

OBJEKTIN IDENTITEETIT JA TIEDON TASOT

Elinkaaria Ai Weiwein readymade-teoksissa

Sanni Leimio
Kandidaatintutkielma
Taidekasvatus
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
25.4.2016

SISÄLLYS

| | |
|---|----|
| 1 JOHDANTO | 1 |
| 2 AI WEIWEI JA KIINALAINEN NYKYTAIDE | 3 |
| 2.1 Nykytaide ja modernismi Kiinassa | 3 |
| 2.2 Ai Weiwein henkilökuva | 6 |
| 2.3 Ai Weiwein readymade-taide ja materiaallinen retoriikka | 10 |
| 3 PETER VAN MENSCHIN OBJEKTIN IDENTITEETIT JA TIEDON TASOT | 13 |
| 3.1 Objektin identiteetit | 14 |
| 3.2 Tiedon tasot | 15 |
| 4 OBJEKTIN JA ARTEFAKTIN IDENTITEETIT | 16 |
| 4.1 Through | 17 |
| 4.2 Table with Three Legs | 22 |
| 4.3 Dropping a Han Dynasty Urn ja muut vaasiteokset | 26 |
| 5 IDENTITEETTITILOJEN VÄLILLÄ | 32 |
| 5.1 Identiteetistä toiseen – identiteettiprosessin murroskohdat | 32 |
| 5.2 Muutoksia toimeenpaneva voima | 35 |
| 6 PÄÄTÄNTÖ | 39 |
| LÄHTEET | 41 |

It's a fragment that shows there was a storm passing by.

Ai Weiwei¹

¹ Obrist 2014, 28

1 JOHDANTO

Tässä tutkielmassa tarkastelen kiinalaisen nykytaiteilijan Ai Weiwein teoksia, käyttäen tulkinnan kehyksenä museologi Peter van Menschin teoriaa objektin identiteeteistä². Peter van Menschin identiteettiteoria lähestyy objektia tietoa kantavana kohteena, jolloin objektiin rakentuneita informaatiokokonaisuuksia eli tiedon tasoja voidaan lähestyä avoimemmin identiteettiluokittelun avulla. Luokittelun kautta tarkastelemalla voidaan hahmottaa objektiin ja sen identiteettiin eri aikoina ja eri yhteyksissä kiteytyviä ominaisuuksia ja niissä korostuvia tiedon tasoja. Pyrin hahmottelemaan teoksista näiden identiteettivaiheiden ääriviivoja ja niihin limittyviä tiedon tyyppisiä, joten aineiston analyysimenetelmänä on tällöin luontevaa käyttää teoriaohjaavaa teemoittelua. Teemat muodostuvat Peter van Menschin mallin tarjoamien pääkäsitteiden ympärille.

Primäärisenä aineistonani ja analyysin kohteenani ovat Ai Weiwein readymade-teokset, joista osaa olen päässyt tutkiskelemaan ilmielävänä, osaa taas tarkastelen valokuvien ja kirjoitusten perusteella. Olen valinnut kolme kappaletta varsinaisesti käsiteltäviä teoksia/teoskokonaisuuksia sekä muutaman lisäesimerkin, joita kaikkia yhdistävä tekijä on sidoksissa teoriakehyksenäni käyttämäni objektin identiteettiteoriaan. Analyysin kohteeksi valitsemani teokset jakavat tietyllä tapaa merkittävän materiaalsen luonteen, sillä ne kaikki koostuvat kokonaan tai osittain vanhoista, aikaisemmin käytössä olleista materiaaleista. Tarkemmin sanottuna teosten osat ovat joko vanhoja artefakteja, antiikkiesineitä tai vanhoja käyttöesineitä, joista jokaisella on takanaan entinen, nykykontekstistaan irrallinen elämä sekä usein lisäksi tietynlainen statusarvo.

Valitsemisani teoksissa materiaalina on käytetty materiaalina dynastia-aikaisia³ antiikkihuonekaluja, savi- tai posliiniruukkuja tai vanhojen rakennusten osia ja rakenteita. Tällöin teos kantaa mukanaan sekä alkuperäisen esineen identiteettiään, kuin myös kohtaamaansa muutosprosessin jälkiä ja nykytilannettaan uuden teoksen osana tai pohjana. Kyseinen muutosprosessi saa erilaisia merkityksiä painotuksen mukaan, mutta olen tässä yhteydessä kiinnostunut erityisesti esineiden funktionaalisista ja visuaalisista muutoksista,

² Peter van Mensch 1992. *Towards a Methodology of Museology*. PhD thesis, University of Zagreb.

³ Kiinan historia on jaettu hallitsijakausien mukaan dynastioihin. Ensimmäisenä dynastiana pidetään Xia-dynastiaa n. 2100-1600 EAA. Dynastioista viimeinen, Qing-dynastia päättyi vuonna 1911 kun Kiinasta tuli tasavalta. Dynastioiden vaihteluissa pyrittiin näkemään syntymä, kasvu, rappio ja kuolema, kun järjestyksen, kaaoksen, vaurauden ja rappion kaudet vuorottelivat (Huotari & Seppälä 1989, 35).

esineen uudelleentulemisesta taideteokseksi, sekä näiden ilmiöiden taustalla vaikuttavista voimista.

Ensimmäisenä tarkastelen teosta *Through* (2007), jonka muodostavat Qing-dynastian⁴ aikaiset antiikkipöydät ja samalta dynastialta peräisin olevien temppeleiden tukipilarit. Myös seuraavana käsittelemäni *Table with Three Legs* -teoksen (2006) materiaalina on Qing-dynastian aikainen pöytä. Viimeinen teos, *Dropping a Han Dynasty Urn*, (1995) on yksi Ain tunnetuimmista teoksista. Teos poikkeaa edeltäjistään siinä, ettei se fyysisesti itsessään sisällä vanhaa materiaalia. Valokuvatriptyykin esittää kuvasarjan taiteilijasta pudottamassa Han-vaasin⁵ joka pirstoutuu maahan. Tämän teoksen yhteydessä sivuan myös Ain muita vaasiteoksia, joita ovat *Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo* (1994), *Colored Vases* (2006) ja *Han Dynasty Vases in Auto Paint* (2013).'

Tavoitteenani on saada vastauksia siihen, millaisina Peter van Menschin luokittelemat objektin identiteetit ja tiedon tasot voidaan erottaa Ai Weiwein teoksista, ja millaisen materiaalisin elinkaaren objektit ja teokset yhdessä muodostavat. Pyrin hahmottamaan Peter van Menschin käsitteistön avulla aineistossani samantyyppisinä toistuvia identiteettirakenteita, joiden pohjalta teemat muodostuvat teoksittain kärkikohdiltaan samantapaisiksi identiteettivaiheiden ketjuiksi. Tarkoitukseni on jäljittää valitsemieni artefaktien identiteettiprosessit (tai niiden osia) ja tarkastella niiden luonnetta ja muutosta, sekä Peter van Menschin luokittelemien tiedon tasojen ilmenemistä eri identiteettien yhteydessä. Pyrkimyksenäni on saada selville myös millaisia muutoksia identiteettitilojen välillä on tapahtunut, ottaen huomioon sekä nykyisen artefaktin että sen muodostavien osien itsenäiset identiteetit. Tulkitsen myös näiden muutosten taustalla vaikuttavaa toimeenpanevaa voimaa ja sen luonnetta.

Tutkimuskysymykseni tärkeimmistä alkaen ovat seuraavanlaisia.

- Millaisia objektin identiteettejä ja tiedon tasoja Ai Weiwein teoksista voidaan Peter van Menschin luokittelun avulla erottaa?
- Millaisen jatkumon identiteettiprosessi muodostaa ja millaisia muutoksia eri identiteettitilojen välillä on tapahtunut?

⁴ Qing-dynastialla tarkoitetaan Kiinan viimeistä dynastia-aikakautta vuosina 1644-1911.

⁵ Han-dynastia tarkoittaa aikakautta noin vuosina 206 eaa. - 220 jaa.

- Mikä ja millainen on kulloisiakin identiteettien muutoksia toimeenpaneva voima?

Vaikka käytänkin teoriakehyksenä yhtä museologian tutkimusalan klassikkoteoksista, niin tutkielmani näkökulma ei silti ole perinteisen museologinen. Tutkielmassa nousevat esiin museologian teorian rinnalla muun muassa institutionaalisen taiteenteorian vaikutus, kulttuurienväliset erot taiteessa ja sen saamissa merkityksissä, materiaalitutkimus, taiteen poliittisuus sekä kulttuurihistorialliset eettiset kysymykset.

Tutkielman kiinankielisissä latinalaisille aakkosille käännettyissä transkriptioissa on käytetty pinyin-menetelmää. Kiinankieliset nimet merkitään perinteisesti sukunimi ensin. Peter van Menschin käsitteistöä olen suomentanut vapaasti, ja alkuperäiset käsitteet löytyvät sulkeista käsitteen ensimmäisen maininnan yhteydessä. Analyysiosiossa sanalla ”objekti” viitataan aina alkuperäisesineeseen, sanalla ”artefakti” taas teokseen.

2 AI WEIWEI JA KIINALAINEN NYKYTAIDE

Tässä luvussa taustoitin tutkimuskohteeni kulttuuriympäristöä esittelemällä lyhyesti kiinalaista nykytaidetta ja modernismia sekä taiteen ja taiteilijan asemaa Kiinassa. Tästä siirryn käsittelemään Ai Weiwein henkilökuvaa ja esittelemään hyvin tiivistetysti taiteilijan elämäkerran. Seuraavaksi kytken edellä mainittuja aiheita tutkielmani pääpainopisteeseen eli teosten materiaalin merkitykseen ja materiaaliseen retoriikkaan, jota tulevaisuudessa käsittelem Peter van Menschin objektin identiteettiteorian kautta.

2.1 Nykytaide ja modernismi Kiinassa

Kiina on pitkään historiaansa suhteutettuna ollut verrattain sulkeutunut valtio⁶. Yhteydet länsimaihin ja molemminpuolinen kulttuurivaikutteiden virta pääsivät kunnolla kehittymään vasta oopiumsotien jälkeen 1800-luvun jälkipuoliskolla. Vuosisatoja jatkunut keisareiden aika tuli päätökseensä Qing-dynastian (1644-1911) päättyessä sisällissotaan, ja Kiinassa alkoi Tasavallan aika (1911-1949). Ensimmäinen länsimaista maalaustaidetta opettava koulu perustettiin Nanjingiin jo vuonna 1906⁷. Tasavallan ajan vuosikymmeninä useita kiinalaisia

⁶ Poikkeuksen tähän muodostaa Tang-kausi vuosina 618–907, jolloin Kiinan alueet laajenivat Keski-Aasiaan ja muun muassa ulkomaankauppa ja taiteet kukoistivat. Myös monet läntiset vaikutteet levisivät Kiinaan. Elettiin Kiinan kansainvälisintä aikaa ennen nykypäivää. (Huotari & Seppälä 1989, 49-50.)

⁷ Huotari & Seppälä 1989, 393

intellektuelleja matkusti länteen, ja tätä kautta uusia vaikutteita myös taiteen ja kulttuurin saralla pääsi virtaamaan Kiinan taiteilijapiireihin⁸.

Länsimaiset vaikutteet tulivat jäädäkseen alkaessaan toden teolla virrata maahan vuoden 1911 vallankumouksen myötä, mutta myös perinteinen kiinalainen maalaustaide on säilyttänyt elinvoimansa näihin päiviin asti⁹. Perinteiset kiinalaiset taiteenlajit nauttivat valta-asemastaan koko 1900-luvun alkupuoliskon, ja erityisesti vuoden 1949 vallankumousta edeltävällä ajalla kiinalaiset modernistit olivatkin harvassa. 1900-luvun alkupuolen kiinalaisia taiteilijoita kiinnostivat länsimaalaisista taidesuuntauksista erityisesti realismi ja modernismi. He suuntasivatkin katseensa länteen, jossa erityisesti Pariisiin taide-elämä toimi heidän innoittajanaan. Merkittävimpiä uusien suuntausten taiteilijoita Kiinassa olivat länsimaisia taidesuuntauksia Kiinaan välittänyt, Picasson ja Matissen kanssa tiivistä yhteydenpitoa harjoittanut Liu Haizu (1896-1994), niin ikään modernismin sanansaattaja ja Hangzhoun taideakatemiaa perustamassa ollut Lin Fengmian (1900-1991), hänen oppilaansa Wu Guanzhong (1919-2010), Zhu Dequn (1920-2014) ja Zhao Wuji (1921-2013), länsimaisten taidesuuntausten tiedonlevittäjä ja luennoitsija Cheng Jin (1907-1998), sekä kuuluisista hevostenmaalauksistaan tunnetuksi tullut Xu Beihong. Myös Ai Weiwein isä Ai Qing (1910-1996) tuli tunnetuksi aikansa merkittävänä kiinalaisena runoilijana.¹⁰

Kiinan moderni taide on kulkenut 1900-luvulla pitkän tien saavuttaakseen nykyisen asemansa. Vuonna 1949 päättyneen sisällissodan ja Mao Zedongin (1893-1976) kommunistien valtaannousun jälkeen kiinalaisia taiteilijoita painostettiin ottamaan mallia Neuvostoliiton sosialistisesta taiteesta. Vuonna 1942 Mao Zedong piti tunnetuksi tulleet *Yan'anin puheet kirjallisuudesta ja taiteesta*, jotka olivat näpätys liiallisia vapauksia vaatineelle älymystölle ja muistutus maan kulttuuripoliittiseen ohjelmaan sopivasta taiteesta.¹¹ Myös kulttuurivallankumouksen¹² aikana hyväksyttiin lähinnä propagandistinen

⁸ Seppälä 2015, 117

⁹ Huotari & Seppälä 1989, 392

¹⁰ Seppälä 2015, 117

¹¹ Seppälä 2015, 117-118

¹² Kulttuurivallankumouksella tarkoitetaan vuosien 1966-1976 välistä ajanjaksoa, jonka aikana pyrittiin lukuisten kampanjoiden avulla kitkemään Kiinasta vanha ja taantumuksellinen aines, mobilisoimaan kansa sekä saavuttamaan puolueen asettamat uudet poliittiset ja taloudelliset tavoitteet. Kyseessä oli virallisesti ”Suuri proletaarinen vallankumous”, jonka toimesta revisionismi, kapitalismi ja oikeisto haluttiin eliminoida. Taustalla vaikutti kommunistisen puolueen sisäinen valtataistelu Maon pyrkiessä jälleen vahvistamaan heikentyneitä asemaansa. Kulttuurivallankumouksen alkuvaiheessa erityisesti nuoriso perusti väkivaltaisia punakaarteja osoittaakseen tukeaan Maolle ja tuhoamaan kaiken läntisen, porvarillisen ja vanhan.

socialistinen taide¹³. Nämä toimet rajoittivat huomattavasti taiteilijanvapautta, hidastivat taiteen kehitystä ja näivettivät koko kulttuuria. Perinteiset kiinalaiset taiteenlajit ja länsimaiset tekniikat sekä lännestä omaksutut tai väkisin lainatut taidesuuntaukset kehittyivätkin rinnakkain ja vaihtelevalla menestyksellä, mutta voidaan sanoa, että aina 1980-luvulle asti myös länsimainen öljyvärimaalaus Kiinassa tarkoitti käytännössä pelkkää socialistista realismia eri muodoissaan¹⁴. Kiinalaisesta modernista taiteesta puhuttaessa tarkoitetaan yleensä kulttuurivallankumouksen jälkeisen ajan taidetta¹⁵.

Mao Zedongin kuoleman jälkeen vuonna 1976 modernismi alkoi tehdä uutta tulemistaan¹⁶. Kulttuurivallankumouksen päättyminen vaikutti suuresti Kiinan kulttuurielämään, kun uusia yhteyksiä länsimaihin alettiin solmia ja monia taiteenaloja ravistelivat uudet vaikutteet, tekijät ja ideat. Kommunistinen johto teki parhaansa huonoksi katsomiensa uusien vaikutteiden kitkemiseksi, mutta muutos oli tullut jäädäkseen.¹⁷ Kuitenkin vasta 1980-luvun loppupuolella ja 1990-luvun alussa nähtiin ensimmäiset merkit varsinaisesta avantgardetaiteesta, joka siihen kohdistetuista sensuuritoimenpiteistä huolimatta oli vihdoinkin tullut jäädäkseen. Modernistisia kokeiluja harjoittanut taiteilijajoukko on ollut perinteisiä taiteenlajeja harjoittaviin taiteilijoihin verrattuna suhteellisen pieni, ja mahdollinen myönteinen mediahuomio lähtöisin todennäköisemmin länsimaista kuin Manner-Kiinasta.¹⁸

Vuosituhatluppuolen kiinalaiselle nykytaiteelle on nähty tyypillisenä pyrkimys ottaa haltuun koko länsimaisen modernismin repertuaari¹⁹. Erityisesti poliittinen poptaide ja käsitetaide muodostuivat uusista suuntauksista merkittävimiksi. Näitä liikkeitä ja niiden saavuttamaa suosiota on yleisesti pidetty kriittisenä reaktiona socialistista realismia ja propagandataidetta vastaan²⁰. Puoluevaltiolle pyhät asiat ovatkin olleet niin taiteilijoille kuin laajemmillekin kulttuurivirtauksille loputon lähde josta ammentaa²¹. Myös perinteiset kiinalaiset taiteenlajit kuten kalligrafia sekä länsimainen kapitalismi logoineen ja tuotemerkkeineen ovat muodostuneet kiinalaisten nykytaiteilijoiden uudelleentulkittamisen

Suuruudenhullujen kampanjoiden ja väkivaltaisuuksien vuoksi kymmeniä miljoonia ihmisiä kuoli. (Huotari & Seppälä 1989, 79-85.)

¹³ Huotari & Seppälä 1989, 393

¹⁴ Huotari & Seppälä 1989, 394

¹⁵ Gao 2011, 1

¹⁶ Seppälä 2015, 117

¹⁷ Seppälä 2015, 121

¹⁸ Huotari & Seppälä 1989, 395

¹⁹ Huotari & Seppälä 1989, 395, Seppälä 2015, 124

²⁰ Huotari & Seppälä 1989, 395

²¹ Esimerkiksi "Neo-Maoism" ja Mao-kuume 1990-luvulla.

kohteiksi²². Kriittisellä otteella toteutetut tulkinnat ja erityisesti Maon hahmon omaksuminen taiteilijoiden ilmaiseman kritiikin ja ironian symboliksi ovat herättäneet viranomaisissa närkästystä, ja vastatoimina esimerkiksi useita näyttelyjä on suljettu²³.

Nykyään modernistinen taide on Kiinassa elinvoimaista, mutta tänäkin päivänä nykytaide Kiinassa on pienen, hyväosaisen väestönsosan etuoikeus²⁴. Perinteiset taidemuodot nauttivat suurempaa suosiota isomman kansanosan keskuudessa. Kiinalaiselle modernismille ja nykytaiteelle on tyypillisintä selkeä länsimaisten vaikutteiden ja kiinalaisten taidekäsitusten yhdistyminen. Yhteiskunnalliset ja siten yleensä poliittiset aiheet ovat hyvin yleisiä. Myös lamaannuksen jaksoja on kuitenkin ollut. Esimerkiksi Tian'anmenin vuoden 1989 tapahtumat iskivät kulttuurielämän maihin useiksi vuosiksi, ja sensuuritoimenpiteet ovat rajoittaneet ja rajoittavat edelleen sananvapauden puutteessa rimpuilevan maan taide-elämää. Nykypäivänä kaikilla mahdollisilla taiteenlajeilla- ja suuntauksilla on kuitenkin Kiinassa edustajansa.²⁵

2.2 Ai Weiwein henkilökuva

It would be redundant to cast Ai Weiwei in the flattering light of an iconoclast, deconstructionist, or even dust-breeder in the neo-dadaist tradition. Amid a growing tide of globalization contingent upon the categorization of freedom, Ai Weiwei stands as one of the last arbiters.

Chin Chin Yap²⁶

Ai Weiwei on maailmanlaajuisesti huomattavaa mainetta niittänyt kiinalainen nykytaiteilija, arkkitehti, kuraattori, toimittaja ja aktivisti. Pekingissä vuonna 1957 syntynyt Ai Weiwei vietti lapsuutensa ja nuoruusvuotensa Kiinan luoteisosassa Xinjiangin provinssissa, jonne hänen tunnettu runoilijaisänsä Ai Qing (1910–1996) perheineen karkotettiin työleirille anti-oikeistolaisen liikkeen aikana vuonna 1958²⁷. Mao Zedongin kuolemanjälkeisen Kiinaa ravistelleen poliittisen siirtymäkauden aikoihin Ai Weiwei perheineen pääsi palaamaan

²² Huotari & Seppälä 1989, 396

²³ Huotari & Seppälä 1989, 396

²⁴ Veijola 2012

²⁵ Seppälä 2015, 124

²⁶ Yap 2014, 36

²⁷ Yap 2014, 33

Pekingiin²⁸. Ai hakeutui opiskelemaan Beijing Film Institute -elokuvakouluun ja aloitti aktiivisen taiteilijauransa “Stars” (星星 *Xīngxīng*) -avantgarderyhmässä vuonna 1979²⁹. Kyseinen länsimaisesta impressionismista ja abstraktista taiteesta kiinnostuneista kiinalaistaiteilijoista koostuva joukko – mukanaan myös Ai Weiwei – järjesti epävirallisen taidenäyttelyn Pekingin China Art Galleryn eli Kiinan kansallisen taidemuseon ulkopuolella vuonna 1979³⁰. Vaikka näyttely ei ollutkaan sisällöltään erityisen poliittinen, oli se siitä huolimatta selkeä vastalause Kiinan hallituksen tiukoille säännöksille poliittisesti hyväksyttävästä taiteesta, sekä tästä johtuneelle Kiinan kansallisen taidemuseon kieltäytymiselle näyttelyn järjestämisestä tiloissaan³¹. Ulkotiloissa järjestetty näyttely oli hätähuuto yksilönvapauden ja taiteilijan ilmaisuvapauden puolesta³². Viranomaiset sulkivatkin näyttelyn saman tien³³. Tästä ensimmäisestä laajaa huomiota herättäneestä kannanotosta lähtien Ai Weiwein taiteilijanura on rakentunut merkittäväksi, henkilökohtaiseksi manifestiksi Kiinassa vallitsevaa yhteiskunnallis-poliittista tilannetta ja sitä ylläpitävää kommunistista puoluetta vastaan.

Stars-taiteilijaryhmä ei kuitenkaan pysynyt koossa montaakaan vuotta, ja sen jäsenet hajaantuivat tahoilleen ympäri maailmaa. Vuonna 1981 Ai muutti Yhdysvaltoihin New Yorkiin jossa hän asui yli kymmenen vuotta ennen paluutaan Kiinaan vuonna 1993. Hän opiskeli osaaikaisesti New York Parsons New School of Design -koulussa ja osallistui Art Students League -taidekoulun toimintaan³⁴. Tuona aikana Ai myös tutustui syvällisesti länsimaisen konseptitaiteen strategioihin ja samaistui sellaisiin länsimaisiin suuruuksiin kuten Jasper Johns, Allen Ginsberg, Gary Snyder, Andy Warhol ja Marcel Duchamp³⁵. Erityisesti Warholin ja Duchampin roolimalleikseen omaksunut Ai koki länsimaiset taidesuuntaukset keinona irtautua kotimaansa taideperinteistä. Hän ryhtyi kokeilemaan uusia tekniikoita ja hyödynsi jokapäiväisen ympäristönsä esineitä teostensa materiaalina.³⁶ Palattuaan Kiinaan vuonna 1993 Ai yhdisti kiinalaisen tradition tuntemuksensa New Yorkissa oppimiinsa länsimaisen

²⁸ Ai Qing rehabilitoitiin täysin vuonna 1979.

²⁹ Harni 2015, 101-102

³⁰ Yap 2014, 33

³¹ Gladston 2013, 41; Yap 2014, 33

³² Yap 2014, 33

³³ Seppälä 2015, 124

³⁴ Yap 2014, 33

³⁵ Gutierrez & Portefaix 2014, 90; Seppälä 2015, 124

³⁶ Yap 2014, 33

konseptitaiteen strategioihin³⁷. Sittemmin Ai Weiwei on kasvanut kuuluisuudeksi ilmaisten taiteellaan näkemyksiään vallanjaosta ja sananvapaudesta, käyttäen strategianaan länsimaista konseptitaidetta yhdistettynä vankkaan kiinalaisen taiteen ja kulttuurin tradition tuntemukseen. Ain on sanottu onnistuneen esittämään elämän kompleksisuus puhtaan pelkistetyssä muodossa³⁸.

Suuri osa Ain teoksista pohjautuu taiteilijan omiin kokemuksiin ja kohtaamisiin, jotka hän muovailee teoksiksi tai tapahtumiksi. Taiteilija onkin tehnyt runsaasti teoksia elämänsä tilanteista ja esineistä, erityisesti liittyen viranomaisten kanssa käytäviin selkkauksiin. Esimerkiksi *Dumbass*-musiikkivideo (2013) kertoo Ain kärsimästä 81-päiväisestä tutkintavankeusjaksosta. Ai itse laulaa videolla niin ikään itse kirjoittamansa lyriikat.³⁹ *Souvenir from Shanghai* -teos (2012) taas koostuu Ain äkkiarvaamatta puretun Shanghai studion raunioista kerätyistä tiilenpalasista. Kun vastavalmistuneen studion ilmoitettiin olevan laitton, Ai järjesti studion pihalla jokirapu-kestit, joissa syötiin 10 000 jokirapua. Kyseisen happening-teoksen pohjalta syntyi myös videoteos *The Crab House* (2012) sekä posliiniravuista koostuva *Hexie* -installaatio (2011).⁴⁰ Kiinaksi teokseen sisältyy merkityksellinen sanaleikki: jokirapu on kiinaksi 河蟹 (*héxiè*) ja se ääntyy lähes samalla tavalla kuin harmoniaa⁴¹ tarkoittava sana 和谐 (*héxié*).⁴² Teos *IOU* (2011-2013) puolestaan on massiivinen velkakirjoista koostuva seinäpaperi. Velkakirjat ovat peräisin ajalta jolloin Ain konsultoimalta FAKE-yhtiöltä (Beijing Fake Cultural Development Ltd) perittiin takautuvasti 1,7 miljoonan euron edestä veroja maksettavaksi 15 päivän aikarajan sisällä. Uutinen levisi nopeasti ja vaatimuksen todellisuus pohja kyseenalaistettiin laajalti. Sivulliset ihmiset ryhtyivät lähettämään Aille lahjoituksia velan kattamiseen ja jo kymmenessä päivässä yksittäisistä summista saatiin kokoon yli miljoona euroa. Ai laati teokseen kopioidut velkakirjat maksaakseen takaisin lahjoittajille.⁴³ Ai on myös tehnyt useita veistoksia vankeusaikaansa liittyen, esimerkiksi teokset *Surveillance Camera* (2010) ja *Handcuffs* (2013),

³⁷ Eller 2014, 34

³⁸ Sievernich 2014, 10

³⁹ Sievernich & Ai 2014, 147

⁴⁰ Sievernich & Ai 2014, 153

⁴¹ Sana "harmonia" on ollut keskeinen käsite 2000-luvun Kiinan virallisessa poliittisessä diskurssissa ja esitetty yhtenä tavoiteltavista sosialistisista ydinarvoista.

⁴² Vastaavat sanaleikit ovat Kiinassa paitsi yleinen tapa laskea leikkiä, niin myös keino kiertää sensuuria ja tehdä pilkkaa valtaapitävistä. Ai Weiwei tunnetaan myös samalla periaatteella toimivan Cǎonímǎ (草泥马)-internetmeemin ahkerasta käytöstä.

⁴³ HAM 2015

sekä tunnetun *S.A.C.R.E.D.* -dioraama-installaatioiden sarjan (2011-2013). Ain tapauksessa myös taiteilijan elämästä itsessään on tullut taidetta⁴⁴.

Ai Weiwei onkin koko uransa ajan jatkuneiden julkisten kannanottojensa ansiosta profiloitunut sananvapauden ja ihmisoikeuksien puolestapuhujaksi. Hänelle taide merkitsee kapinan ja kommunikaation tiiviiksi hioutunutta yhteenliittymää. Ain strategia on nähty tyylien, historian, välineiden, tekniikkojen ja ilmaisutapojen sekoituksena, jossa taide itsessään toimii osana suurempaa tarkoitusta.⁴⁵ Aille modernismi ei ole vain tyyli, vaan väline itsereflektioon, konventioiden rikkomiseen ja avain uudistumiseen itseisymmärryksen kautta⁴⁶. Huomionarvoista on myös se voima, jolla taiteilija on ottanut internetin haltuunsa vaikuttamisen kanavaksi. Ai valokuvaa päivittäistä elämäänsä ja jakaa kuvia sosiaalisessa mediassa. Hän on asentanut kotiinsa valvontakamerat, joiden kautta maailma voi seurata verkon kautta reaaliajassa hänen liikkeitään⁴⁷. Erityisen merkittävä vaikuttamisen keino Aille on ollut hänen vuosien ajan päivittämänsä blogi, joka tuhansine postauksineen ja valokuvineen on Kiinan ”julkisen mielipiteen analysoijien”⁴⁸ eli nettipoliisien toimesta tasaisin väliajoin poistettu, mutta toisaalla taas ehditty jopa painaa kirjaksi⁴⁹. Taiteen on sanottu olevan Ain omaa, henkilökohtaista propagandaa⁵⁰.

Niin Ai Weiwein sensuurista kärsinyttä blogia, kuin myös hänen taidettaan ja mielipiteenilmaisuaan yleensä koskevat kuitenkin samat kommunistisen johdon sanelemat säännöt kuin muitakin uskaliaita ja kriittisiä ääniä. Useaan otteeseen Ain teosten ja muiden kannanottojen sisällään kantama kritiikki onkin ylittänyt viranomaisten sopivaksi katsomat rajat⁵¹. Näiden tapahtumien seurauksena Ai on kärsinyt toistuvista matkustuskielloista, istunut 11 viikkoa salaisessa tutkintavankeudessa, hänen Shanghain ateljeensa on varoittamatta purettu, hänen näyttelyitään on suljettu sekä blogikirjoituksiaan poistettu⁵². On kuitenkin ensiarvoisen tärkeää muistaa, että kommunistisessa puoluediktatuurissa sopivaksi katsotun kritiikin raja on ilmeisen matala – sekä tarpeen mukaan madallettavissa

⁴⁴ Pusa 2015, 22

⁴⁵ Smith 2009, 110

⁴⁶ Birnie Danzker, 2014, 242

⁴⁷ Kamerakuvaa taiteilijan kodista voi seurata osoitteessa <http://weiweicam.com/>. Viitattu 31.3.2016

⁴⁸ Pusa 2015, 36

⁴⁹ Blogikirjoituksista on koottu teos *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009* (MIT Press, 2011).

⁵⁰ Smith 2009, 110

⁵¹ Ruitenbeek 2014, 24

⁵² Pusa 2015, 27-35

tapauskohtaisesti. Viimeksi vuoden 2014 toukokuussa julkaistiin Kiinan turvallisuuspoliittinen selonteko, jossa Kiinan suurimmaksi ideologiseksi turvallisuusuhaksi todettiin länsimainen parlamentaarinen demokratia ja lännen kulttuurihegemonia⁵³. Toisin sanoen, edelleen sanavapautta vailla olevassa puoluediktatuurissa Ai Weiwei on valtiolle vaarallinen toisinajattelija, kun taas maailmalla ja Kiinassakin kannattajiensa joukossa ihmisoikeuksien ja sananvapauden puolestapuhuja ja sankari.

Vaikka Ai Weiweistä puhuttaessa ei voidakaan välttyä taiteen poliittiselta aspektilta ja on jopa katsottu, että jokainen hänen teoksistaan pitää sisällään taiteilijalta lähtöisin olevan poliittisen viestin⁵⁴, niin tässä tutkielmassa keskityn pääsääntöisesti teosten ja niiden osien identiteettirakenteisiin, painottaen teosten materiaalsen retoriikan mahdollisuuksia identiteettiteorian puitteissa. Teosten poliittiset aspektit nousevat näin ollen esiin yhtenä retoriikan muotona, mutta tarkoitukseni on eritoten analyysiosiossa antaa poliittisen viestin sijasta tilaa muille objektin elinkaareen linkittyville seikoille.

2.3 Ai Weiwein readymade-taide ja materiaallinen retoriikka

Taiteen materiaalisessa tutkimuksessa ansioituneen taidehistorioitsija Monika Wagnerin mukaan taiteen materiaalisessa historiassa alkoi vuoden 1945 jälkeen uusi vaihe⁵⁵. Ennen muutosta länsimaissa olivat pitkään vallalla näkemykset, joiden mukaan teoksen materiaali ymmärrettiin lähinnä välineenä ensisijaisemman tavoitteen eli muodon saavuttamiseen. Arvokkaat materiaalit, kuten jalometallit, marmori, norsunluu tai arvokas puu, taas olivat määrittäneet lähinnä arvokkuutensa tai harvinaisuutensa kautta⁵⁶. Materiaalin analyysit eivät herättäneet taiteentutkimuksessa ansaitsemaansa kiinnostusta, kun huomio suuntautui materiaalista puhuttaessa lähinnä teoksen teknisiin ratkaisuihin.⁵⁷ Tilanne muuttui kun taiteilijat ryhtyivät uudentyypisiin materiaalsiin kokeiluihin, haastaen muodon ylivallan materiaalilla, ja täten kieltäytyen luomasta tietynlaiseksi tai tiettyä tarkoitusta varten muotoiltua teosta⁵⁸. Uusi materiaaliorientoituneisuus kasvatti luovan materiaalien käytön potentiaalia, vapauttaen sen muodon tavoittelun välineen asemasta kiinnostuksen kohteeksi,

⁵³ Seppälä 2015, 124

⁵⁴ Sievernich 2014, 11

⁵⁵ Eller 2014, 32

⁵⁶ Herrmann 2006

⁵⁷ Wagner 2002, 11-12

⁵⁸ Eller 2014, 32

ja materiaalista tuli uudella tavalla entistä tärkeämpi osa teosta⁵⁹. Nykyään kiinnostus ja tutkimusorientaatio materiaalisia aspekteja kohtaan on voimissaan⁶⁰.

Länsimaisten taidesuuntausten vaikutukset saapuivat Kiinaan lähes poikkeuksetta jälkijunassa, minkä vuoksi myös modernin taiteen materiaaliset uudistukset saivat tuulta alleen Kiinassa huomattavasti myöhemmin kuin lännessä. Kiinassa taiteeseen käytettävissä olevien materiaalien kirjo laajeni suuresti vasta vuoden 1978 jälkeen. Erilaiset lyhytkestoiset tai katoavat materiaalit, tekniset ”materiaalit”, synteettiset aineet, ja ylipäättään kaikki käytettävissä oleva valosta pimeyteen ja tulesta tuhkaan tulivat käyttöön.⁶¹ Taiteilija ja taidehistorioitsija Thomas Eller toteaa tämän ilmiön tulleen usein tulkituksi kulttuurisena adaptaationa – toisin sanoen länsimaisten materiaalikäsitysten omaksumisena kiinalaistaiteilijoiden piirissä – mutta Ellerin oman näkemyksen mukaan taustalla vaikuttaa monimutkaisempi ilmiö. Hänen mukaansa Kiinan tapauksessa on kyse esteettisen vastarinnan materiaalisesta retoriikasta, eli länsimaisten taidesuuntausten ja materiaalikäsitysten hyödyntämisestä esteettisen vastarinnan keinona, valtion määrittelemästä virallisesta taiteesta huolimatta⁶².

Onkin syytä kiinnittää huomiota siihen, että kiinalaisten ja länsimaisten materiaalikäsitysten välillä on tiettyjä eroavaisuuksia, eivätkä länsimaiset näkemykset materiaalien käytöstä ja materiaalisesta retoriikasta näin ollen ole suoraan sovellettavissa Kiinan vastaaviin ilmiöihin⁶³. Erityisesti ennen edellä mainittua materiaallisen muutoksen kautta ja sen aiheuttamaa myllerrystä materiaalikäsitysten kentällä, ovat taiteen materiaallinen retoriikka ja materiaaleihin liitetyt merkitykset vaihdelleet suuresti maantieteellisesti ja kulttuureittain. Länsimaissa viimeisin vuosisata, teollisuuden ja teknologian kehitys sekä uudet taidesuuntaukset ovat tehneet tehtävänsä arvokkaiden materiaalien huomattavassa vähentymisessä taiteen materiaalina. Ellerin mukaan kulta, marmori ja jalokivet ovat kärsineet symboliarvon inflaatiosta. Teollisen ja teknologisen kehityksen edettyä nykyiseen pisteeseensä, myös aikaisemmin harvinaislaatuiset käsityötaidon huippuunsa kehittyneet taidonnäytteet on nykyteknologian avulla mahdollista kopioida ja luoda uudelleen hetkessä.⁶⁴ Sen sijaan Kiinassa arvokkaiden materiaalien, kuten jaden, silkin, pronssin, lakan ja marmorin

⁵⁹ Wagner 2002, 12

⁶⁰ Sakoparnig 2013, 109

⁶¹ Eller 2014, 34

⁶² Eller 2014, 34-35

⁶³ Eller 2014, 33

⁶⁴ Eller 2014, 30-31

käyttöön liittyvät näkemykset ovat länteen verrattuna erilaisia. Kiinassa arvokkaiden materiaalien käyttö linkittyy läheisesti arvostettuihin, pitkiin perinteisiin, historiaan ja käsityötaitoon. Edellä kuvatun uudenlaisen materiaalsen retoriikan suuntaaman materiaalinkäytön ohessa myös arvomateriaalien käyttö kiinalaisessa nykytaiteessa on edelleen suosittua. Lännessä vastaava materiaalinkäyttö taas saatettaisiin äkkiseltään torjua kitschinä. Eller näkee myös kiinalaisen arvostuksen antiikkiesineitä ja ajan patinaa kohtaan poikkeuksellisen voimakkaana.⁶⁵ Erityisesti kiinalaisen antiikin huippukauden huonekalut Ming- ja Qing-dynastioilta ovatkin haluttuja maailmanlaajuisilla markkinoilla.

Ai Weiwei on hyödyntänyt teoksissaan runsaasti sellaista materiaalia, joka on entisessä elämässään omannut tietyn statusarvon tai toiminut symbolina jollekin ilmiölle tai ajanjaksolle. Ai Weiwein materiaalien repertuaari pitää sisällään niin perinteisiä arvomateriaaleja kuten jadea, marmoria ja posliinia, niin myös arkipäivän esineitä kuten kenkiä, sateenvarjoja ja matkalaukkuja, kuin myös tietyn statusarvon tai kulttuurihistoriallista ja rahallista arvoa omaavia esineitä kuten antiikkihuonekaluja, artefakteja tai vanhoja kulttuurihistoriallisesti arvokkaita käyttöesineitä. Materiaalisten merkitysten ja niiden käsittelytapojen skaala onkin Ain teoksissa erityisen laaja. Ai on niin toteuttanut perinteisiä ready-made-tekniikoita asettaen esille valmiita esineitä⁶⁶, yhdistellyt arkisia tavaroita erikoisiksi hybrideiksi⁶⁷, muovannut tavallisen esineen ulkoasun kokonaan uudeksi taideteokseksi⁶⁸, muokannut jo alkujaan taideteoksen statuksen omanneista esineistä uudenlaisia teoksia⁶⁹, kuin myös tehnyt arvokkaista materiaaleista tavallisten käyttöesineiden replikoita⁷⁰.

Ai Weiwein kohdalla ei kuitenkaan ole kyse ainoastaan materiaalien koko repertuaarin hallinnasta, vaan myös niihin erottumattomasti liittyvästä symboliarvosta tarkastelun kohteena. Thomas Ellerin mukaan Ain tapauksessa on välttämätöntä laajentaa tulkinnan

⁶⁵ Eller 2014, 33-34

⁶⁶ Esimerkiksi *Untitled* (2011), joka koostuu Ain konsultoimalta FAKE-yhtiöltä takavarikoiduista toimistotarvikkeista kuten tietokoneista, kameroista ja puhelimista, tai *Still Life* (1993-2000) joka pitää sisällään 3600 kappaletta neoliittisen ajan työkaluja.

⁶⁷ Esimerkiksi *Violin* (1985), käsintehdyn viulun ja massatuotetun lapion yhdistelmä, sadetakista, kondomista ja vaateripustimesta koottu teos *Safe Sex* (1986), tai kahdesta miesten kengästä yhdeksi yhdistetty *One Man Shoe* (1987).

⁶⁸ Esimerkiksi metallisesta henkarista väännetty Duchampin profiili, *Hanging Man* (1986)

⁶⁹ Esimerkiksi *Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo* (1994), jota käsittelen myöhemmin lisää.

⁷⁰ Esimerkiksi jadesta tehdyt käsiraudat teoksessa *Handcuffs* (2013), kristallinen vaateripustin teoksessa *Hanger* (2013), jadesta muotoillut kosmetiikkapurkit teoksessa *Cosmetics* (2013), tai ehkä Ain teoksista tunnetuin, miljoonista käsinmaalatuista marmorisista auringonkukansiemenistä koostuva *Sunflower Seeds* (2010).

kehystä materiaaliseen retoriikkaan ja sen pohjaamaan kulttuuriseen viitekehykseen.⁷¹ Ain on tulkittu jo 1980-luvun teoksissaan muodostaneen perustan yksilölliselle materiaalien käytölleen, toisin sanoen sanoutuneen irti sosiaalisesti vakiintuneista materiaalien käyttötavoista⁷². Useiden Ai Weiwein teosten materiaalivalinnat sisältävät viittauksia ympäröivään kulttuuriin ja yhteiskuntaan, myös sellaisten teosten kohdalla, jossa viittaukset eivät ole niin ilmeisiä⁷³.

Ai Weiwein tapa käsitellä erityisesti kulttuurihistoriallista arvoa omaavia esineitä on herättänyt myös kriittisiä puheenvuoroja. Erityisesti *Dropping a Han Dynasty Urn* -teoksessa tuhoutuva Han-dynastian aikainen urna on noussut keskustelun symboliksi, samoin kuin Ain useissa teoksissa materiaalina käytetyt uudelleenmaalatut neoliittiset vaasit. Myös erittäin korkean status- ja symboliarvon omaavien vanhojen temppelien osien hyödyntämiseen on penäty perusteluja. Palaan tähän aiheeseen tarkemmin viimeisessä luvussa.

3 PETER VAN MENSCHIN OBJEKTIN IDENTITEETIT JA TIEDON TASOT

Tutkielmani teoreettisen kehyksen ja tuen analyysille muodostaa osa museologian pioneerin Peter van Menschin väitöskirjasta *Towards a methodology of museology*⁷⁴. Peter van Menschin väitöskirja on vakiinnuttanut asemansa perusteoksena erityisesti museologian kentällä. Artikkeliväitöskirja on luonut tärkeää teoriapohjaa nuorelle tieteenalalle, rakentaen yhtenäistä käsitteistöä ja metodologisia perusteita museologian kentällä käytettäväksi. Väitöskirjassaan Peter van Mensch peräänkuuluttaa avointa lähestymistapaa objektin kannattelemaan tietoon, johdattaen museologista tutkimusta ja objektin lähestymisen tapaa irti ennalta määritellyistä, yhteen aspektiin keskittyvistä lähestymistavoista⁷⁵.

Käytän tutkielmassani Peter van Menschin väitöskirjan osaa, jossa hän käsittelee (museo-)objektia ja sen kantaman tiedon lähestymisen tapoja. Van Mensch näkee uusien tutkimusmetodien sijaan suuremman tarpeen mallille, jonka avulla objektin informaatorakennetta voidaan avata ja ymmärtää samalla materiaalisen kulttuurin kantaman

⁷¹ Eller 2014, 30

⁷² Yap 2014, 34

⁷³ Esim. Ruitennbeek 2014, 25: Ain marmorinen valvontakamera -teos, jonka marmori on louhittu samasta paikasta kuin Mao Zedongin mausoleumin rakentamisessa käytetty marmori.

⁷⁴ Peter van Mensch 1992: *Towards a methodology of museology*. PhD thesis, University of Zagreb 1992

⁷⁵ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

informaation merkitys ⁷⁶ . Van Menschin ehdotus on kolmiosainen objektin identiteettivaiheiden ja tiedon tasojen määritelmä, jonka avulla objektia voidaan käyttää sekä tarkastelun kohteena että välineenä. Näiden kahden kolmijaon tarkoitus on tarjota mahdollisuus sisällyttää mukaan kaikki objektissa olevat tiedon rakenteet. Malli lähestyy objektia tietoa kantavana itsenäisenä kohteena, johon kytkeytyvä informaatioarvo on lähes loputon. Tiedon tasojen tai identiteettien kolmijako ja objektin identiteettien kolmijako täydentävät toisiaan. Diakronisempi, objektin elinkaaren vaiheisiin painottava identiteettijako kietoutuu tiedon tasoa ja sijaintia indikoivaan malliin objektin informaatorakenteesta.⁷⁷

Peter van Menschin luokittelu objektin identiteeteistä ja niihin linkittyvistä tiedon tasoista tarjoaa kiinnostavan näkökulman taideteokseen myös perinteisen museologisen näkökulman ulkopuolelta. Näkökulmani analysoitaviin teoksiin on niiden elinkaarta, niiden osien välisiä suhteita sekä objektin identiteetin ja statuksen murrosvaiheita tulkitseva, minkä tueksi identiteettien ja tiedon tasojen kolmijaot ovat toimiva ratkaisu. Nämä kaksi kolmijakoa tarjoavat kattokäsitteet ja määritelmät joiden kautta objektin elinkaaren vaiheita voidaan tarkastella. Alkuperäisteoksessaan Peter van Mensch kutsuu tiedon tasoja toisinaan myös tiedon identiteeteiksi ja käsittelee esimerkiksi funktionaalista tiedon tasoa funktionaalisenä identiteettinä, mutta sekaannusta välttääkseni pidän tässä tutkielmassa "identiteetti"- ja "tiedon taso" -käsitteet erillään tarkoittamassa eri asioita.

3.1 Objektin identiteetit

Objektin identiteettijako pitää sisällään kolme diakronista erityispiirteiden joukkoa, jotka heijastelevat objektiin linkittyvän tiedon kertymistä ja menetystä.⁷⁸ Yleensä identiteettijako heijastelee objektin elinkaaren kronologisia vaiheita. Nämä identiteetit ovat:

1. Konseptuaalinen identiteetti (conceptual identity), joka tarkoittaa käytännössä potentiaalista objektia eli ideaa objektista. Konseptuaalisen identiteetin lähtökohtana on tekijän keksintö, oivallus tai idea (invention), joka on tiiviisti sidoksissa tekijänsä taustaan kuten kulttuuriin, suuremmissa mittakaavassa ihmisen älyllisyyteen yleensä. Konseptuaalinen identiteetti ilmaisee itseään fyysisellä ja funktionaalisella tiedon

⁷⁶ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

⁷⁷ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

⁷⁸ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

tasolla jo ennen objektin konkreettista toteutumista, tekijän suunnitellessa esimerkiksi materiaalivalintoja. Konseptuaalista identiteettiä on myös verrattu Platonin ideamaailmaan.⁷⁹

2. Faktuaalinen identiteetti (factual identity), joka tarkoittaa objektin tilaa välittömästi sen valmistumisen jälkeen. Se on objektin suunniteltujen ja ei-suunniteltujen, toteutuneiden ominaisuuksien summa. Faktuaalinen identiteetti toteutuu objektin olevaksi tulemisen prosessissa, jonka myötä objektin rakenteelliset, funktionaaliset ja kontekstuaaliset aspektit ovat kaikki tulleet tavalla tai toisella todellisiksi. Ideasta syntyvä materiaallinen objekti ei ole suora jäljennös mielensisäisestä mallistaan, tai suora ja eheä jatke keksijänsä ideasta, eli objektin faktuaalinen identiteetti ei välttämättä vastaa konseptuaalista identiteettiä eli alkuperäistä ideaa objektista, kuten ei myöskään myöhempää aktuaalista identiteettiä. Faktuaalinen identiteetti edeltää valmistuneen, lopullisen objektin olemassaolon tilaa.

80

3. Aktuaalinen identiteetti (actual identity), joka pitää sisällään objektin muutokset sen elinaikana. Objektin elinkaaren edetessä paitsi sen fyysisissä ja funktionaalisissa ominaisuuksissa, niin myös sen informaatioisällössä ja -tasoissa tapahtuu muutoksia. Yleensä objektiin kumuloituu uutta tietosisältöä ja tämän seurauksena syntyy objektin fyysisten, funktionaalisten ja kontekstuaalisten ominaisuuksien ja tietotasojen tämänhetkinen tila, aktuaalinen identiteetti. Aktuaalinen identiteetti indikoi sitä, millaisena objekti näyttäytyy ja mitä se pitää sisällään juuri nyt. Se on objektiin ensisijaisesti liittyneiden ominaisuuksien ja tietojen sekä niitä kohdanneiden muutosten synteesi. Aktuaalinen identiteetti on dynaaminen olemisen tila, joka voi tilanteen mukaan muuttua suurestikin objektin elinaikana.⁸¹

3.2 Tiedon tasot

Objektin identiteettien kolmijako nivoutuu yhteen objektin tiedon tasojen jaottelun kanssa. Objektin kulloisiinkin identiteettitiloihin liittyviä ominaisuuksia ja muutoksia on yksinkertaisempaa tarkastella tietyyntyyppisten ominaisuuksien pohjalta tehdyn tiedon

⁷⁹ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

⁸⁰ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

⁸¹ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

tasojen jaottelun pohjalta. Objektin tyypistä ja identiteettivaiheesta riippuen toiset tiedon tasot korostuvat yleensä toisia enemmän.⁸² Peter van Mensch viittaa toisinaan tiedon tasoihin myös tiedon identiteetti -käsitteellä, jonka tarkoitus on korostaa tilan senhetkistä olemassaoloa sekä objektin eri ominaisuusjoukkojen esiintymisen mahdollista synkronisuutta. Kuten edellä mainitsin, pidän kuitenkin tässä tutkielmassa identiteetin ja tiedon tason käsitteet erillään ja tuon tarvittaessa van Menschin ajatuksen tietyn tiedon tason korostuneisuudesta esiin muilla tavoin. Peter van Menschin kehittelemä tiedon tasojen kolmijako pitää sisällään seuraavat tiedon tasot:

1. Fyysinen (Physical/structural properties, structural identity), joka pitää sisällään kaikki objektin rakenteelliset ominaisuudet, kuten materiaalin, designin, komposition, tilan, muodon, mittasuhteet, rakenteen, tekstuurin, värin ja esimerkiksi objektiin mahdollisesti liittyvät äänet, hajut ja maut.⁸³

2. Funktionaalinen (Functional properties and significance, functional identity), joka käsittää objektin funktiot ja niiden merkitykset, mukaan luettuna sekä potentiaaliselle tasolle jääneet että toteutuneet objektin käyttötarkoitukset.⁸⁴

3. Kontekstuaalinen (The object's relationship to its context, contextual identity), joka kattaa objektin suhteet kontekstiinsa. Konteksti viittaa tässä objektin fyysiseen ja käsitteelliseen ympäristöön, sekä objektin suhteisiin näiden ympäristöjensä kanssa.⁸⁵ Kontekstuaalisen tiedon tason voidaan katsoa pitävän sisällään materiaalisen ja käsitteellisen tason, joista käsitteellinen toimii eräänlaisena diskursiivisena kenttänä⁸⁶.

4 OBJEKTIN JA ARTEFAKTIN IDENTITEETIT

Tässä kappaleessa tarkastelen Ai Weiwein teoksia edellä esitellyn teoriamallin mukaisesti, käyden läpi teoksen ja sen materiaalien läpikäymiä identiteettivaiheita ja niihin limittyviä tiedon tasoja. Jokaiselle teokselle on oma alalukunsa. Analysoin tässä sekä teoksen itsensä identiteettejä, että teoksen osien eli nykyisestä teosidentiteetistä alun perin riippumattomien objektien identiteettejä.

⁸² Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

⁸³ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier; Boek 14: Structural characteristics

⁸⁴ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier, Boek 16: Significance

⁸⁵ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier, Boek 15: Context

⁸⁶ Van Mensch 1992, Boek 15: Context

4.1 Through



⁸⁷ *Through* (2007)

Teos *Through* (2007) on suurikokoinen antiikkipöydistä ja puisista pilareista koostuva installaatio. Teoksesta erottuu kaksi alkuperiltään itsenäistä mutta kokonaisuuden kannalta toisistaan riippuvaista osaa: pöydät sekä niiden lävitse työntyt parrut. Pöydät ovat alunperin Qing-dynastian (1644-1911) aikaisia, arvokkaasta ja kovasta tieli-puusta tehtyjä antiikkipöytiä⁸⁸. Parrut puolestaan ovat rakenteita tai osia Qing-dynastian aikaisista, sittemmin puretuista tai hylätyistä temppeleistä. Poikkeuksellisen suurikokoinen *Through* lienee muovautunut Ain aikaisempien pöytiä ja pilareita yhdistelevien pienikokoisempien teosten pohjalta⁸⁹. Ai Weiwei itse on kertonut inspiraationsa teokseen kummunneen huolien kuormittamasta ihmisestä, joka joutuu elämässään kohtaamaan suuria, itseään voimakkaampia rakenteita⁹⁰. Häkkimäinen teos onkin useissa yhteyksissä tulkittu

⁸⁷ Kuva kirjoittajan.

⁸⁸ Sherman Contemporary Art Foundation 2008

⁸⁹ Esim. *Table and Pillar* (2002)

⁹⁰ Smith 2009, 94

poliittiseksi kannanotoksi vallan rakenteista ja niiden ylläpitämästä väkivallasta⁹¹. Teos on nähty metaforana ihmiselämän heikkouden ja suurempien rakenteiden mahdin vastakkainasettelulle, jossa heikompi osapuoli ei silti kokonaan suostu nujertumaan. Ei siis ihme, että teos on tulkittu edustamaan Kiinan kansaa ja kommunismia – perinteiset pöydät yrittämässä kannatella voimalla kaiken lävitse tunkeutuvia parrumuodostelmia.⁹² ”*Artists are not in a position to decide conditions imposed upon them but they can make statements about those conditions*”, taiteilija itse kommentoi teoksen viestiä⁹³. Sen sijaan temppelin tukipilarien uskonnollinen konteksti – erikoista kyllä – ei ole monissakaan tulkinnoissa mukana.

Through tekee näkyväksi taiteilijan viehtymyksen rakenteiden ja tilan dynamiikkaan⁹⁴. Häkkimäinen, katsojan sisäänsä vangitseva rakenne mahdollistaa teoksen lävitse kulkemisen. Taidehistorioitsija Karen Smith huomauttaa teoksen pitävän sisällään myös Ai Weiwein teoksille hieman poikkeuksellisen uhkaavuuden elementin⁹⁵. Suuren installaation sisään voi kävellä, kumarrella puuparrujen alta ja tuntea jyrkän rakennelman kaartuvan ylleen. On kuin olisi kummallisessa metsässä. Pylväiden läpäisemät pöydät ovat kuin pieniä kulmikkaita mättäitä, joiden lävitse parrukasvillisuus tunkeutuu aggressiivisesti kohottaen runkojaan töröttämään mikä mihinkin suuntaan. Vahvojen parrujen lävistämien kevytrakenteisten pöytien lomassa kuljeskellessa teoksessa maistuu voiman ja väkivallankin tuntu.

Sekä pöytiä että parruja on teoksessa useita kappaleita. Yksilöllisen näköiset Qing-dynastian antiikkipöydät ovat oletettavasti peräisin eri paikoista. Kiinalaisen antiikin kultakaudet sijoittuvat Ming- ja Qing-dynastioille, jolloin Ming-kaudella kehittynyt tyyli hiotui Qing-dynastian aikana huippuunsa. Kyseisten aikakausien hienoimmissa huonekaluissa suosittiin harvinaisia kovapuulajeja kuten huanghualipuuta tai tielipuuta.⁹⁶ Perinteisen kiinalaisen ajattelutavan mukaan huonekalut ovat kulttuurisia elementtejä, ja jokaisella huonekalulla on moraalinen merkitys. Materiaalien ja mittasuhteiden valinnat ovat yhteydessä hyvin tarkkoihin moraalisiin ja esteettisiin määritelmiin ja filosofiaan.⁹⁷ Tempelipilarit taas ovat nekin keskenään erilaisia, ja siksi luultavasti lähtöisin eri rakennuksista. Vaikka pöytien ja parrujen konseptuaaliset, faktuaaliset ja aktuaaliset identiteetit eivät välttämättä ole fyysiseen

⁹¹ HAM 2015

⁹² Smith 2009, 94

⁹³ Sherman Contemporary Art Foundation 2008

⁹⁴ Smith 2009, 93-94; Harni 2015, 87

⁹⁵ Smith 2009, 94

⁹⁶ Harni 2015, 81

⁹⁷ Sigg 2014, 124; Rojas 2014, 458

sijaintiin ja tarkkaan käyttötapaan asti jäljitettävissä, ovat identiteetit niiden tarkkoihin tietosisältöihin paneutumatta yhtä kaikki edelleen olleet olemassa.

Peter van Menschin mukaan objektin elinkaari alkaa ideasta⁹⁸. Konseptuaalinen identiteetti on tällöin objektin elinkaaren ensimmäinen vaihe. *Through*-teoksen osista sekä antiikkipöydillä että temppeleiparruilla on itsenäiset, sekä funktionaalisesti että ideologisesti harkitut konseptuaaliset identiteetit. Niiden myöhemmät elinvaiheet, faktuaaliset ja joiltain osin myös aktuaaliset identiteetit luultavasti määrittyivät hyvinkin tarkasti objektien idean ja suunnitelman mukaan, toisin sanoen konseptuaalisen identiteetin pohjalta. Tällöin funktionaaliset ja fyysiset tiedon tasot korostuivat kontekstuaalista tiedon tasoa enemmän. Jossain kohtaa aktuaalista identiteettivaihetta kuitenkin tapahtui yllättävä käänne, esineet tulivat osaksi taideteosta ja niiden identiteettiprosessissa tapahtui merkittävä tiedon tasojen uudelleenjärjestäytyminen. Seuraavissa kappaleissa erittelen tätä prosessia muutoksineen.

Sekä temppeleiparruille että antiikkipöydille oli alun alkujaan määritelty funktio. Objektien aktualisoituessa eli siirtyessä konseptuaalisesta identiteetistä faktuaaliseen identiteettiin, objektin fyysiset ja funktionaaliset ominaisuudet luultavasti noudattelivat pitkälti alkuperäistä suunnitelmaa eli konseptuaalisen identiteetin mallia. On epätodennäköistä, että tukiparru ei toteutuisi pitkälti suunnitelmansa mukaisesti. Pöytien kohdalla on kyse huippuunsa hiotusta perinteisestä käsityötaidosta, jossa siinäkin lähes varmasti seurattiin tarkasti alkuperäistä suunnitelmaa ja alan periaatteita. Funktiot - pöydän tehtävä pöytänä ja temppeleiparrun tehtävä temppelein tukirakenteena - siis todennäköisesti kohtasivat molemmissa identiteeteissä.

Artefaktin faktuaalinen identiteetti on van Menschin teoriassa limittynyt objektin todeksi tulemiseen⁹⁹. Tällöin rakenteelliset, funktionaaliset ja konseptuaaliset ominaisuudet ovat todellistuneet objektin mukana. Funktioltaan melko yksiselitteisen sekä myös fyysisten ja visuaalisten ominaisuuksiensa puolesta ennalta määritellyn objektin identiteettikuilu konseptuaalisen ja faktuaalisen identiteetin välillä ei tästä näkökulmasta katsottuna ole kovin suuri. Peter van Mensch erittelee teoriassaan intentionaalisen ja ei-intentionaalisen tiedon¹⁰⁰, joilla viitataan mahdollisiin eroavaisuuksiin teoksen idean ja sen toteutuman välillä¹⁰¹. On todennäköistä, että pöytien ja temppeleiparrujen todentuessa eli siirtyessä faktuaalisen

⁹⁸ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

⁹⁹ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

¹⁰⁰ Intentional vs. non-intentional information (Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier.)

¹⁰¹ Van Mensch 1992, Boek 14: Structural characteristics

identiteetin vaiheeseen, ei objekteihin liittynyt juurikaan ei-intentionaalista tietoa. Kun temppeleiparrut ja pöydät liukuivat vastavalmistuneista objekteista käyttöön ja sen myötä aktuaalisen identiteetin vaiheeseen, elivät ne todennäköisesti pitkään verrattain rauhallista elämää.



¹⁰² *Through* (2007)

Sen sijaan ainakin yksi *Through*-teoksen materiaalien aktuaalisen identiteetin aikana kohtaamista muutoksista on ennalta-arvaamaton ja huomattava. Tämä muutos pitää sisällään alun perin muuhun tarkoitukseen suunnitellun objektin taideteokseksi tuleminen. Peter van Menschin identiteettimallin mukaan faktuaalinen identiteetti voi pitää sisällään vain lyhyen ajanjakson objektin valmistuttua ja alettua suorittamaan funktiotaan, edeltäen lopullisen tai valmiin objektin olemassaoloa. Se viittaa toteutuneeseen objektiin kaikkine rakenteellisine, funktionaalisine ja kontekstuaalisine aspekteineen.¹⁰³ Faktuaalinen identiteetti ei pidä sisällään valmistunutta objektia kohtaavia muutoksia. Tästä syystä *Through*-teoksen materiaalien eli temppeleipilareiden ja antiikkipöytien taideteokseksi tuleminen on tapahtunut aktuaalisessa identiteettivaiheessa, vaikka aktuaalisen identiteetin käsite viittaakin

¹⁰² Kuva kirjoittajan.

¹⁰³ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

nykyhetkeen eli siihen, millaisena objekti kaikkine tiedon tasoineen ja muutoksineen näyttäytyy juuri nyt. Faktuaalisen ja aktuaalisen identiteetin käsitteiden väljyys hankaloittaa *Through*-teoksen ja sen materiaalien kannalta merkittävien muutosten tarkempaa sijoittelua identiteettivaiheiden rytmittämälle kuvitteelliselle aikajanelle. Olennaista ja selvää on kuitenkin se, että teokseksi tulemisen tapahtuma on yksi aktuaalisen identiteetin menneistä kärkikohdista.

Jos antiikkipöytien ja temppelin tukipilarien taideteokseksi tuleminen tapahtui niiden aktuaalisen identiteetin vaiheessa, niin tällöin valmistuva artefakti eli vasta konseptuaalisen ja faktuaalisen identiteetin välistä siirtymävaihettaan. Teoksen todellistumisen vaiheen aikana alkuperäisesineet yhdistyivät sekä fyysisesti että ideologisesti teokseksi, ja kokivat mullistuksen sekä tiedon tasoissaan että siirtymän identiteettiprosessissaan, Alkuperäisesineiden koko elinkaari kaikkine tiedon tasoineen lienee ollut artefaktin synnyn ja jo suunnitteluprosessin kannalta merkityksellinen, toisin sanoen materiaaleja ja niiden käsittelyn ja esittämisen tapaa ei ole valittu sattumalta. Kun alkuperäisesineet saavuttivat identiteettiprosessin päävaiheista viimeisen, oli taideteos vasta syntymässä, kuitenkin pitäen sisällään ja käyttäen tietoisesti suurta osaa alkuperäisesineiden menneestä elämästä – eli identiteeteistä ja erityisesti niihin linkittyneistä tiedon tasoista. Teokseksi tulemisen hetkellä teoksen ja sen materiaalien identiteetin tilat ovat simultaanisesti murroksessa, vaikka alkuperäisesineet ovatkin jo saavuttaneet identiteettitilojensa kattokäsitteistä viimeisen.

Antiikkipöytien ja temppeliparrujen tiedon tasot näyttäytyvät artefaktiksi tullessaan uudessa valossa. Kaikki Peter van Menschin lajittelemat tiedon tasot siis paitsi lisäävät informaatioisisältöään huomattavasti ja ennalta arvaamattomalla tavalla, niin ne myös säilyttävät ison osan entisestä. Alkuperäisesineiden fyysinen ja funktionaalinen muutos on huomattava, mutta mennyt on silti säilytetty huolellisesti nähtäville. Alkuperäinen rakenne ja ulkonäkö ovat muuttuneet, mutta entinen on yhä nähtävissä. Alkuperäiset funktiot ovat sen sijaan uudistuneet täysin, eivätkä tule enää takaisin. Myös kontekstuaalinen tiedon taso on muuttunut suuresti. Sille voidaan sijoittaa kaikki teokseen nyt liittyvät tulkinnat, jolloin sekä alkuperäisobjektien että teoksen kontekstuaaliset tiedon tasot limittyvät sisäkkäin valtavasti kasvaneen ja jatkuvasti muuttuvan informaatioisisältönsä kanssa. Alkuperäisobjektien sulautuminen teokseksi yhdistää kaksi maailmaa ja useita identiteettejä tiedon tasoineen.

4.2 Table with Three Legs



¹⁰⁴ *Table with Three Legs* (2006)

Ai Weiweiin kiinnostus perinteistä kiinalaista käsityötaitoa ja muotoilua kohtaan näkyy selvästi taiteilijan huonekaluteosten runsaassa joukossa. Vanhojen esineiden ja antiikin keräilyllä on Kiinassa pitkät perinteet, ja myös Ai Weiwei tunnetaan antiikin ja historiallisten esineiden keräilijänä¹⁰⁵. Taiteilijan keräilyharrastus näkyy hänen teoksissaan konkreettisella tasolla esimerkiksi kerättyjen esineiden käytössä teosten materiaalina, kuin myös abstraktimmalla tasolla teoksissa ruumiillistuvien autenttisuuteen, identiteettiin ja alkuperäisesineen auraan liittyvien tulkinnallisuuden tasojen läsnäolossa teoksissa¹⁰⁶. Ai Weiweiin huonekaluteosten runsaaseen joukkoon lukeutuu joukoittain tuoleja joille ei voi istua, pöytiä jotka kiipeilevät pitkin seiniä, esineitä jotka näyttävät kummallisuudestaan huolimatta ehjiltä.¹⁰⁷

Ai Weiweiin *Table with Three Legs* (2006) on rakennettu puretusta, muokatusta ja uudelleen kootusta Qing-dynastian aikaisesta antiikkipöydästä. Pöydän kolme jalkaa osoittavat

¹⁰⁴ Kuva kirjoittajan.

¹⁰⁵ Eller 2014, 35; Rahman-Steinert 2014, 42

¹⁰⁶ Rahman-Steinert 2014, 42; 47-48

¹⁰⁷ Harni 2015, 78

symmetrisesti vastakkaisiin suuntiin siten, että yksi seisoo kulloinkin lattialla ja kaksi muuta tukeutuvat 90 asteen kulmassa seiniä vasten. Pöytätaaso muodostuu vastaavasti kolmesta sivusta. Ai on teettänyt huonekaluteostensa työn perinteiset käsityömenetelmät tuntevilla ammattilaisilla. Huonekalun purkaminen, osien muokkaaminen, sahaaminen, uudelleenjärjestely ja kokoaminen on tehty samoilla tekniikoilla kuin alkuperäinen esine. Osat yhdistetään pala palalta ilman nauvoja.¹⁰⁸ Vastaavia huonekaluteoksia ja myös lähes samanlaisia pöytäteosten versioita Ai on suunnitellut ja teettänyt useita¹⁰⁹.

Useissa Ain huonekaluteoksissa konseptuaalinen identiteetti on perusrakenteeltaan samankaltaisena toistuva: alkuperäinen huonekalu puretaan siististi osiin ja kootaan uudelleen siten, että alkuperäisen esineen tärkein ominaisuus, funktio, hämärtyy ja sen merkitys kiepsahtaa ylösalaisin. Huonekalu säilyy siistinä ja omalla tavallaan ehjänäkin, mutta huonekaluna se on käyttökelvoton. Alkuperäisten huonekalujen yksityiskohdat ja pinnan patina säilytetään nekin teosta rakennettaessa. Lisäksi Ai on korostanut sallivansa ammattilaisilla teettämässään töissä myös tekijöiden persoonallisen jäljen. Teosten ideoiden toteuttamiskelpoisuus on käytävä teoskohtaisesti läpi, eivätkä prosessit olleet varsinkaan alkuaikoina aina ongelmattomia.¹¹⁰ Tämä on yksi eroavaisuus kun objektin identiteettejä ja tiedon tasoja verrataan artefaktin vastaaviin.

Table with Three Legs koostuu kokonaan yhden antiikkipöydän osista. Siinä ei ole muita osia kuten aiemmin käsitellyssä *Through*-teoksessa. *Table with Three Legs* -teoksen antiikkipöytä käsittelen kuitenkin samoin oletuksin kuin *Through*-teoksen pöytiä. Alansa huippuosaaajien rakentama antiikkipöytä on oletettavasti aikoinaan toteutettu tiukasti suunnitelman mukaan, eli toisin sanoen sille on etukäteen määritelty selkeä funktio ja ilmiasu, jotka pohjasivat pöydän konseptuaalisen identiteetin todentumista faktuaaliseksi. Suuret muutokset tai ei-intentionaalisten ¹¹¹ ominaisuuksien liittyminen vastavalmistuneeseen pöytään on epätodennäköistä. Pöytä on valmistettu käsityönä, minkä jälkeen se on todennäköisesti kulkeutunut myynnin ja käytön vuorottelun myötä Ai Weiwein teoksen materiaaliksi. On luultavaa, että pöydän aktuaalisessa identiteettivaiheessa kohtaamista muutoksista kaikilla tiedon tasoilla suurin on taideteokseksi tuleminen.

¹⁰⁸ Harni 2015, 78

¹⁰⁹ Esim. *Table with Two Legs on the Wall* (2008)

¹¹⁰ Harni 2015, 78

¹¹¹ Kts. Mensch, Intentional vs. non-intentional information (Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier).

When I began making furniture works, I was collecting antique furniture and had learned quite a bit about it. I didn't want to make anything new. I wanted to use the old, and use its own logic, because antique Chinese furniture has a very special way of construction. Very clear, very principled about proportion and structure and always made according to the type of wood. There's no nails, yet even if the table is used for a hundred years, it will never break. It really reflects the Chinese understanding of aesthetics and their relation with nature. So I wanted to reconstruct or to disturb or to destroy the original, but without traces. We took great care with the cutting and sanding to make sure the patina of the furniture looked untouched; even an expert would be confused because everything is so perfect.

Ai Weiwei¹¹²

Kuten edellä mainitsin, antiikkipöydän identiteettiprosessin ensimmäiset vaiheet ovat oletettavasti kulkeneet melko ennalta arvattavaa rataa. Sen konseptuaalinen identiteetti on pohjautunut tarkkaan suunnitelmaan ja täydelliseen käsityöjälkeen pyrkimiseen. Antiikkipöydän hetkellinen faktuaalinen identiteetti on tällöin edustanut käsityön taidonnäytettä täydellisimmillään. Tiedon tasoista funktionaalinen ja fyysinen ovat korostuneet. Lyhyen faktuaalisen identiteetin vaiheen jälkeen pöytä on siirtynyt aktuaaliseen identiteettiinsä, kohdaten muutoksia käytössään, olinpaikassaan ja statuksessaan. Ennen artefaktiksi tulemistaan antiikkipöytä on kellunut aktuaalisen identiteettinsä laineilla ja kohdannut enemmän tai vähemmän odotettavissa olevia muutoksia, kunnes taideteokseksi tuleminen muuttaa sitä sekä ideologisesti, fyysisesti että funktionaalisesti. Artefaktiksi tullessaan objekti kokee väistämättä muutoksen, koska sen tiedon tasot järjestäytyvät uudelleen ja objektin identiteettiprosessissa tapahtuu siirtymä. Tällöin ei yleensä ole kysymys alkuperäisobjektin identiteetin vaihtumisesta toiseen, sillä usein teokseksi tulemisen vaiheessa objekti on elänyt jo jonkin aikaa aktuaalisen identiteetin kautta. Niin myös tämän tapauksen antiikkipöytä on teokseksi tullessaan jo aktuaalisessa identiteettivaiheessaan.

Kun siirrytään puhumaan artefaktista ja sen identiteeteistä, tällöin sen konseptuaalinen identiteetti eli idea on tila, joka jo alustavasti tuo ainakin osittain yhteen objektin identiteettivaiheet tiedon tasoihin. Objektin funktio, fyysiset ja kontekstit, sekä identiteettijatkumo vaiheineen ovat kaikki merkityksellisiä artefaktin konseptuaaliselle identiteetille. Objekti ei ole valikoitunut artefaktin materiaaliksi sattumalta, vaan operoi

¹¹² Sigg 2014, 114

alusta alkaen tasolla, jolla kaikki objektin elinvaiheet ja ominaisuudet ovat merkityksellisiä, toiset kuitenkin luonnollisesti korostuneempia kuin toiset. Artefaktin konseptuaalinen identiteetti on taiteilijan merkitykselliseksi katsomien materiaalin ominaisuuksien kiteytymä, ja suunnitelma siitä, mitä alkuperäisestä halutaan nostaa esiin esitettäväksi. *Table with Three Legs* -teoksen kohdalla väitän funktion ja sen muutoksen olevan yksi erityisen korostuneista ominaisuuksista.

Käyttökelvoton esine on äärimmäisen mielenkiintoinen asia. Sellaisen tekeminen vaatii täydellistä käsityötaitoa, tarkasti mitoitettua ja työstettyä kaunista materiaalia, ja samalla esine on kuitenkin täysin käyttökelvoton.

Ai Weiwei¹¹³

Ensi silmäyksellä *Table with Three Legs* -teoksen pöydän funktion voisi luulla menettävän merkityksensä, mutta oikeastaan merkitys vain ottaa toisen muodon, huomion ja painopisteen säilyessä yhä funktiossa. Alkuperäisessä pöydässä ja kaikissa sen identiteettivaiheissa olennaista on käyttötarkoitus, jolloin funktionaalinen tiedon taso on verrattain alleviivattu. Alkuperäisen pöydän tullessa osaksi taideteosta funktio tehdään toimimattomaksi ja vääristyneeksi, mutta tällöin funktionaalinen tiedon taso säilyy yhä teoksen ytimenä. Toisin sanoen, funktionaalinen tiedon identiteetti kokee muutoksen funktionaalisen tiedon tason sisällön muuttuessa, mutta se säilyy silminnähden korostuneena sekä uusine että alkuperäisine tietosisältöineen.

I make the useful become not useful; they combine the practical with change and illusion. They open up a perspective so that we can have an understanding of the material or an understanding of space. It is a basis for dealing with perception and when you think about how people use an object, you're also using so-called knowledge in the sense that "useful" has a meaning. The meaning is the use. And that plays a great role in human understanding and culture.

Ai Weiwei¹¹⁴

¹¹³ Harni 2015,78, lainaten Ai Weiwei, interview in 'Change', Episode 1, Season Six, Art: 21 – Art in the Twenty-First Century, PBS, April 2012

¹¹⁴ Kataoka 2014, 16

4.3 Dropping a Han Dynasty Urn ja muut vaasiteokset

Palatessaan New Yorkista takaisin Kiinaan vuonna 1993 Ai Weiwei omai runsaan tieto- ja kokemuspohjan perinteisten kiinalaisten materiaalien käytöstä. Tämän tradition tuntemuksen hän halusi yhdistää New Yorkissa oppimiinsa länsimaisen konseptitaiteen strategioihin.¹¹⁵ Näihin aikoihin taiteilija pudotti maahan Han-dynastian¹¹⁶ aikaisen vaasin ja käänsi taidemaailman huomion lopullisesti itseensä.



¹¹⁷ *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995)

Ai Weiwein *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995) on mustavalkoinen valokuvatriptyykki. Jokainen vedos on mitoiltaan 148 x 121 cm. Kuvasarjan ensimmäisessä kuvassa taiteilija pitää Han-vaasia käsissään, toisessa kuvassa hän on levittänyt kätensä ja pudottanut vaasin joka on juuri iskeytyvässä maahan, ja kolmannessa kuvassa vaasi on pirstaleina maassa, taiteilija tyynen näköisenä yhä kädet levällään. Teoksessa pudotettava vaasi – joka on ensimmäisen epäonnistuneen valokuvaustilanteen takia itse asiassa jo toinen pudotetuista vaaseista – on alkuperäinen läntisen Han-dynastian aikainen jokapäiväiseen käyttöön tarkoitettu saviastia, todennäköisesti vainajan mukana haudattavaksi tarkoitettu. Teoksen syntyäikään vastaavia saman aikakauden vaaseja oli helpompi löytää kuin nykyisin, mutta niitä liikkuu edelleen Kiinan antiikkimarkkinoilla ja keräilijöiden kokoelmissa.¹¹⁸

Kyseinen teos – tai ennen kaikkea siihen ikuistettu teko – on kirvoittanut runsaasti tulikivenkatkuista keskustelua. Teos on tulkittu niin harkitun halveksuvana eleenä taiteen

¹¹⁵ Eller 2014, 34

¹¹⁶ Han dynastialla tarkoitetaan ajanjaksoa noin 207 EAA - 9 JAA

¹¹⁷ Kuva: Ai Weiwei, <http://www.christies.com/features/Ai-Weiwei-at-the-Royal-Academy-6488-1.aspx>

¹¹⁸ Lally 2014, 658-659

traditioita kohtaan, brutaalina ja barbaarisena ikonoklastisena hyökkäyksenä kulttuuriperintöä vastaan, kuin myös laskelmoituna manifestaationa Kiinan ja länsimaiden taidekäsitteiden yhteentörmäyksestä¹¹⁹. Toisaalta kuvasarja on usein tulkittu viittauksena Kiinan kulttuurivallankumouksen aikana tapahtuneisiin kauheuksiin, erityisesti kyseiseen ajanjaksoon liittyneeseen ”vanhan ja rappeutuneen” kulttuurin systemaattiseen hävittämiseen. Teos on myös kirvoittanut runsaasti spekulatioita Ain maljakkoteosten maljojen aitoudesta sekä jopa vihamielisiä vastaiskuja kuten Ain näytteillä olevien teosten tuhoamista¹²⁰. Ai Weiwein vastaus teoksen kirvoittamaan keskusteluun on ennalta-arvaamaton:

I never thought of Dropping a Han Dynasty Urn as a cultural act. To me, it's just something that I did and forgot about. At the time, I had a Nikon F3 camera, which has a very fast shutter speed, and I asked Rong Rong, a young photographer, if he would help me to take photos. All I wanted to do was drop the vase and catch the image on film. The vase was a typical western Han Dynasty vase with a thin layer of glaze that cost about thousand dollars. I had a few of them – they are hard to find now, but back then it used to be much easier. We went into the courtyard to take the photo and it turned out he didn't catch it. I knew because I could hear that the shutter went off too late, so I said no, we have to do it with another one. So this is the second vase I dropped. I didn't feel any regret after I dropped the vases. I didn't even think to develop the film until many years later, when I was preparing for an exhibition.

Ai Weiwei¹²¹

Huolimatta taiteilijan itsensä yksinkertaisesta ja ehkä yllättävästikin vastauksesta kysyttäessä intentioista teoksen takana, on *Dropping a Han Dynasty Urn* hyvin kiinnostava analyysin kohde Peter van Menschin identiteetti- ja kulttuuriteorioiden soveltamalla. Tämän teoksen kohdalla identiteettiprosessin kulun määrittäminen on monitulkintaisuudessaan haastavampaa jo siksi, että itse teos ja sen keskiössä oleva esine eivät ole sama objekti. Tästä syystä myös alkuperäisen esineen ja teoksen suhteet ovat monimutkaisemmat. Teoksen keskiössä esiintyvä urna tuhoutuu samalla hetkellä kun tuhoutumisen vangitseva valokuva aktualisoituu. Valokuvateos perustuu urnan identiteettiprosessin pitkäkestoisuudelle,

¹¹⁹ Eller 2014, 35; Kataoka 2014, 17

¹²⁰ The Guardian 17.2.2014.

¹²¹ Sigg 2014, 91

esineen alkuperäisyydelle ja kiinnostavuudelle, ja tekee sen voimakkaasti näkyväksi yksinkertaisesti katkaisemalla prosessin, hypäyttämällä uurnan identiteettiprosessin viimeiseen vaiheeseensa. Kyseisestä siirtymästä, objektin elinkaaren katkeamisesta syntyy valokuvateos, jonka identiteettien suhteet kuvaamaansa kohteeseen ovat muihin analysoimiini teoksiin verrattuna hyvin erilaiset.

Yksinkertaistettuna voidaan sanoa, että tässä teoksessa alkuperäisesine ja valokuvateos eivät elä fyysisesti rinnakkain, koska toinen perustuu toisen olemassaolon loppumiselle. Objektin ja teoksen välillä on kaksisuuntainen valtasuhde; objekti on tuhoutunut jotta teos voisi olla olemassa, ja teko toimii linkkinä näiden tahojen välillä. Peter van Menschin objekin identiteetti- luokittelu taas rakentuu pitkälti sen oletuksen varaan, että tarkastelun kohteena oleva objekti – myös elinkaarensa aikana muutoksia kohtaava sellainen – pysyy pohjimmiltaan samana ja läsnäolevana. *Dropping a Han Dynasty Urn* -teoksessa tuhoutunut artefakti on kuitenkin tullut identiteettiprosessinsa ja näin ollen myös elinkaarensa päähän, eikä identiteettijaottelu tarjoa käsitteitä teoksesta jälkeenjääneiden materiaalien, analysoimiseen. Valokuvatriptyykin on Han-vaasin muistomerkki ja identiteettiprosesseiltaan vaasin kanssa osittain simultaaninen, mutta tässä tapauksessa avainesineen läsnäolo ei ole fyysistä, vaan olennaista on teko ja tapahtuma. Teon merkitystä teokselle voisikin verrata muihin samantyyppisiin, teon ja tapahtuman voimaa korostaviin modernin taiteen ilmiöihin, kuten happeningiin ja performansseihin, Jackson Pollockin toimintamaalaukseen tai automatismin irti päästämään sattuman voimaan.

Dropping a Han Dynasty Urn -teoksen konseptuaaliseen identiteettiin voisi kuvitella kiteytyvän jo suuren osan siitä informaatiosta, mikä teoksen myöhemmissä identiteettivaiheissa tapahtuu ja mitä siitä jälkeen jääneeseen kuvatallenteeseen tullaan tulkintojen osalta liittämään. Taiteilijan kommentti teoksensa taka-ajatuksista – tai pikemminkin niiden olemattomuudesta – kuitenkin muuttaa asiaa. Mikäli halutaan uskoa kyseessä olleen viaton ja taka-ajatukseton dokumentti vaasin pudottamisesta, ei tulevia teoksesta esitettäviä tulkintoja ole luultavastikaan kovin tarkasti tai lainkaan ennakoitu. Tällöin valokuvatallenteen konseptuaalinen identiteetti ei välttämättä ole toiminut kiteytymäpisteinä Han-vaasin ja sen pudottamisen merkittäväksi tekeville arvoille. Tällöin triptyykin ja sitä kautta myös vaasin kontekstuaalinen tiedon taso on laajentunut huomattavasti alun perin ei-intentionaalisella tiedolla.

Ei-intentionaalisesta tai ei-intrinsiittisestä¹²² eli ulkoisesta tiedosta voi kuitenkin tulla merkityksellinen osa teosta. “And he sees the emotional responses of the viewer as an integral part of his art”, kuvailee Gereon Sievernich Ai Weiwein suhdetta taiteensa vastaanottoon¹²³. Toisin sanoen myös taiteilija on avoin sille, että tulkinnat tulevat osaksi teosta ja laajentavat sen merkityksiä. Tarkoituksellista tai ei – ja riippumatta siitä, pitääkö taiteilijan vaatimaton taustatarina teoksensa synnystä paikkansa, vai onko tarkoituksena kenties ollut juuri tulkinnanvaran jättäminen – *Dropping a Han Dynasty Urn* on vihkinyt Ai Weiwein osalliseksi kulttuurihistorialliseen keskusteluun.

Identiteettinäkökulmaa pidemmälle soveltaen triptyyppi voidaan tulkita myös identiteettien kolmijaon ruumiillistumana. Ensimmäisessä kuvassa objekti on vielä kokonaan tekijänsä hallussa. Kyseessä on objektin konseptuaalinen identiteetti, potentiaalinen objekti jota taiteilija ei ole vielä päästänyt käsistään. Toisessa kuvassa objekti on juuri siirtynyt faktuaaliseen identiteettiinsä, vapautunut tekijänsä hallusta ja leijailut hetken itsenäisenä elinkaarensa alussa. Kolmannessa kuvassa faktuaalinen identiteetti räsähtää rikki ja objekti muuttaa muotoaan viimeiseen identiteettiinsä, olemassaolonsa loppuun.



¹²⁴ *Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo (1994)*,

¹²² Alunperin Intrinsic vs. extrinsic information, intentional vs. non-intentional information. Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

¹²³ Sievernich 2014, 10

¹²⁴ Kuva: Ai Weiwei, <https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/WQlu9jA-fDzGo9mTJSn1HA/large.jpg>



¹²⁵ *Colored Vases (2006)*



¹²⁶ *Han Dynasty Vases in Auto Paint (2013)*

¹²⁵ Kuva: <http://whitehotmagazine.com/articles/2011-ai-weiwei-s-ghost/2300>

¹²⁶ Kuva: <http://hyperallergic.com/137367/the-scope-of-ai-weiweis-imagination/>

Ai Weiwein muista vaasiteoksista tunnetuimpia ovat *Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo* (1994), *Colored Vases* (2006) ja *Han Dynasty Vases in Auto Paint* (2013). Verrattuna edellä käsiteltyyn *Dropping a Han Dynasty Urn* -teokseen, näissä vaasiteoksissa alkuperäisesine säilyy ja ne ovat siksi edustavia esimerkkejä alkuperäisesineen silmiinpistävästä muutoksesta artefaktiksi tullessaan. *Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo* -teos kantaa kyljessään ikivanhan kulttuurihistoriallisen muiston päälle maalattua ikonista ikonista, Andy Warholinkin käyttämää amerikkalaisen massakulutuksen symbolia¹²⁷. *Colored Vases* koostuu teollisuusmaalilla maalatuista neoliittisen ajan vaaseista ja *Han Dynasty Vases in Auto Paint* nimensä mukaisesti automaalilla pinnotetuista Han-vaaseista. *Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo* -teos on tulkittu kriittisenä puheenvuorona kapitalismia kohtaan¹²⁸. Sen lisäksi myös muita vaasiteoksia on pidetty alkuperäisen, kulttuurihistoriallisesti merkittävän esineen trivialisointina leimaamalla siihen massatuotantoa ja länsimaista kapitalismia edustava logo tai maalipinta¹²⁹.

Näissä vaasiteoksissa poikkeavaa ja siksi erityisen kiinnostavaa edellä käsittelemiini teoksiin verrattuna on uuden materiaalin, tässä tapauksessa maalin, lisääminen teosta hallitsevaksi elementiksi. Osassa teoksista logo tai maalipinta peittää alkuperäisobjektin vain osittain, kun taas automaalilla päällystetyissä ruukuissa ja osassa teollisuusmaalatuista maljakoista koko alkuperäinen pinta peittyy maalikerroksen alle. Se, että jotkut vaaseista on maalattu kokonaan piiloon, on nähdäkseni toimivaa vain siitä syystä, että niin ei ole tehty kaikille. Alkuperäinen on siis edelleen tunnistettavissa ja tarkasteltavissa, tai ainakin tiedämme sen olevan maalipinnan alla läsnä.

Vaasiteoksissa alkuperäisobjekti on siis kokenut vielä pitkän elinkaarensa aktuaalisessa identiteettivaiheessa merkittävän ja peruuttamattoman muutoksen, jonka myötä objektin fyysinen tiedon taso on muuttunut lähes täysin. Maalattujen vaasiteosten idean eli konseptuaalisten identiteettien voisi luulla perustuvan vahvasti alkuperäisesineen auran sekä siihen, miten ja millaisia arvoja ja kysymyksenasetteluita alkuperäisesineeseen voidaan sitä muokkaamalla rakentaa. Tämä olisi kuitenkin takaperoinen lähestymistapa asiaan, erityisesti ottaen huomioon taiteilijan kommentit esimerkiksi *Dropping a Han Dynasty Urn* -teoksen syntyprosessista. Sellaisten käyttöesineiden kuin pöytien ja ruukkujen kohdalla

¹²⁷ Kataoka 2012, 17

¹²⁸ Eller 2014, 36

¹²⁹ Rahman-Steinert 2014, 45-47

oletukset konseptuaalisen identiteetin sisällöstä eivät ole mahdollisesti niin laajalla virhemarginaalilla varustettuja, kuin taideteosten kohdalla tehdyt arvaukset.

5 IDENTITEETTITILOJEN VÄLILLÄ

Edellisessä luvussa olen eritellyt käsittelemieni teosten identiteettien kärkikohdat Peter van Menschin mallin mukaisesti. Tässä luvussa paneudun lyhyesti siihen, mitä teosten identiteettitilojen tasannevaiheiden välillä voi tapahtua. Käsittelem identiteettiprosessin murroskohtia, eli siirtymää identiteetistä toiseen ja tämän siirtymän aiheuttamia muutoksia teoksessa. Paneudun myös näitä muutoksia toimeenpanevaan voimaan ja erityisesti siihen, millaisina näistä voimista yleisimmät usein tulkitaan.

5.1 Identiteetistä toiseen – identiteettiprosessin murroskohdat

Tässä luvussa tarkastelen lähemmin edellä käsitellyjen Ain teosten identiteettiprosessien kulussa tapahtuvia murroskohtia ja sitä, miten muutokset vaikuttavat objektin informaation sisältöihin. Käytän apuna Peter van Menschin järjestyskaaviota identiteettiprosessin kulusta ja identiteettitilojen välille sijoittuvista, muutokseen vaikuttavista tapahtumista. Järjestys on seuraavanlainen:

Keksintö – konseptuaalinen identiteetti – *todellistuminen* – faktuaalinen identiteetti
– *käyttö* – aktuaalinen identiteetti¹³⁰.

Identiteettiprosessin murroskohtia ovat siis keksintö, todellistuminen ja käyttö. Ne ovat epävakaita kohtia tasanteiden välillä, koska niiden kautta kulkiessaan objekti voi siirtyä identiteettivaiheesta toiseen tai kohdata informaation sisältöään mullistavia muutoksia. Näiden murroskohtien tyypit voivat objekteittain varioida suuresti. Murros voi muuttaa objektin ulkonäön, käytön ja siihen liittyvät diskurssit täysin, mullistaen siten objektin fyysisen, funktionaalisen ja kontekstuaalisen tiedon tasot. Kaikkia teokseksi tulleita objekteja yhdistää samankaltainen muutos: niistä tulee taideteoksia. Tämä muutos operoi kaikilla tiedon tasoilla.

Peter van Menschin mukaan ei ole aina yksiselitteistä, milloin artefaktin syntymä on valmis. Faktuaalinen identiteetti on usein hypoteettinen konstruktio, joka on yhä tekijänsä vallan

¹³⁰ Alkuperäinen: *invention* – conceptual identity – *realisation* – factual identity – *use* – actual identity. Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

alaisuudessa. Tällaisia tilanteita syntyy esimerkiksi silloin kun taiteilija parantelee tai työstää teostaan eteenpäin myöhemmin, tai kun objekti jää viimeistelemättömäksi tai sen viimeistelee joku muu kuin taiteilija itse. Van Mensch huomauttaa faktuaalisen identiteetin olevan tärkeä käsite myös puhuttaessa esimerkiksi konservoinnista tai restauroinnista.¹³¹ Tällöin faktuaalinen identiteetti on se ihannetila, jota vastaavaksi objekti pyritään myöhemmillä konservointitoimenpiteillä saattamaan takaisin. Objektiin tai teoksen siirtymä aktuaaliseen identiteettivaiheeseen on usein haastava sijoittaa tarkasti identiteettiprosessin aikajanelle. Peter van Menschin mukaan aktuaalinen identiteetti ei pidä sisällään objektiin kohtaamia muutoksia¹³², jolloin objektiin kohtaamaa ensimmäistä muutosta voitaisi pitää aktuaalisen identiteettivaiheen laukaisevana tekijänä. Muutos eli identiteettiprosessin murros voidaan kuitenkin määritellä hyvin monella tavalla.

Peter van Mensch nostaa esiin myös esineiden purkamiseen ja uudelleenasetteluun liittyvän ongelman. Taideteosten aktuaalisen identiteetin elinkaarta rytmittävät siirrot näyttelyistä ja säilytystiloista toiseen, mutta esimerkiksi *Through*-teos on jo mittaluokaltaan sellainen, että se puretaan ja kootaan uudelleen jokaista kuljetusta ja näyttelyä varten. Uudelleenkoottua teosta voidaan tällöin tarkastella tulkintana alkuperäisestä, sillä teoksen tilallis-ajallinen jatkuvuus on katkennut.¹³³ Tämä kysymyksenasettelu kietoutuu myös van Menschin lisähuomautuksiin kontekstuaalisen tiedon tason objektiin kontekstisuhteen stabiliteetin vaihteluista¹³⁴, mutta kokonaisuudessaan tässä asiassa tulkinnanvaraa jää runsaasti. Myös alkuperäisyyden ja aitouden konseptit ovat taiteilijan ja hänen teostensa tulkitsijoiden ikuinen kysymyksen aihe; millainen esine ei olisi alkuperäinen, ja määrittäkö originaalin esineen arvon pelkästään aika¹³⁵? Taiteilijan sanoin, *"My work is always dealing with real or fake, authenticity, what the value is, and how the value relates to current political and social understandings and misunderstandings. I think there's a strong humorous aspect there."*¹³⁶

Peter van Menschin mukaan on olennaista hahmottaa, että aktuaalisessa identiteettitilassaan objekti ei ole enää sama kuin faktuaalisen identiteetin hetkenään. Se saattaa olla sama esine tai sama teos, mutta kontekstinsa, funktionsa sekä fyysisten ja kemiallisten ominaisuuksiensa

¹³¹ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

¹³² Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

¹³³ Van Mensch 1992, Boek 14: Structural characteristics

¹³⁴ Van Mensch 1992, Boek 15: Context: Dynamic context, instable context, ja stable context -käsitteet jotka indikoivat objektiin mobiliteettiä kontekstiinsa nähden.

¹³⁵ Rahman-Steinert 2014, 45-48

¹³⁶ Rahman-Steinert 2014, 53

summan puolesta kyseessä ei ole enää juuri sama objekti – mutta toisaalta, vaikka koko rakenne uusiutuisi atomitasolla täysin, on kyseessä silti sama objekti.¹³⁷ Nähdäkseni tässä ei kuitenkaan ole kyse ainoastaan erosta faktuaalisen ja aktuaalisen identiteetin välillä, vaan myös aktuaalisen identiteettitilan jatkuvasta muutoksesta ja objektista, joka on sellaisenaan olemassa aina vain nykyhetkessä. Toisin sanoen, tämänkin näkökulman äärimmäisissä tulkinnoissa teoksen voidaan katsoa olevan aina vain toisinto itsestään.

Voidaan sanoa, että käyttöesineen korostunut funktionaalisuus pienentää konseptuaalisen ja faktuaalisen identiteetin välistä kuilua. Mitä selkeämpi käyttötarkoitus ja rakenne objektille on ennalta suunniteltu, sitä todennäköisemmin se myös toteutuu ja elää elinkaartaan suunnitelman mukaisesti. Objektin korostunut funktio voi myös tarjota lähtökohdat artefaktille, jolloin funktio voi joko säilyä, hävitä, tai säilyä näkyvillä mutta toimimattomana. Näin tapahtui esimerkiksi käsittelemässäni *Table with Three Legs* -teoksessa ja *Through* -installaatioissa, joissa pöydät menettivät funktionsa pöytinä ja temppelein tukiparrut tukiparruina. Sekä pöytien että tukiparrujen fyysinen rakenne, visuaalinen ilme ja sellaiset funktion kannalta ei-välttämättömät elementit kuten ajan patina kuitenkin säilyivät siinä määrin eheänä, että teoksesta puhuttaessa alkuperäinen funktio on tunnistettavissa ja nousee tulkinnoissa tärkeäksi. Pöytien ja temppeleiparrujen kontekstuaaliset tiedon tasot eivät siis teokseksi tulemisen myötä menettäneet merkittävää osaa alkuperäisestä tiedostaan. Kaikkein voimakkain alkuperäisobjektin muutos ja tiedon tasojen uudelleenjärjestäytyminen tapahtui teoksessa *Dropping a Han Dynasty Urn*, jossa alkuperäisobjektin identiteettiprosessi päättyi ja jäi elämään valokuvatallenteen myötä.

Peter van Menschin mukaan objektin heikentyminen (deterioration) tulkitaan usein informaation vähenemisenä. Tilanne on kuitenkin usein päinvastainen, sillä muutokset, vauriot ja tiedon tasojen informaation väheneminen vaihtelut ja uudelleenjärjestäytyminen voidaan nähdä pikemminkin informaatiota rikastuttavina seikkoina. Käsittelemissäni teoksissa identiteetinmuutos vaikutti toisiin tiedon tasoihin voimakkaammin kuin toisiin. Lisäksi hyvin usein alkuperäisobjektin kontekstuaalisen tiedon tason sisällöt ovat riippuvaisia objektin fyysistä ja funktionaalista tiedon tasoa kohtaavista muutoksista. Jos teos tulisi fyysisiltä ja funktionaaliltaan ominaisuuksiltaan tunnistamattomaksi, mullistuisi suuri osa alkuperäisobjektin kontekstuaaliseen identiteettiin liitetystä tiedosta kun alkuperäisesinettä ei voisi enää tunnistaa. Hyvin usein Ai Weiwein teoksissa ja readymade-taiteessa yleensä

¹³⁷ Van Mensch 1992, Boek 12: The object as data carrier

materiaalien alkuperäinen asu on säilynyt siinä määrin tunnistettavana ja jopa tulkinnan kannalta merkityksellisenä, että materiaalin identiteettejä voidaan tarkastella sekä nykyisessä asussaan esiintyvän teoksen osana, että vastaavasti ajalta ennen teosta, alkuperäisinä itsellisinä objekteina. Tämä on kaikkia käsittelemiäni teoksia yhdistävä piirre. Mikäli alkuperäisesine olisi muuttunut teoksen syntyprosessissa täysin tunnistamattomaksi tai esimerkiksi kadonnut kokonaan näkyvistä teoksen sisään, olisi alkuperäisesineiden visuaalisesta ilmeestä vaikea sanoa mitään. Toisin sanoen ainakin fyysinen tiedon taso olisi tavoittamattomissa. Funktionaalisen ja kontekstuaalisen tiedon tason sisällöt voisivat niin ikään tarjota tietoa vain, jos objektista olisi tallennettu tietoa sen ulkopuolelle. Alkuperäisen esineen läsnäolo ja aura tekevät objektin identiteettien tarkastelun mahdolliseksi ja tätä kautta läsnäolollaan myös teoksesta kiinnostavan. Tämänkaltainen muutos sekä säilytti paljon objektin alkuperäisestä elämästä, että lisäsi suuresti niihin linkittyvää uutta informaation sisältöä.

5.2 Muutoksia toimeenpaneva voima

Objektin ja artefaktin identiteettitilan muutokset vaikuttaisivat syntyvän yleensä ulkoisten olosuhteiden vaikutuksesta. Kyseisillä, muutoksia toimeenpanevilla voimilla on kuitenkin syntymekanismeissaan ja vaikutuksissaan suuri varianssi objektista ja sen kohtaamista tilanteista riippuen. Peter van Mensch jakaa objektin aktuaalista identiteettiä määrittäviä muuttujat kahtia luonnollisiin syihin (natural causes) ja ihmisen aiheuttamiin syihin (human causes). Luonnollisia syitä muutokselle ovat muun muassa ilmasto ja luonnonilmiöt, tuhoa aiheuttavat organismit ja materiaalin luontaiset heikkoudet. Sen sijaan ihmisen aiheuttamia muutoksia ovat laiminlyönti, hyväksikäyttö, vandalismi, epäpätevä kohtelu, korjaukset ja entisöinti, sekä muutokset maussa, ideologiassa ja funktiossa.¹³⁸ Kaikessa yksinkertaisuudessaan objektille voi tapahtua lähes mitä tahansa. Tässä yhteydessä olen kiinnostunut taiteilijan ja taidemaailman tavasta käsitellä esineitä, sen aiheuttamasta keskustelusta sekä vanhojen artefaktien uudelleentulemisesta taideteoksiksi.

Muutoksia toimeenpanevat voimat näyttäisivät jakaantuvan karkeasti kahtia aineelliseen ja aineettomaan muutokseen, jossa kaikessa yksinkertaisuudessaan aineellinen muutos kajoaa objektiin tai muuttaa sitä fyysisesti, aineeton muutos taas merkitsee ajattelutapojen muutosta.

¹³⁸ Van Mensch 1992, Boek 14: Structural characteristics

Aineettoman muutoksen voima voi olla aineeton idea tai abstrakti ajatusrakennelma, joka mahdollistaa konseptuaalisen identiteetin syntymän. Tai kyseessä voi olla taidemaailma ja instituution voima, joka hyväksyy objektin artefaktiksi ja aiheuttaa siten sen identiteetti muutoksen. Aineellista muutosta voi edustaa taiteilijan kädenheilautus jolla hän pudottaa maljakon lattialle tai puhkaisee antiikkipöydän temppeleiparrulla. Aineellista muutosta on myös teoksen molekyyli rakenteen uusiutuminen, lahoaminen, haurastuminen ja kaikki teosta kohtaavat enemmän tai vähemmän väistämättömät fyysiset muutokset. Kaikille objekteille yhteinen ja merkittävä muutos on artefaktiksi tuleminen. Institutionaalisen taiteenteorian piirissä yleinen näkemys on taidemaailman roolin korosteisuus tämän muutoksen sinetöijänä. Tällöin taiteilija on osana taideinstituutiota, jonka toimesta objekti asetetaan esille artefaktina ja siitä tulee jälleen taideteos.



¹³⁹ Ai Weiwei työstämässä Colored Vases -teosta

At first glance, it would appear that he treated these found artifacts with a total lack of respect. He either destroyed them [--], trivialized them by adding printed titles [--], or caused them to disappear beneath an alienating coat of paint [--].

Uta Rahman-Steinert¹⁴⁰

¹³⁹ Kuva: Ai Weiwei, <http://arttattler.com/archiveaiweiwei.html>

¹⁴⁰ Rahman-Steinert 2014, 45

Ai Weiwein lähestymistapa kulttuurihistoriallisesti merkittäviin esineisiin, historiallista arvoa omaaviin artefakteihin ja statusarvoa omaaviin tai joskus omanneisiin objekteihin on kirvoittanut ristiriitaisia mielipiteitä. Taiteilijan tapa käsitellä vanhoja artefakteja ja esineitä on herättänyt närää, koska ensi silmäyksellä se on helppo nähdä kovakätisenä, jopa piittaamattomana suhtautumisena historiallista arvoa omaavia objekteja kohtaan. Ain huonekaluteosten kohdalla jopa taiteilijan palkkaamat käsityöläiset ovat osoittaneet hämmennyksensä ja jopa vastalauseensa teosten ideaa eli alkuperäisen huonekalun purkamista, sahaamista ja toimimattomana uudelleen kokoamista kohtaan – vieläpä niin äärimmäisellä ammattitaidolla toteutettuna. Asenteet ”hyödytöntä työtä” kohtaan kuitenkin muuttuivat ajan kanssa.¹⁴¹

For example, an old, destroyed temple; you know the old temple was beautiful and beautifully built. We could once all believe and hope in it. But once it has been destroyed, it's nothing. It becomes another artist's material to build something completely contradictory to what it was before. So it's full of ignorance and also a redefinition or reconsideration.

Ai Weiwei¹⁴²

“And those Neolithic vases are from 4,000 years ago and have been dipped into a Japanese-brand industrial household paint, and they become another image entirely, with the original image hiding in thin layers [or thick layers] of this paint. People can still recognize them, and for that reason they value them, because they move from the traditional antique museum into a contemporary art environment, and they appear in actions or as some kind of collector's item.”

Ai Weiwei¹⁴³

Kriittinen lähestymistapa traditioon on eittämättä Ai Weiwein tuotannossa tyypillistä. Sellaiset materiaalit kuten tuolit, pöydät ja keraamiset astiat toimittavat sekä materiaalin että metaforan virkaa.¹⁴⁴ Materiaalit ovat paitsi fyysisesti kiinalaisia, niin ne ovat sitä ennen kaikkea symbolisesti. Viittaukset kiinalaiseen traditioon, historiaan ja nykytilanteeseen ovat teoksissa toisinaan selkeästi nähtävissä, toisinaan sisäänrakennettuja. Myös alkuperäisyyteen, väärentämiseen, uudelleenluomiseen, vanhuuteen ja uutuuteen liittyvät seikat kietoutuvat

¹⁴¹ Harni 2017, 78

¹⁴² Obrist 2014, 28

¹⁴³ Obrist 2014, 28

¹⁴⁴ Ruitenbeek 2014, 18

asian ympärille, ja juuri tällaiseen kysymyksenasetteluun taiteilija on luultavasti pyrkinyt¹⁴⁵. Vaikka alkuperäisobjektin muutosta voisi ensi silmäyksellä pitää kovakätisenä antiikkiesineiden tai kulttuurihistoriallisesti merkittävien ikivanhojen esineiden tärvelynä, ovat tekniikat ja lopputulokset kuitenkin harkittuja ja huolellisesti toteutettuja. Esineet säilyttävät yksityiskohtansa ja jopa ajan jättämän patinan. Teoksiin sisältyy myös ihastuttava ristiriita, sillä ne ovat kuin äärimmäisen huolellista leikittelyä perinteillä – sekä objektilla, funktiolla että taidolla. Thomas Eller nostaa myös esiin mielenkiintoisen seikan alkuperäisesineiden käyttöön liittyen. Taiteilija merkitsee objektin jättämällä siihen merkkinsä, ikään kuin allekirjoittaa alkuperältään aivan toisen teoksen omakseen. Eller huomauttaa objektin rekisteröinnin olevan kahdensuuntainen, sillä vastaavasti esine kaikkine informaatioisältöineen ja omaksi otettuine historioineen tullaan siitä lähin aina yhdistämään taiteilijaan.¹⁴⁶

Yes, those traditions are alive because they've been developed through a classic understanding of materials and of how best to use them, and to show how humans are capable of interacting with materials. I think this is also part of the balance between humans and nature, and this is something that is being broadly ignored at present and the consequences are not always so happy. [--]

Ai Weiwei¹⁴⁷

Onko mennyt siis tuhatta vai onko se vain saanut uuden muodon? Toisinaan alkuperäisesineen radikaalikin käsittely ja muutos voivat välttää sen tuhoutumisen tai unohduksen. Sama ulottuu myös tekniikoihin. Uudelleen teokseksi tuleminen, uudenlaisten tulkintojen kantajaksi ja kohteeksi tuleminen saattavat sekä säilyttää vanhan esineen paremmin, kuin myös lisätä tietoisuutta sen arvosta ja alkuperästä. Objektin tunnistettavuus ja alkuperäisyys lisäävät sen arvoa ja muodostavat yhden tärkeimmistä tukipilareista näin syntyneen uuden esineen tulkinnoissa.

¹⁴⁵ Kataoka 2014, 16-18

¹⁴⁶ Eller 2014, 35-36

¹⁴⁷ Marlow 2015, 27

6 PÄÄTÄNTÖ

Peter van Menschin identiteettien ja tiedon tasojen malleja oli mahdollista soveltaa suunnitelmieni mukaisesti sekä alkuperäisobjekteihin että artefakteihin. Käsittelemieni teosten identiteettiprosessit erottuivat kohteistaan verrattain samanlaisina kokonaisuuksina, kronologisesti etenevinä ketjuina. Erityisen leimallista teosten identiteeteille näyttäisi olevan funktion ja visuaalisen ilmeen muutos, kuitenkin sopivassa suhteessa alkuperäistä säilyttäen. Kuten edellä olen todennut, juuri alkuperäisesineen aura on näissä teoksissa ollut merkittävä tekijä. Auran ja alkuperäisyyden konseptit kuitenkin asettuvat taiteilijan toimesta kyseenalaisiksi; aika on suhteellista ja alkuperäisyyden määritelmä avoin. Teosten materiaalit osoittautuivat myös – eivät ainoastaan vanhoiksi esineiksi – vaan myös hyvin *kiinalaisiksi*. Kiinalainen traditio on materiaaliaan myöten metaforana toimivissa teoksissa läsnä, joissa niitä heijastelevat symbolit asetetaan näytteille uudessa valossa. Ain lähestymistapa omaan kulttuuriinsa onkin hyvin asiantunteva ja luova. Myös käsittelytavat – jotka nekin kietoutuivat identiteettiprosessiin muutosten roolissa – heijastelivat perinteiden ja nykyisyyden kommentointia ja toimivat pohjana hyvin monisäikeisille kysymyksenasetteluille. Tutkielma synnyttikin tarpeen käsitellä lisää esimerkiksi aitouteen, alkuperäisyyteen ja taiteilijan etiikkaan liittyviä kysymyksiä.

Peter van Menschin objektin identiteettiteorian mukaiset identiteettivaiheet ja tiedon tasot oli mahdollista erottaa jokaisesta teoksesta. Mallin soveltamisessa ilmennyt ongelma kiteytyi objektin aktuaalisen identiteetin käsitteen laajuuteen. Objekti on aktuaalisen identiteettiinsä vaiheessa yleensä ajallisesti suurimman osan elämästään, ja sitä voivat kohdata hyvinkin monenlaiset muutokset ja siirtymät. Aktuaalinen identiteetti on olemukseltaan muutosta. Myös lyhytkestoisen, hetkenomaisen faktuaalisen identiteettivaiheen siirtymisen hetki aktuaaliseen identiteettivaiheeseen jää myös tulkinnanvaraiseksi, mikä on toisaalta hyväkin asia. Objektin voidaan katsoa siirtyvän aktuaaliseen identiteettiinsä välittömästi valmistumissijoiltaan siirtymisen jälkeen, tai liukuvan aktuaaliseen identiteettiinsä hitaasti ensimmäisten muutosten tapahtuessa. Aktuaalisen identiteettitilan alkupisteen monitulkintaisuuden, identiteettitilan suunnattoman venyvyyden ja sen piiriin mahtuvien loputtomien muutoksen tilojen analysointi ei olekaan Peter van Menschin teorian käsitteistöllä tarpeeksi kattavaa.

Perinteistä museologista objektia tulkittaessa ongelma ei ehkä olisi yhtä merkittävä kahdestakin syystä. Verratessa käsittelemiäni objekteja museoesineeseen, ei museo-objektiin

ole vastaavalla tavalla kajottu sitä tarkoituksella muokaten, vaan objektin kohtaamat toimenpiteet liittyvät pikemminkin säilytykseen, esillepanoon ja konservointiin. Lisäksi museo-objektin kohdalla oletuksena on sen aktuaalisen identiteettitilan turvattu jatkuvuus ja vähäiset muutokset museo-olosuhteissa säilytettäessä. Ai Weiwein teosten materiaaliksi päätyneiden objektien kohdalla tilanne on ollut toinen. Artefaktin aktuaalisen identiteetin aikana tapahtuva teoksen käsittely ja muutokset sen sijaan vastaavat verrattain hyvin museo-objektin vastaavia vaiheita. Tästä syystä usein hyvin pitkäkestoisen aktuaalisen identiteetin vaiheiden ja objektin kohtaamien muutosten erittelyyn tarvittaisiin van Menschin kattokäsitteen lisäksi tarkempaa ja erittelevämpää käsitteistöä. Pelkästään identiteettivaiheiden kolmijakoon tukeutuen ei olekaan mielekästä pyrkiä ajoittamaan aikajanan pisteitä tarkemmin kuin kolmen pääkäsitteen alle ja välille. Viitaten *Dropping a Han Dynasty Urn* -teokseen, Peter van Menschin luokittelu ei myöskään tarjoa välineitä tuhoutuneen objektin siitä jälkeenjääneiden materiaalien analysoimiseen.

Siitä huolimatta, Peter van Menschin luokittelut identiteeteistä ja tiedon tasoista tarjosivat toimivan näkökulman käsittelemäni kaltaiseen readymade-taiteeseen. Tiedon tasojen luokittelu ja niiden poimiminen esiin eri identiteettivaiheissa nostattivat esiin sellaisia teemoja, jotka olisivat muutoin jääneet taka-alalle. Luokittelut myös havainnollistivat Ai Weiwein teoksissaan käyttämien alkuperäisobjektien suunnattoman pitkää ja polveilevaa elinkaarta uudessa valossa.

LÄHTEET

- Birnie Danzker, Jo-Anne 2014. *A Conversation with Ai Weiwei*. Teoksessa Ai, Weiwei & Pins, Anthony (edit.) *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art, Architecture, and Activism*. Cambridge, Tate Publishing. 236-243.
- Eller, Thomas 2014. *The Material Rhetoric of Aesthetic Resistance in the Contemporary Art of East and West*. Teoksessa *Ai Weiwei: Evidence*. Martin-Gropius-Bau, Prestil Verlag, Munich, London, New York. 28-40.
- Gao, Minglu. 2011. *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*. Cambridge, MA, USA: MIT Press.
- Gladston, Paul 2013. *'Avant-garde' Art Groups in China, 1979-1989*. Bristol & Chicago, Intellect Ltd.
- The Guardian 2014. *Florida artist smashes \$1m vase by Chinese dissident artist Ai Weiwei*. Associated Press in Miami. 17.2.2014.
<http://www.theguardian.com/world/2014/feb/17/florida-artist-smashes-1-million-vase-chinese-dissident-artist-ai-weiwei/> Viitattu 22.4.2016
- Gutierrez, Laurent & Portefaix, Valérie 2014. *With Milk. Find Something Everybody Can Use, 2009. Change You Can See*. Teoksessa Ai, Weiwei & Pins, Anthony (edit.) *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art, Architecture, and Activism*. Cambridge, Tate Publishing. 82-93.
- HAM 2015. *Ai Weiwei @ Helsinki -näyttelyn teosesittelyt*. http://www.hamhelsinki.fi/wp-content/uploads/2015/08/HAM_AiWeiwei_Teosesittelyt.pdf/ Viitattu 31.3.2016
- Harni, Heli 2015. *Ai Weiwein teosten juurella – puusta dadaa*. Teoksessa Harni, Heli & Pusa, Erja. (toim.) *Ai Weiwei @ Helsinki*. HAM – Helsingin taidemuseon julkaisu nro 135. 73-99.
- Herrmann, Daniel F. 2006. *Material Matters*. Association of Art Historians. https://www.wiss.ethz.ch/uploads/tx_jhpublications/material_matterial_rez_material%C3%A4sthetik_06.pdf/ Viitattu 25.4.2016.
- Huotari, Tauno-Olavi & Seppälä, Pertti 1989. *Kiinan kulttuuri*. Keuruu, Otava.
- Kataoka, Mami 2012. *According to What? – A Questioning Attitude*. Teoksessa: Brougher, Kerry, Kataoka, Mami & Merewether, Charles. *Ai Weiwei: According to What?* Washington, DC. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden; Tokyo: Mori Art Museum; Munich; New York: Del Monico Books-Prestel. 8-21.
- Lally, James J. 2014. *Chinese Traditions in the Work of Ai Weiwei*. Teoksessa: Holzwarth, Hans Werner (edit.) 2014: *Ai Weiwei*. Beijing, Taschen. 658-669.
- Marlow, Tim 2015. *Ai Weiwei in Conversation*. Teoksessa Marlow, Tim. *Ai Weiwei*. Royal Academy of Arts. 16-30.

- McGetrick, Brendan 2014. *Sunflower Seeds. Everything is Necessary*. Teoksessa Ai, Weiwei & Pins, Anthony (edit.) *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art, Architecture, and Activism*. Cambridge, Tate Publishing.
- Obrist, Hans-Ulrich 2014. *The Retrospective*. Teoksessa Ai, Weiwei & Pins, Anthony (edit.) *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art, Architecture, and Activism*. Cambridge, Tate Publishing.. 14-32.
- Pusa, Erja 2015. *Ai Weiwei – julkea ja julkinen*. Teoksessa Harni, Heli & Pusa, Erja. (toim.) *Ai Weiwei @ Helsinki*. HAM – Helsingin taidemuseon julkaisu nro 135. 19-54.
- Rahman-Steinert, Uta. 2014: *Ambivalent Deconstruction Ai Weiwei's Approach to Tradition*. Teoksessa *Ai Weiwei: Evidence*. Martin-Gropius-Bau, Prestil Verlag, Munich, London, New York. 40-53.
- Rojas, Carlos 2014: *2008-2011*. Teoksessa: Holzwarth, Hans Werner (edit.) 2014: *Ai Weiwei*. Beijing, Taschen. 425-560.
- Ruitenbeek, Klaas. 2014: *Ai Weiwei: Evidence, personal notes*. Teoksessa *Ai Weiwei: Evidence*. Martin-Gropius-Bau, Prestil Verlag, Munich, London, New York. 18-27.
- Sakoparnig, Andrea. 2013. *Beyond Matter or Form. Invalidating Subliminal Contradictions in the Aesthetics of Matter*. Teoksessa Posman, Sarah, Reverseau, Anne & Ayers, David. *The Aesthetics of Matter*. Berlin/Boston, De Gruyter. 107-117.
- Seppälä, Pertti. 2015. *Modernin taiteen vaiheita Kiinassa*. Teoksessa Harni, Heli & Pusa, Erja. (toim.) *Ai Weiwei @ Helsinki*. HAM – Helsingin taidemuseon julkaisu nro 135. 115-133.
- Sherman Contemporary Art Foundation 2008. *Ai Weiwei. Under Construction*. <http://sherman-scaf.org.au/exhibition/ai-weiwei-under-construction/> Viitattu 22.4.2016
- Sievernich, Gereon 2014. *Ai Weiwei Evidence: Introduction to the Exhibition*. Teoksessa *Ai Weiwei: Evidence*. Martin-Gropius-Bau, Prestil Verlag, Munich, London, New York. 10-18.
- Sievernich, Gereon (toim.) & Ai, Weiwei 2014. *Catalogue*. Teoksessa Sievernich, Gereon (edit.) *Ai Weiwei: Evidence*. Martin-Gropius-Bau, Prestil Verlag, Munich, London, New York. 105-205.
- Sigg, Uli 2014. *1993-1999 Beijing*. Teoksessa: Holzwarth, Hans Werner (edit.) 2014: *Ai Weiwei*. Beijing, Taschen. 77-136.
- Smith, Karen 2009. *Survey. Giant Provocateur*. Teoksessa Karen Smith, Hans Ulrich Obrist & Bernard Fibicher (toim.) *Ai Weiwei*. London/New York: Phaidon. 43-113.
- Van Mensch, Peter 1992. *Towards a Methodology of Museology*. PhD thesis, University of Zagreb.
- Veijola, Suvi. 2012. *Minna Valjakka - Kiinalaisen nykytaiteen tuntija*. Gbtimes 29.05.2012, <http://fi.gbtimes.com/elama/minna-valjakka-kiinalaisen-nykytaiteen-tuntija>. Viitattu 20.2.2016

Wagner, Monika. 2001. *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München, Verlag C. H. Beck.

Yap, Chin-Chin 2014. *A Handful of Dust*. Teoksessa Ai, Weiwei & Pins, Anthony (edit.) *Ai Weiwei: Spatial Matters. Art, Architecture, and Activism*. Cambridge, Tate Publishing. 32-37.