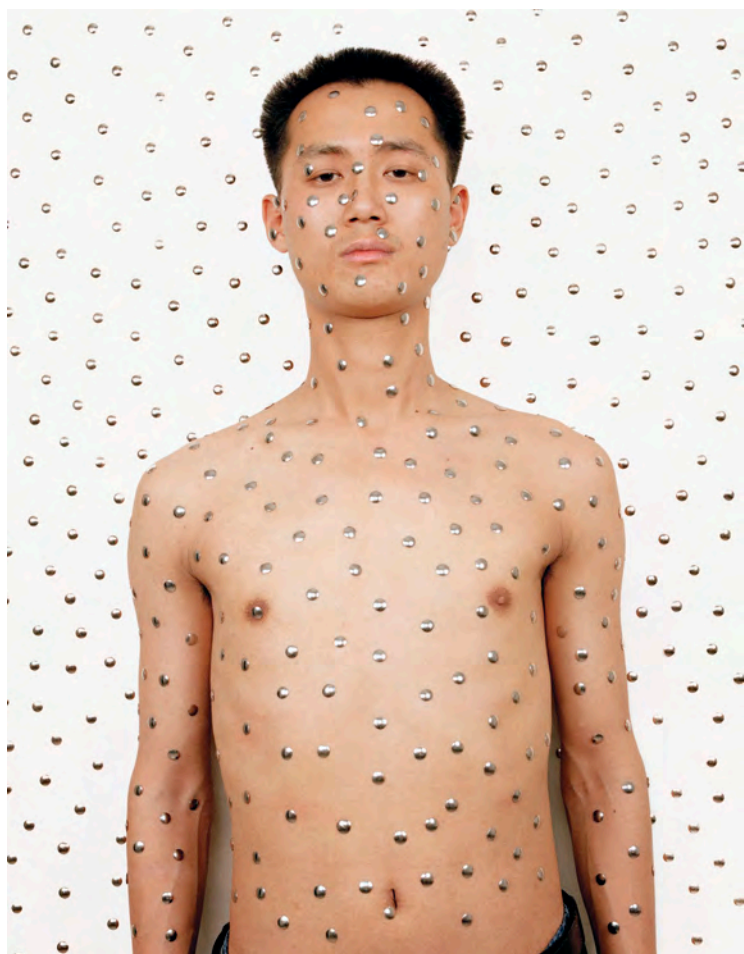


*Tattoo 3*

1994

Photograph, 120 × 90 cm

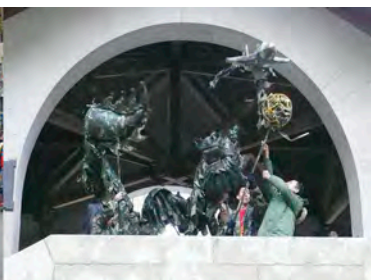




‘Qiu Zhijie: Journeys without  
Arrivals’  
Installation view  
Van Abbemuseum, Eindhoven  
2017



Stills from *Slowly Approaching*  
2005  
Video documentation of  
performance, 10'3"



*Jingling Theatre Portraits,  
Cult Woodblock*

2010–16

118 woodcut prints, 50 × 68 cm each

*Jingling Theatre Portraits,  
Geographer Woodblock*

2010–16

118 woodcut prints, 50 × 68 cm each



*Jingling Theatre Portraits,  
Shangri-La Woodblock*

2010–16

118 woodcut prints, 50 × 68 cm each

*Jingling Theatre Portraits,  
Powerful Minister*

2010–16

118 woodcut prints, 50 × 68 cm each



香格理拉

香港路歷歷四圍青山環繞，訪者自覺地心跳並  
道後在二座亭前，肅然不語的冥想。這些黑黑  
之間，被說成是有美感的感覺，又由亭間幽幽而  
生的人間詩評，既讚美「好山好水」，又讚美受到「  
染」，並讚美「產」，讚美「的」，但更讚美「無謂的」。其實，  
若只是現象的投影和物，那麼，被讚美，顯在這座  
若果發覺了，也有現象，才能被表達深遠，展開，因  
因此，在香港路形成的歷史中，批評者，為新運  
開中，要以「其他」他們，有「其他」的地點，展開  
了「其他」的爭論，裁定是「其他」所需要的，以「其  
他」了太多事，到如今已經起，起浪，起浪。

郵政三元禮券計劃

金陵郭端角色譜像

煙苑



權臣

[illegible]

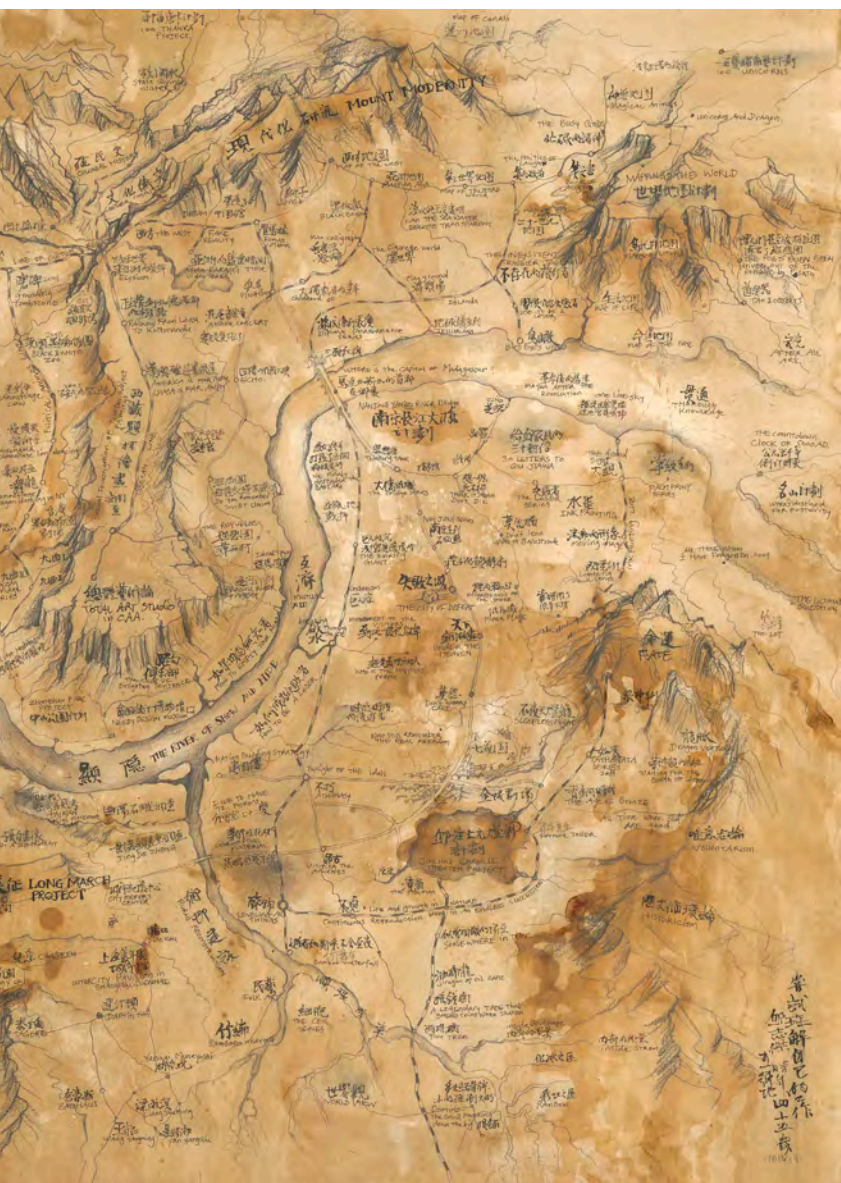
錦江上无撑杆小舟

金陵劉瑞齋色絲像

塵苑











*Map of Technological Ethics*  
2016

Ink on paper, 600 × 240 cm



*'Qui Zhijie: Journeys without Arrivals'*  
Installation view of *The*  
*Cartographers*  
Van Abbemuseum, Eindhoven  
2017

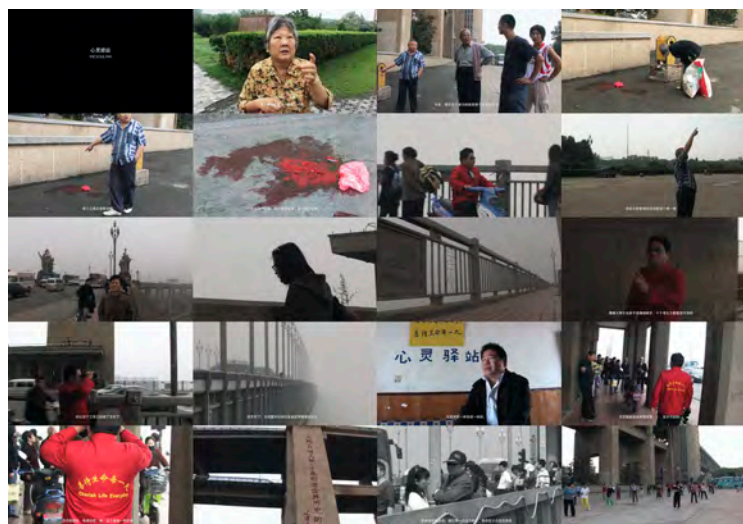


Stills from *Soul Inn*

2008

Video documentation, 50'14"





Stills from *Where Is the Capital of  
Madagascar*

2009

Video documentation of  
performance, 4'37"



*-Isms at The End of the World*

2016

Ink rubbing mounted on wood



*-Isms at The End of the World*

2016

Ink rubbing mounted on wood







## Preface

Qiu Zhijie (born in 1969 in Fujian, People's Republic of China) is not just an artist but also a curator, activist, philosopher and semiotician. To best absorb his artistic practice we should perhaps remember that he, like everyone in his generation, first experienced the reign of Chairman Mao during the Cultural Revolution and then saw different leaders following one another, sometimes with contradictory results. Today he is a driving force within the contemporary art scene of China, a country that has opened up to the outside world and whose international importance has only grown.

Qiu's oeuvre comprises a multitude of expressions, uniting traditional and contemporary approaches and mixing Chinese and Western cultural references. The intention behind this touring exhibition is to showcase Qiu Zhijie's activities during almost three decades for European audiences. The challenge lies in translating the culturally specific so that it becomes understandable without losing its complexity.

Qiu Zhijie uses different artistic languages in different communicative situations. He takes cues from history, personal memory, critical analysis and deconstruction to capture the spirit of the time and articulate what is central to his role as an artist. As the exhibition title declares, it is about journeys without arrivals, which also becomes visible in Qiu's constant questioning of the norms and procedures for intellectual and artistic activity.

The exhibition has been produced in collaboration with the Van Abbemuseum in Eindhoven, the Netherlands, where it was first shown between 1 April and 24 September 2017, curated by Charles Esche, Annie Fletcher and Davide Quadrio. After that, between 15 November 2017 and 28 January 2018, the exhibition was shown at Centre d'Art Contemporain in Geneva.

And now it has come here, to Lunds konsthall. It is a great honour for us to take part in this project. Heartfelt thanks to the artist for his extraordinary engagement and to all his associates at Studio Qiu Zhijie who have made this fantastic exhibition possible. Thanks also to Galleria Continua and particular thanks to Charles Esche and the Van Abbemuseum for their confidence in us. Moreover, we want to thank Francesca Girelli for the informative catalogue text. Our warmest thanks also to all the lenders.

**Åsa Nacking**  
**Director, Lunds konsthall**

# In Qiu Zhijie's Shoes: An Introduction to the Artist's Creative Production

Burn down the disco Hang the blessed DJ  
Because the music that they constantly  
play it says nothing to me about my life  
Hang the blessed DJ, Hang the DJ, Hang  
the DJ, Hang the DJ [...]¹  
– Morrissey, 'Panic'

Qiu Zhijie is often introduced outside of China as an artist who incorporates calligraphy and traditional handicraft in his practice with a contemporary twist, and who mixes Chinese cultural references with Western ones. Unfortunately, though, the whys and hows behind his usage of and relationship with different historical periods and geographical backdrops are seldom addressed, which results in orientalisng readings and simplifications that misguide the viewer towards cultural essentialism.

This exhibition aims at mediating the work developed by Qiu Zhijie over the past three decades to European audiences by pinning down what is lost in translation and explaining how the culturally specific can eventually become culturally transcendent.

Qiu Zhijie is more than a contemporary artist; he is also a curator, an activist, and in general terms an intellectual and a knowledge devourer. The wide spectrum of artworks and documentation featured in the show – encompassing various media, temporalities and geographies – unveils an intimate portrait of the artist as a polymath, whose artistic practice is an integral part of a larger, holistic approach to life itself. Qiu professes and demonstrates the role of art as a powerful engine for change and awareness of the reality that surrounds us all.

In the extensive bibliography on Qiu Zhijie's practice, there is one text in particular that can be considered as a manifesto and almost as a manual for posterity. That is *On Total Art*, a book he wrote to collect years of theories developed during his teaching and artistic careers. In 2012, when Qiu was nominated for the Hugo Boss Prize, the Guggenheim Museum facilitated the English translation of a few excerpts that can be accessed on the artist's website.

In the book, Qiu offers his views on current times, explaining this as an era characterised by division: our cultural values are fragmented, our individual honour is divided from social obligation, physical labour separated from creation, and art is divided from life. Ultimately, he points out, the Self is divided from the Other. To summarise this scenario, Qiu Zhijie alleges that these predicaments are the symptoms of a profound spiritual illness, a peculiar psychosis that affects our *Zeitgeist*. To treat this disease Qiu Zhijie prescribes a quest to rebuild connectedness and unity with reality, which starts with the detection and acknowledgement of the psychosis of our era.<sup>2</sup>

Every system tends to become rigid. Any language or culture tends towards being employed without affect by people belonging to its linguistic and cultural realms.<sup>3</sup>

The most worrying symptoms diagnosed by the artist are boredom, conformism, shallow certainties, top-down narratives of power, and in addition our own cultural frameworks and dominant sets of ideals and beliefs that motivate and guide our behaviour. A key factor in restructuring a connectedness with reality is the process of change and evolution applied first and foremost to the Self through education and scholarly refinement; i.e., from a Confucian perspective, self-cultivation. The ultimate goal of the cultivated individual is to serve the collective good,<sup>4</sup> to contribute to society and eventually leave a legacy that posterity can build upon further. Far from being an ego-driven solipsistic practice, self-cultivation is the way in which the artist can take an active role, participate in and catalyse

change – in Qiu Zhijie’s case through artistic creation.

This is why approaching this retrospective exhibition inevitably means being introduced to Qiu as an individual, embracing the opportunity to draw inspiration from his attitude towards life, his curiosity and social commitment. Self-cultivation is not a self-empowering process but a humbling one, the search for a greater good that transcends our existence as individuals. And it is a struggle we can all relate to as the instability that makes our systems crumble prompts us to choose between our domestic life and our role in society, highlighting the conflicting nature of an inward driven existence and a proactive role in our communities.

As a ‘self-curator’ and ‘self-archivist’,<sup>5</sup> Qiu has closely collaborated with the curatorial team in devising the display of his artworks for this exhibition, where his production is not presented chronologically or in media-based categorisations. The display is conceived instead as a sequence of themes that have never ceased to echo one another throughout Qiu Zhijie’s artistic practice. The exhibition features works that employ and reflect upon calligraphy and its declinations, photographs, immersive installations, sculptures and videos.

The wide spectrum of media employed by Qiu carries more significance than it might appear at a first glance. Every material, every process of production is a powerful signifier, and it carries information about its cultural provenance. The use of bamboo, calligraphy or rubbing becomes an empirical example of how the structures of cultural belonging work. In their Chinese context of production traditional materials and techniques unveil mechanisms of familiarity in the viewers, reaffirming their default presence in the process of identity formation; when presented in a European context they still reaffirm the cultural identity of the viewer, this time by creating a feeling of distance.

The thematic paths that connect the rooms are not linear; zigzagging through time and places they tie different bodies of work and express Qiu’s life-long concerns by employing a wide array of languages and registers. Memory; personal and

universal history and the relationship between the two; mapping as critical analysis; the quest of knowledge through a process of deconstruction; the transient nature of time; appearance and disappearance. These paths might be journeys without arrivals, but they surely render apparent that Qiu Zhijie has devised a precise methodology and applies it to his art making. The backbone of his creative process is a constant questioning of everything there is.

We must engage in a protracted struggle against long-held prejudices and established views. We need to believe that anything can provide a reasonable and alternative resolution, even if it is not part of the most understood or conventional methods. Anything and anyone can be deployed in some alternate manner. We must not hastily conclude that these possibilities, of which we are merely unaware, do not exist. We must first acknowledge our own ignorance.<sup>6</sup>

Hence the conceptual mapping, hence the dissection of cultural elements – and of language, understood as all kinds of communication: from propaganda to religious texts to iconography. Qiu Zhijie unearths the hidden and subliminal meanings behind information exchanges to free himself and the spectator from what seems obvious and taken for granted. Once we have freed our perception from the bias of our earthly experience ‘the inner meaning of objects will come to light’.<sup>7</sup>

It is a matter of cutting ties to create connectedness with what is real. This mechanism requires an effort from the artist’s side as well as from the viewer. To fully grasp Qiu Zhijie’s work we first have to understand the process of change he is submitting himself to as part of his creative production, and subsequently we have to acknowledge it as a proposal to adopt his method in our own daily life.

This last aspect unveils the reasons why Qiu often refrains from displaying his artworks as products landed in the exhibition space, out of nowhere, but instead accompanies them with documentation that

shows us how they were produced. He asks us to witness his manual labour, to acknowledge the time he has devoted behind the scenes, to observe another human being engaged in a self-changing creative process as he ultimately sets us an example.

It is worth highlighting that this approach has been devised and proposed by an individual who has lived first-hand radically profound socio-political changes in his own environment. In 1976, when he was seven, Qiu Zhijie cried at Mao Zedong's funeral;<sup>8</sup> as a teenager he witnessed the end of the Cultural Revolution and the subsequent opening up of the country, and already in his twenties he took a front-line position in the creation of a contemporary art ecosystem in China. Most importantly, his life has been embedded into radically conflicting national narratives, exposed to and affected by clashing propaganda languages linked to the different standards set by shifting governing powers, and he has analysed their modes of actions in an on-going attempt of slowly sawing the chains they impose.

This exhibition should not be regarded as a retrospective of a world-renowned Chinese artist, but as a portrait of an activist, philosopher and semi-otician who uses his artworks as sketches and case studies that help us envision new ways to approach reality, concurrently stimulating intellectual and emotional responses.

Almost twenty years after the 1989 milestone, Europe finds itself on the verge of what feels like a major turning point. As uncertainty and feelings of loss spike, questioning our own truths becomes inevitable. If we are at a crucial crossroads we might as well take a step back and adopt a bird's eye view to double check our position on the map without letting disorientation push us into the panic that, in the European context of 1988, Morrissey sang about.

Read from a Euro-American perspective, Qiu Zhijie's strategies of deconstruction suggest us that, if our own disco – one that extends way beyond the dance floor to represent a much larger state of socio-political affairs – does not suit us anymore, it has to be torn down in order to start anew. Qiu provides us with an open source tool-kit we can use

to run a reality check of the present; the instructions suggest leaving behind whatever is considered evident and shaking off prejudices that affect the perception of what is possible and what is not in terms of change. Through what the artist refers to as *xianshi* (reality/realisation), the exhibition helps us visualise dormant truths. May these epiphanies wake us up and inspire our quest for strategic ways to renegotiate our time.



## Notes

1. Morrissey, 'Panic', on The Smiths' album *Rank*, released in 1988.
2. Qiu Zhijie, *On Total Art* (<http://www.qiuzhijie.com/e-critiquelunwen/016.htm>).
3. Ibid.
4. Dr. Birgit Hopfener, *Qiu Zhijie's Self-Conception as an Artist: Doing Art in a Critical Historical and Transcultural Perspective*, 2013, p.4 (<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/06/hopfener.pdf>)
5. 'Self-curator' in the sense that Qiu Zhijie embraces a curatorial approach to his own artistic practice; 'self-archivist' as he is already historicising his own work with a website that systematically collects a broad archive of writings and information on the artworks.
6. 'If we wish to be free, we must relinquish all "control". Once we have done so, "the inner meaning of objects will come to light" and we will be able to transcend our inborn limitations. Only then can we truly become human.' Qiu Zhijie, *On Total Art* (<http://www.qiuzhijie.com/e-critiquelunwen/016.htm>).
7. Ibid.
8. 'Not long after I started primary school, Chairman Mao passed away, and we were bussed to the Great Hall of the People to take part in a memorial service. Everyone around me was in tears. But I didn't cry, and that made me very nervous. In a few minutes, however, I succumbed to the mournful atmosphere around me, and I too began to cry. But when everyone else

stopped crying, I was still going full blast.  
For that alone I deserved a prize.' Qiu Zhijie,  
*Why I Do Ink Painting* (<http://www.qiuzhijie.com/e-critiquelunwen/032.htm>).

# Total Art

The concept of Total Art, visually articulated in the *Total Art Map*, is key to understanding Qiu Zhijie's artistic practice. Embracing aspects of his creative process and pedagogical strategies employed with his students, *Total Art* becomes the manifesto of a methodology strongly rooted in Qiu's cultural investigation and language analysis. Its main precepts concern the active role of the artist in society, a position pursued through the understanding of social interaction and by dismantling prejudices and stereotypes that tend to block a more creative relationship with oneself, objects, and history.

The creative process is conceived as a transforming force that changes reality as well as the individual who activates it. While teaching at the Chinese Academy of Art, this process of reconstruction of individual creativity based on cultural research has allowed Qiu Zhijie to be at the forefront of both local and international artistic discourses.

With a research-through-practice approach, Qiu Zhijie has engaged his students in a wide array of activities and workshops such as 'The First Class of the Total Art Studio' or 'The Unicorn Workshop', as well as in long-term initiatives and artistic productions such as *Total Theatre*, a research programme started in 2003. Encompassing aspects of experimental and social theatre, the works that stemmed from this framework are often constructed on the basis of large-scale social surveys, where each participant's bodily experience and collective memory encounters specific social contexts, seeking mutual deconstruction and change.

# The Calligrapher

Qiu Zhijie embeds calligraphy in his work to analyse it as a language and process that always had a particular relationship with history and historiography, and which still bears into the present all the layers of significance and perception that historical texts and calligraphic styles have accumulated over the centuries. These strata of meaning consciously or unconsciously define present readings of calligraphy as media and practice, and the understanding and awareness of their influence are among the tools employed in the quest for the real freedom the artist placed at the centre of the *Map of Total Art*.

There exist historical materials. [...] they have memory; they have political, economic, and class cultural attributes. [...] we should make use of the information they carry to subvert their original identities, and with this process we can uplift ourselves and complete a sort of transformation.<sup>1</sup>

In the context of cultural studies and in the formation of collective memories, monuments hold a specific role in defining what is due to be remembered. Calligraphy plays a central role in Chinese monuments, which historically featured large amounts of texts carved in stones, and could hence be considered almost like books, requiring an active effort from the beholder to understand them and appreciate their significance. Furthermore, the value of a text should not reside in its physical container – i.e. in a specific carved stele<sup>2</sup> – but in the textual content itself, and in the act of its reproduction. The value of a text is activated in the act of copying it, in the re-enactment of history mediated in this case by the artist's body.

Calligraphic characters not only convey codified meaning but also transmit the way in which calligraphers has interpreted their world through the bodily movements diffused into the brush strokes. By re-enacting these movements as if following

choreographic steps, the recipient of calligraphy engages both with the content of the text as well as with the motorial imagination of the original writer.

For this reason, playing with the appearance and disappearance of calligraphy in *Copying the Orchid Pavilion Preface 1000 times* and in *Grinding Tombstones*, or with backward writing in *Inverted Calligraphy*, can be read as a strong statement in the Chinese context. The *Dictionary* series analyses words that derive from the same radical to map different moods that run across a specific calligraphic root; *Archaeology of Memory* is a survey of the meanings conveyed by calligraphic styles associated with historical figures, newspaper headlines and revolutionary slogans.

## Notes

1. Qiu Zhijie, *On Total Art* (<http://www.qiuzhijie.com/e-critiquelunwen/016.htm>).
2. A stele is an upright stone slab or column typically bearing a commemorative inscription or relief design.

# Media Poetics

In the mid-1990s Qiu Zhijie was one of the forefront promoters of new media art in China, as an artist, theorist and curator. His usage of video and photography had an approach that he defines as ‘narrative’ and ‘archaeological’ and represented at the same time the employment of media that he considered as foreign. The themes entrenched in what he defined as ‘media poetics’ embraced temporal awareness. These are also recurrent themes in the work of Chinese literati: the transience of time, life and death, love and hate, human loneliness, reconciliation with history and memory.

The consciousness of impermanence in literati culture – conveyed by traditional sayings as ‘[life is as passing as] the footprints of birds in the sand,’ ‘as ephemeral as a fleeting cloud’ and ‘our descendants will one day look back at us as we today view our ancestors’ – is present in works such as *Calendar 1998* or *24 Solar Terms*. In the latter Qiu represents the changing seasons according to the lunisolar Chinese calendar with photographs of his light calligraphy, obtained by writing in the air with a flashlight in front of a camera set on a long exposure.

Calendars are not only reminders of time passing by, but also hints of the cyclical nature of history. The theme of transience is strictly related to the ephemeral nature of humans and the unreliability of the individual; hence the body appears in Qiu Zhijie’s works to proclaim its own fragility and impending disappearance.

In the famous series *Tattoo*, the body of the artist is flattened on the wall behind it, denouncing both the relativity of our perception and the inevitable belonging to one’s own background. The body also works as a receptor that mediates one’s inner being and whatever surrounds it. The needles in *Rainbow* represent everything we are infused with: our cultural environment and its references, our personal and collective memories are injected into the body and gradually and inevitably shape individual identities.

In the *Fine* series Qiu represents white-collar workers portrayed while striking poses from the Cultural Revolution Opera. By mixing two disconnected symbolic systems, the artist demonstrates how portrayed subjects are expected to behave and assume postures defined by specific norms that vary over time in accordance with determined socio-political conditions.

The *Group Photo* series subverts the traditional definition of capturing the moment by creating fictional group portraits with long exposure photography, where individuals who had posed in front of the camera by themselves, one after the other, are united in the same composition. The stratification that unifies the presence of individuals in the same place at different times somehow resonates in the layers of memory explored by Qiu throughout his practice and in his recurrent references to archaeological strata.

# Camouflage

The production of the works presented in the *Camouflage* room span over twenty years, exemplifying the way in which specific themes appear, disappear and resurface throughout Qiu Zhijie's artistic career. Like the disappearing calligraphy in *Copying the Orchid Pavilion Preface 1000 Times*, or the body melting with the background in *Tattoo*, camouflage becomes a metaphor for individual existence and its unsolvable link with the environment.

The artist here considers camouflage as an evolutionary strategy animals adopt for their survival, where the key technical condition for its successful employment lies in the visual similarity between the camouflaged being and the surrounding environment; the formal affinity is what makes the disguise effective. Drawing a parallel with camouflage in nature, *The Thunderstorm Is Slowly Approaching* takes the traditional Chinese dragon dance as a starting point to investigate the negotiation of identity experienced in diasporic environments such as the Chinatowns around the world. In this work – which includes installation, performance, video, and a ceremonial ten-member dragon dance team wearing a camouflage costume – Qiu Zhijie reflects on the strategies of blending into foreign cultures without losing one's cultural identity.

Throughout the 1990s the artist incorporated camouflage in figurative paintings that appeared abstract at a first glance. Various images of plants and body parts depicted together would lose their individual form when observed as a whole, while the background patterns seemed to change when observed by the viewers from different perspectives. These characteristics can be observed in *The Big Lotus* (1998), a reinterpretation of Cézanne's *Bathers*.

*Black and White Zoo* (2005) builds on these earlier investigations and was developed after a six-week residency in England. In its first display it included articles on bovine spongiform encephalopathy, commonly known as mad cow disease, and



documentation about the history of Dutch cattle breeders and their role in obtaining a breed of animals that could best use grass, which resulted in the current overproduction of goods derived from the highly exploited black-and-white dairy cow.

The black patches of the cows represented on the wall installation become lands and islands that compose the mapping of sea routes and battleship patterns, in a cartography that connects the biological realm with human intervention. Qiu Zhijie counterpoints camouflage as a feature found in nature, with the aftermaths of artificial selection and the ways in which humans have guided the evolution of other animals by orchestrating their mutations.

# Qiu's Notes on the Colourful Lantern Scroll

The *Jinling Chronicle Theatre Project* is an ongoing body of work started in 2010 and inspired by the colourful antique scroll known as *Lantern Festival at Shangyuan*, an anonymous late Ming (1368–1644) painting that depicted people celebrating the end of the lunar year in the city of Nanjing. The painting belongs to the genre of narrative scrolls depicting customs (*fengsu hua*) and human activities (*renwu hua*) and illustrates a detailed taxonomy of societal relations.

In response, Qiu Zhijie represents society and history with an ensemble of objects/sculptures, each one dedicated to either characters or patterns that seem to reappear in a cyclical manner throughout human chronicles. The artist hints at the eternal return of the same archetypes that resurface in time and space across evolution and progress with a sort of genetic circularity. By unveiling this mechanism of recurrence, the artist invites us to see history as an eternal theatrical rehearsal. In this context, the figure of 'Eunuch' is represented by a tree-trunk shaped base with a spinning plate on its top where two spheres are destined to rotate in a constant circular motion.

'Powerful Minister' is a bag covered in the typical Mao suit – thus with a political connotation – equipped with many pockets and with a chandelier and red wax candles on its top. One can touch it or push it away, but this powerful minister will never fall down, always coming back to its original position.

The installation titled *Shangri-La* stands for those recurring instances of cross-cultural encounter, stereotyping of alterity, and in particular the idealisation of an unfamiliar culture. The National Geographic backpack and

the yak skull with a 'no photos' sign on it refer, like the title of the work, to the 1933 novel *Lost Horizon* by British author James Hilton. The book describes Shangri-La as a mystical, harmonious valley, gently guided from a lamasery, enclosed in the western end of the Kunlun Mountains.

Shangri-La has become synonymous with any earthly paradise, but with a particular reference to a mythical Himalayan utopia – a permanently happy land, isolated from the outside world. In the novel, the people who live in Shangri-La are almost immortal, living years beyond the normal lifespan and only very slowly aging in appearance. Qiu employs Shangri-La as a concept that evokes orientalism and the mechanisms by which exoticism has favoured an idealised vision of Tibet in foreign depictions.

Most of the objects can perform the actions linked to a certain concept or character, as if Qiu had recreated their essence and distilled the potential of their actions. 'Geographer' is a cart that can actually draw maps when set in motion, while 'Cult', which hints at the colonial history of tobacco, is in fact a mutant pipe with multiple mouthpieces.

# The Person

The astonishingly broad variety of Qiu Zhijie's production reflects his approach to creativity as a holistic process that blurs the lines between the individual and his creations, suggesting that self-determination is the first step towards art. To understand the development of his artistic practice one has to get acquainted with him as a multifaceted figure, not just with his artist persona but also with the curator, activator, activist, teacher, and thinker.

One of his earliest curatorial initiatives, *Post-Sense Sensibility: Alien Bodies and Delusion* (1999), is now considered a seminal exhibition in China, the first to focus on process-oriented practices. The exhibition included over twenty emerging artists who were all opposed to the commodification of art, and who would produce works that could create immediate, visceral experiences and emotional responses.

In 2002 Qiu embarked on the *Long March* project with Lu Jie, an artist born in Fujian province and a graduate from the China Academy of Art in Hangzhou. The Long March Project is an ongoing initiative that orchestrates international exhibitions, community-based educational programs and artist residencies. It started when its founding members invited artists, writers, curators, theorists and art activists from China and abroad, to join them in retracing the Long March historical route.<sup>1</sup> The first twelve landmark sites of the March became the backdrop for exhibitions, lectures, workshops, performances, and the creation of new artworks.

The installation *My Hundred Objects* gives a glimpse of the references that have influenced Qiu Zhijie throughout his life, amongst them a flashlight used to create light calligraphy; a reproduction of Qiu Jiawa – Qiu Zhijie's daughter – that he presented in an exhibition; books that have inspired his thinking; ink rubbings from famous historical sites. The objects included allude at the same time to the changes that Chinese society has been through over the past

decades, advocating the intertwinement of Qiu Zhijie's personal story with his creative production and history.

## Notes

1. Mao Zedong was at the heart of one of the twentieth century's great political upheavals, in which the Long March (1934–35) was a key event. It was a military retreat undertaken by the Red Army of the Communist Party of China, the forerunner of the People's Liberation Army, to escape the army of Kuomintang (KMT or Chinese Nationalist Party).

# The Cartographer

In the exhibition section dedicated to cartography and to Qiu's attempts to map the world, 38 foot-shaped bamboo baskets are scattered in the space, forming a trail with each footprint. Each bamboo foot is filled with a specific variety of vegetable or fruit: sugar cane, brought into China as early as in the Western Zhou period (1046–771 BC); grapes and carrots, imported 2000 years ago; peppers, potatoes, peanuts and corn, brought in a few hundred years ago; strawberries, imported to China only a hundred years ago.

All of these plants are alien species, and their dissemination is strictly related to colonial history and that of cultural exchanges. These products are omnipresent in Chinese people's daily life and are hardly remembered as foreign items that have gone through transformations and even genetic modifications.

Each plant in the installation is labelled with information that refers to the history of its migration into China, but they are also presented as integral parts of their foot-shaped containers made of bamboo – a Chinese native plant. The discourse on biodiversity, evolution and trans-genesis links to the *Map of Technological Ethics*, in which Qiu attempts a taxonomy of the aspects and events concerning these issues.

Qiu Zhijie's maps can be read as his own approach to psycho-geography, and their structure has been compared by some critics to that of the method of *loci* (also known as the memory palace technique or the journey method): a system of memory enhancement that assigns a spatial location to concepts and data, allowing one to organise knowledge and quickly recall specific memories. The maps are intended as guidelines rather than representing any physical reality, and they manage to provide a bird's eye view of areas of knowledge that, in their complexity, would be too vast to be grasped otherwise.

In his effort to destabilise grand narratives, in the *Map of Imaginary Geographies* Qiu Zhijie analyses the components and variables that contribute to

the creation of orientalising narratives, such as the exotic and idealising views of Tibet as a 'lost paradise', already introduced by the work *Shangri-La*.

# The Nanjing Bridge Project

The *Nanjing Bridge Project* is to date the most far-reaching intervention to exemplify Qiu Zhijie's beliefs in regard to the value of artistic social engagement and activism. Ongoing since 2007, by now the project encompasses hundreds of artworks, numerous exhibitions, texts, and publications. The starting point is the Nanjing Yangtze River Bridge, built in 1968 during the Cultural Revolution and celebrated nationally as a symbol of China's modernisation. In the 1960s the bridge was listed in the Guinness Book of Records for its engineering features, but at the same time it is also known as one of the world's top suicide destinations, where thousands of suicides have been recorded over the decades of its history.

Qiu Zhijie explores how historical events and power symbols associated with the bridge overlap with everyday life and local realities. The life of the artist himself was touched by the symbolic power conferred to the bridge. His first class in primary school addressed 'the grandeur of the Yangtze River Bridge in Nanjing' and, from that moment on, all the academic certificates he received would always feature the image of the Nanjing Bridge on their header.

Over the years the *Nanjing Bridge Project* has involved intense fieldwork as well as textual research, the creation of an extensive archive, and artistic productions. A pivotal part of the project was the engagement of volunteers who would patrol the bridge to rescue suicidal individuals. Among them were individuals who had been saved by the patrols, and even family members of those who unfortunately had not been rescued. Their contribution is part of a creative process in which artistic creation enters the realm of psychological therapy.

The main goal of the project is to increase people's awareness of the problem by artistic means, opening the path to discussions concerning similar social phenomenon and ultimately reaching



metaphysical topics such as time, memory and destiny. After spending a lot of time with the volunteers on the bridge, Qiu Zhijie discovered that the most effective salvage strategy consisted in giving hope, in suggesting that things may be different in the future. This aspect coincides with Qiu's views on the role of art, that of opening up possible worlds able to shift reality by stimulating imagination.

The performance *Where Is the Capital of Madagascar?* is a clear example of this strategy. The note he leaves on the bridge evoking a faraway country, meant to be read by those attempting suicide, is a trigger of imaginative powers that aims at stopping distraught individuals for a moment by inviting them to acknowledge the existence of other realities, possibilities, and futures.

# -Isms at the End World

*-Isms at the EndWorld* is a language survey that maps real and imaginary employments of the suffix -ism. It can confer a term with the power of representing a distinctive practice or philosophy, and according to the Oxford Dictionary its usage is typically linked to political ideologies or to artistic movements. Adding -ism at the end of a word also suggests that systems of belief or predicaments related to a certain term have been validated by linguistic authorities, schools of thought, media, or governing bodies.

The artist has created islands of terminologies employing the ink rubbing technique. In the resulting archipelago, terms such as atheism, Copernicanism, essentialism, mercantilism, pessimism, anthropocentrism, tribalism, collectivism and so on, mutually reference each other and create connections that unveil the structures of knowledge systems.

As in many other maps created by Qiu, the works that compose the series *-Isms at the EndWorld* are executed using the centuries-old Chinese ink rubbing technique, a process traditionally employed to transpose inscriptions on steles and other graphic motifs onto paper. All the studies about traditional Chinese inscriptions on stone, jade, bronze, or pottery, are based on this technique, which is hence very much linked to calligraphy.

Ink rubbing is realised by applying a sheet of paper on a stone – in the traditional employment of this technique – or, in the case of Qiu Zhijie's maps, on carved wood or laser cut tiles. With the help of a paste made with water and starch, the paper adheres to the stone or tiles until it is stamped into the engravings. Subsequently the artist dips a cloth wad in ink and, gently padding with it, he gradually covers the paper with ink, paying attention not to fill the negative spaces of the engravings. When the paper is peeled off, the engravings are highlighted on it in white, whereas everything else acquires the ink color.

Qiu Zhijie was trained as a calligrapher and print maker, and his particular relationship

and admiration for traditional techniques might have stemmed from these early trainings, where a preponderant part of learning consisted of repetition and reproduction of old texts.

The -isms echo the analysis of recurring patterns that Qiu Zhijie has always placed at the core of a large number of artistic productions such as the *Jinling Chronicle Theatre Project*, his mapping series, and his archaeological pits, amongst others.

