

”抚今追昔，

Katso menneisyyttä nykyhetken valossa”¹

**Perinteisten kiinalaisten taiteenlajien esiintymiä
kiinalaisessa nykyaikaisessa taiteessa**

Sanni Leimio
Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Taidekasvatus
9.12.2019

¹ Fǔ jīn zhuī xī, kiinalainen sananlasku ja sen vapaa suomennos

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

| | |
|---|--|
| Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta - Faculty of Humanities and Social Sciences | Laitos – Department Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos – Department of Music, Art and Culture Studies |
| Tekijä – Author Sanni Leimio | |
| Työn nimi ”抚今追昔, Katso menneisyyttä nykyhetken valossa” Perinteisten kiinalaisten taiteenlajien esiintymiä kiinalaisessa nykyaikaisessa taiteessa | |
| Oppiaine – Subject Taidekasvatus – Art Education | Työn laji – Level Pro gradu –tutkielma |
| Aika – Month and year Joulukuu 2019 – December 2019 | Sivumäärä – Number of pages 114 s. + 2 liitettä 62 s. |
| Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkielma tarkastelee kolmen perinteisen kiinalaisen taiteenlajin, tässä kalligrafian, maalaustaiteen ja keramiikan esiintymiä ja uudelleentulkintoja kiinalaisessa nykyaikaisessa taiteessa. Tutkielmassa selvitetään teosanalyysin kautta kiinalaisen nykyaikaisen taiteen teosten tapoja käyttää, esittää, lainata tai tulkita perinteisen kiinalaisen taiteen ja kulttuuritradition elementtejä ja piirteitä. Näitä ominaisuuksia tarkastellaan laajemmin kiinalaisen nykyaikaisen taiteen, kulttuurisen tradition ja yhteiskunnan kontekstissa, ilmiön syntyä ja sen vaikutuksia problematisoiden. Analysoitavana aineistona toimivat mainittujen teoslajien mukaan jaotellut ja tarkastellut nykyaikaisen taiteen teokset. Tutkimuskysymykset ja perinteisten elementtien hahmotteleminen esiin teoksista toimivat tässä sekä aineistonvalintaa että sen analyysia ohjaavina tulkinnallisina kehyksinä. Tutkielma sisältää myös katsauksen Kiinan taidehistoriaan käsiteltyjen ilmiöiden ymmärtämisen perustaksi.</p> <p>Analyysi tuo esiin perinteisten taiteenlajien käyttämisen tapojen, teemojen ja tekniikoiden monimuotoisuuden ja syvällisyyden. Teokset muodostavat perinteelle uusia konteksteja, joiden kautta nousee esiin esimerkiksi idän ja lännen vastakkainasetteluun, kulttuurisuhteeseen ja kulttuurienvälisyyteen, taiteelliseen ilmaisuun ja subjektiviteettiin, identiteetinmuodostukseen, menneisyydenhallintaan ja perinnesuhteeseen liittyviä teemoja. Analyysin tuloksia peilataan aiheesta käytyyn tieteelliseen keskusteluun sekä kirjallisuudessa taiteellisen työskentelynsä perinnesuhdetta avanneiden taiteilijoiden ajatuksiin.</p> | |
| Asiasanat – Keywords Taidekasvatus, taidehistoria, Kiina, traditio, kulttuuri, nykyaikainen taide, kalligrafia, keramiikka, maalaustaide, uudelleentulkinnat, interkulttuurisuus, jälkituotanto, appropriatio, art education, art history, China, tradition, culture, contemporary art, calligraphy, ceramics, painting, reproduction, interculturality, postproduction, appropriation | |
| Säilytyspaikka – Depository JYX | |
| Muita tietoja – Additional information | |

SISÄLLYS

| | |
|---|-----|
| 1 JOHDANTO | 4 |
| 2 TULKINNALLINEN KEHYS JA ANALYYSIMENTELMÄT | 9 |
| 2.1 Teoreettinen kehys: keskustelua kiinalaisesta nykytaiteesta | 9 |
| 2.2 Aineiston valinta ja sen analyysi | 21 |
| 3 PERINTEISESTÄ KIINALAISESTA TAITEESTA NYKYTAITEEKSI | 25 |
| 3.1 Ennen uutta aikaa: viimeisten dynastioiden perintö | 25 |
| 3.2 Nuoren tasavallan aika: perinteiden mitätöinti | 26 |
| 3.3 Sosialistinen Kiina ja länsimainen taide | 28 |
| 3.4 Moderni aika: kohti nykytaidetta ja globaalia ilmapiiriä | 30 |
| 4 KIINALAISEN TAITEEN TRADITIO | 35 |
| 4.1 Kalligrafia | 35 |
| 4.2 Maalaustaide | 41 |
| 4.3 Keramiikka | 45 |
| 5 KALLIGRAFIA: KIELTEN JA KULTTUURIEN PROBLEMATIIKKA | 52 |
| 6 MAALAUSTAIDE: MENNEISYYS HEIJASTUSPINTANA | 65 |
| 7 KERAMIikka: IHMISEN ASEMA TRADITIOSSA | 76 |
| 8 KIINALAINEN NYKYTAIDE JUURILLAAN | 87 |
| 8.1 Kiina-keskeinen kuvasto ja sen lähestymisen tavat | 87 |
| 8.2 Uusi konteksti: tekniikka ja tematiikka | 89 |
| 8.3 Menneisyyden omaksi ottaminen: vapaus traditioon | 90 |
| 8.4 Perinteen eläminen uudestaan: performatiivisuus ja appropriatio | 93 |
| 8.5 Kulttuurisuhde ja kulttuurienvälisyys: itä ja länsi | 95 |
| 8.6 Ilmaisuu ja identiteetti: odotukset ja yksilöllisyys | 99 |
| 8.7 Kaupallisuus ja markkinapaineet: teema ja strategia | 101 |
| 8.8 Traditio ja nykyhetki: voimasuhteet ja käyttämisen tavat | 103 |
| 9 PÄÄTÄNTÖ | 106 |
| LÄHTEET | 109 |
| LIITTEET | 115 |

1 JOHDANTO

Kiinankielinen sana ”Kiina” eli 中国 (zhongguo) tarkoittaa sananmukaisesti keskeistä maata tai keskusvaltakuntaa. Nimitys heijastelee osuvasti niin kiinalaisen kulttuurin sisäsyntyisyyttä, vahvuutta ja ainutlaatuisuutta, kuin myös maan itsensä suhdetta omaan kulttuuriseen asemaansa. Tutkielmani otsikko 抚今追昔 (fu jin zhui xi) on kiinalainen sananlasku, joka tarkoittaa menneisyyden heijastumista nykyisyyden kautta. Sananlaskun voi ymmärtää sävyltään aktiivisena, jossa menneisyys ei ainoastaan pilkahtele passiivisina jäänteinä nykymaailmassa, vaan lähestymme sitä nykyhetkestä käsin toimijoina ja merkitysten luojina. Myös kiinalaisella nykytaiteella on oma erityinen suhteensa kulttuuriseen traditioon ja omaan taidehistoriaansa. Kiinalaisesta kulttuuri- ja taidehistoriasta ammentavien elementtien lainaaminen kiinalaisessa nykytaiteessa on suosituksi ja maailmanlaajuisesti noteeratuksi noussut trendi. Perinteisten taidemuotojen uudelleentulkinnat ovatkin keskeinen kiinalaisen nykytaiteen piirre maan tunnetuimpiin kuuluvien taiteilijoiden tuotannoissa. Tässä tutkielmassa tarkastelen kiinalaisen nykytaiteen sisältämiä viittauksia kiinalaisen taiteen ja kulttuurin traditioon. Tutkielmani kohteena ovat kiinalaisen nykytaiteen tulkinnat omasta taiteen traditiostaan, toisin sanoen perinteisten taiteenlajien esilläolo nykytaiteen teoksissa, ja sitä kautta kiinalaisen taiteen tradition esittäminen uudella tavalla ja uudessa valossa. Käsittelen kiinalaisen nykytaiteen sovelluksia ja uudelleentulkintoja kolmesta kiinalaisesta perinteisestä taiteenlajista: kalligrafiasta, maisema- ja kukkamaalauksesta sekä keramiikasta. Näitä taiteenlajeja hyödyntävät ja lainaavat teokset sekä taiteilijat niiden takana edustavat selkeästi kiinalaisen taiteen traditioon viittaavaa ja sitä uudelleenkontekstualisoivaa ja -tulkitsevaa sekä sitä kautta ymmärtävää ja uudistavaa nykytaidetta. Tämän ilmiön vastaavasti linkitän osaksi kiinalaisen nykytaiteen suurempaa kontekstia ja liikehdintää.

Since its beginnings at the end of the 1970s, contemporary art produced by artists from the prc [People’s Republic of China] has been characterized by an often conspicuous combining of images, attitudes and techniques appropriated from Western(ized) modernist and international postmodernist art with aspects of indigenous Chinese cultural thought and practice.²

Ylläoleva taidehistorioitsija Paul Gladstonin lainaus tiivistää tutkielmani aihepiirin. Erottuakseen perinteisestä kiinalaisen taiteen traditiosta on kiinalaisen nykytaiteen täytynyt

² Gladston 2014, 11

uudistaa ilmaisun keinojaan, joista monien voidaan katsoa kummunneen länsimaisesta taidemaailmasta. Toisaalta perinteiset taiteenlajit ovat Kiinassa säilyneet elinvoimaisina näihin päiviin asti. Näiden kahden taidemaailman kohdatessa on syntynyt virtaus, jossa visuaalinen, vahvasti kiinalainen taideperintö saa uuden muodon ja kontekstin nykyaikalaisten käsissä. Paneudun tutkielmassani taideperinteiden esittämiseen, uudelleentulkintoihin ja uudistamiseen nykyaikalaisten keinoin. Kuten mainittua, pyrkimyksenäni on myös liittää analysoitavat teokset osaksi laajempaa kokonaisuutta, toisin sanoen kuvata ilmiötä kontekstissaan ja paikallistaa sen juuria kiinalaisessa yhteiskunnassa.

Kiinalainen taide-elämä on kautta aikojen ja aina nykyhetkeen asti ollut erityisen tiukasti sidoksissa yhteiskunnalliseen liikehdintään ja valtionjohdon asettamiin määreisiin. Tästä syystä kiinalaisen taiteen itseään tulkitsevat ilmiöt ovat erityisen kiinnostavia ja tulkittavissa myös laajemmin yhteiskunta- ja kulttuurikriittisinä puheenvuoroina. Jotta nykyhetken taustalla vaikuttavia ilmiöitä voidaan ymmärtää paremmin, avaan tutkielmassani aluksi kiinalaisen taide-elämän kehitystä 1900-luvun alun länsimaisten taidesuuntausten kokeiluista aina sosialistisen realismin kautta vapautuneempaan nykyaikalaiseen taiteeseen. Lisäksi kuvaan lyhyesti myös kolmen edellä mainitun perinteisen kiinalaisen taiteenlajin, kalligrafian, maalaustaiteen sekä keramiikan taustoja, tekniikoita ja merkitystä kiinalaisessa taiteen traditiossa.

Tutkimuskysymykseni kuuluvat seuraavasti:

1. Miten ja mitkä käsiteltävien teosten elementit liittävät teokset kiinalaisen taiteen traditioon ja toisaalta tekevät eron niiden ja perinteisten taiteenlajien välille?
2. Miten taiteen ja kulttuurin perinteet uudelleenkotekstualisoituvat teoksissa?
3. Millaisia merkityksiä teokset tuottavat edustamastaan kiinalaisen nykyaikalaisten taiteen ilmiöstä ja sen suhteesta kulttuuriseen traditioon ja yhteiskunnalliseen kontekstiinsa?

Tutkimuskysymyksiäni kautta pyrin sekä kirjoittamaan auki aineistossa merkittäviksi nousevat perinteitä ja niiden käyttöä koskevat piirteet, että tulosten pohjalta kontekstoimaan ilmiötä laajemmin. Ensimmäisen kysymyksen kautta avaan teosten visuaalisia ja fyysisiä ominaisuuksia jotka toisaalta viittaavat kiinalaisen taiteen traditioon,

mutta huomioiden myös ne ominaisuudet, jotka erottavat teokset puhtaista perinteisten taiteenlajien mukaelmista. Toisen tutkimuskysymyksen avulla kytken teosten merkitsevät piirteet osaksi uusia ympäristöjä, joita perinteen ja uuden yhdistelmät synnyttävät. Kolmannen tutkimuskysymyksen kautta liitän nämä tulkinnat ja teosten kautta rakentuvat uudet kontekstit osaksi kiinalaista nykytaidetta ja sen omaa kulttuuri-identiteettiään tulkitsevaa suuntausta. Kaksi ensimmäistä kysymystä ovat siis sekä työkaluja varsinaiseen teosanalyysiin, että myös polku perinteisiin taiteenlajeihin ja niiden käsittelemisen tapaan kiinalaisessa nykytaiteessa. Kolmas kysymys syventää ja tarkastelee yksittäisten teosten teemoja keskellä kulttuurista ja yhteiskunnallista kontekstiaan.

Tarkastelen teoksia ja teossarjojen osia kolmeltatoista kiinalaiselta tai kiinalaistaustaiselta taiteilijalta, jotka ovat Xu Bing, Gu Wenda, Qiu Zhijie, Zhang Huang, Yang Yongliang, Zhang Hongtu, Huang Yan, Zhu Wei, Lei Xue, Liu Jianhuan, Ai Weiwei, Li Xiaofeng ja Li Mingzhu. Lisäksi mainitsen tai käsittelen lyhyemmin muutamia muita nykytaiteilijoita tai vanhoja mestareita. Teosaineiston kautta pyrin piirtämään laajemman kaaren siihen perinteistä ammentavaan kiinalaisen nykytaiteen virtaukseen, jota katson tämänytyppisten teosten edustavan. Tutkimuskysymykseni paneutuvat valitsemieni taiteilijoiden ja heidän teostensa traditiota representoivaan luonteeseen sekä siihen, millaisessa kontekstissa tämänkaltainen nykytaiteen suuntaus on syntynyt ja kasvanut merkittäväksi. Kartoitan samalla tämänkaltaisen kiinalaisen nykytaiteen ilmiön maantieteellistä ja ideologista kontekstia ja siihen vaikuttavia tekijöitä. Tutkielmani ja analyysin keskeisiä teemoja ovat traditio ja sen välittyminen, perinteiden ja nykyisyyden yhteenkietoutumat sekä niiden keskinäiset jännitteet ja viittaukset toisiinsa, kiinalaisen taiteen Kiina-keskeisyys suhteessa kiinalaisen nykytaiteen globaaleihin haasteisiin, sekä idän ja lännen keskinäinen, toisiinsa vertautuva ja toisiaan hyödyntävä asetelma.

Työni rakenne muodostuu taustoituksesta, analyysiosioista ja syventävästä osuudesta. Johdannon jälkeen luvussa kaksi käyn läpi tulkinnallisen kehysten ja analyysimenetelmät. Tulkinnallinen kehys kertaantuu myös luvussa kahdeksan. Luvussa kolme käyn tiiviisti läpi kiinalaisen taiteen viimeiset puolitoista vuosisataa. Luvussa neljä taustoitin lyhyesti käsittelemieni taiteenlajien traditioiden päälinjat, ensin kalligrafiasta, sitten maalaustaiteesta ja keramiikasta. Luku viisi on ensimmäinen analyysiluku, jossa paneudun kalligrafiateoksiin kahden ensimmäisen tutkimuskysymyksen avulla. Luvussa kuusi analysoin samalla menetelmällä maalaustaideteokset ja luvussa seitsemän keramiikkateokset. Analyysiluvuissa sekä luvussa kahdeksan pyrin sitaattien avulla antamaan äänen myös

taiteilijoille itselleen. Luvussa kahdeksan paneudun kaikkiin edellä käsiteltyihin taiteenlajeihin ja teosten analyysin nostattamiin teemoihin kolmannen tutkimuskysymyksen kautta. Tässä luvussa myös tarkastelen aiheesta käytyä keskustelua suhteessa omiin tuloksiini. Luku yhdeksän on päätäntöluku. Liitteet ja kuvat teoksista löytyvät lähdeluettelon jälkeen tutkielman lopusta.

Tässä tutkielmassa paljon lainaamani taiteentutkija Paul Gladston nostaa esiin tärkeän huomion kirjoittajien taustojen vaikutuksesta tutkimusten fokukseen ja tutkimusotteeseen. Mannerkiinalaiset kirjoittajat eivät usein onnistu parhaalla mahdollisella tavalla kokonaisvaltaisessa ja kriittisessä analyysissä kiinalaisen nykytaiteen suhteesta laajempaan sosiaaliseen, poliittiseen ja taloudelliseen kontekstiinsa, sillä usein teoreettinen osaaminen ja länsimaisten rakenteiden ymmärtäminen on puutteellista. Toisaalta taas Kiinan ulkopuolelta kotoisin olevat kirjoittajat eivät hallitse sitä suurta määrää yksityiskohtaista tietoa ja suoraa kokemusta kaikesta siitä taustasta, mikä kiinalaisen nykytaiteen syvälliseen ymmärtämiseen kontekstissaan olisi tarpeen.³ Syvälliseen ymmärtämiseen tarvitaan siis paljon. Usein kiinalaisen taiteen ja kulttuurin tutkijat korostavatkin sitä, että kiinalaisia teoksia ja taiteilijoita tarkastellessa näkökulman valinta ja kiinalaisen kulttuurisen tai filosofisen tausta-asetelman käyttäminen tai käyttämättä jättäminen vaikuttavat äärimmäisen paljon syntyviin tulkintoihin ja siihen, miten lähes mihin tahansa kiinalaiseen taiteeseen liittyvää kysymykseen voidaan antaa vastauksia.⁴ Ymmärtämisen ja tulkinnan tapaa valottaa seuraava lainaus:

In the context of Chinese culture, the concept of meaning beyond words and image is a discourse of interpretation, which seeks to link a message or thought that is communicated through text with the intention with which the message is conveyed. Thus both the conveying and the interpretation of meaning are the end, while the words or physical representations – including format, style, and image – are the means.⁵

Oma mielenkiintoni kiinalaiseen kulttuuriin ja taiteeseen on kytenyt minussa lapsuudesta asti, mutta vasta yliopistossa ryhdyin toden teolla perehtymään aiheeseen. Olen opiskellut kiinan kieltä sekä Jyväskylän yliopistossa että vaihto-oppilaana pekingiläisessä kieliyliopistossa, tehnyt kandidaattivaiheeni sivuaineeksi yliopistojen Aasia-verkoston Aasian

³ Gladston 2014, 39-40

⁴ Tsao 2011, 22; Ames 2011, 34-40

⁵ Tsao 2011, 18

tutkimuksen ohjelman, opiskellut, työskennellyt ja matkustellut Kiinassa, osallistunut pekingiläisen yliopiston tarjoamalle kalligrafiakurssille, suorittanut kiinan kielen standardoituja taitotasokokeita sekä pyrkinyt tutustumaan kiinalaiseen taiteeseen ja kulttuuriin sekä niitä opintoihini luovasti yhdistellen että vapaa-ajalla. Olen tehnyt runsaasti työtä paneutuessani kokonaan vieraaseen kulttuuripiiriin ja oppiessani ymmärtämään sen loputtomia haasteita. Kiinan kieli ja kulttuuri ovat suunnattoman suuri pala haukattavaksi, minkä vuoksi koen olevani vasta puolittain sisällä kulttuurissa – jos aivan sitäkään. Edellä mainittu Gladstonin huomautus siitä, etteivät kokeneetkaan sinologit hallitse sitä suurta määrää yksityiskohtaista tietoa ja esimerkiksi ei-natiivipuhujalle väkisinkin etäiseksi jääviä kielellisiä merkityksiä, on tätä tutkielmaa lukiessa syytä muistaa. Tästä näkökulmasta katsottuna tutkimustehtäväni on varsin kunnianhimoinen, mutta pyrin vastaamaan siihen omista lähtökohdistani, itsereflektiivisesti ja parhaan ymmärryksen mukaan. Vaikka en halunnutkaan tutkimuskysymyksissäni korostaa omaa länsimaiseen kulttuuriin juurtunutta taustani ja tiettyä väistämätöntä ulkopuolisuutta tutkimusaiheestani, vastaan väkisinkin rivien välissä nimenomaan siihen, millaisena tutkimani ilmiöt näyttäytyvät länsimaalaiselle taidekasvatuksen maisterintutkielman tekijälle.

Kiinalaisesta taiteentutkimuksesta ei kuitenkaan – varsinkaan opinnäytetasolla – kirjoiteta Suomessa tai suomen kielellä kovinkaan paljon, joten koen tutkimusaiheeni merkitykselliseksi ja tuoreeksi. Kiina valtiona kasvattaa merkitystään jatkuvasti ja sen rooli tulevaisuudessa tulee olemaan nykyistä huomattavasti näkyvämpi ja entistäkin merkittävämpi. Kiinan tuntemus on tulevaisuudessa tärkeää henkistä pääomaa. Lisäksi Kiinan kaltaisen, raskasta historiallista taakkaa kantavan ja puolueen hallitseman valtion tapauksessa on tarpeellista luoda katsaus myös taiteen yhteiskunnalliseen kontekstiin ja taidehistoriallisen aineksen käytön kautta sitä koskeviin pinnalle nouseviin kysymyksiin:

It is up to us as beholders of art to bring these relations to light. It is up to us to judge artworks in terms of the relations they produce in the specific contexts they inhabit. Because art is an activity that produces relationships to the world and in one form or another makes its relationships to space and time material.⁶

“Kiinalaisella nykytaiteella” tarkoitan tässä kiinalaista modernia taidetta n. vuodesta 1980 alkaen nykypäivään asti. ”Traditiolla” ja ”perinteellä” viitataan asiayhteyden

⁶ Bourriaud 2002, 94

tarkennuksista riippuen joko perinteisiin dynastia-aikaisiin taidemuotoihin ja niiden perintöön, tai vastaavasti laajemmin kiinalaiseen kulttuuriin ennen tasavallan ajan alkua. Termejä ”representaatio” ja ”uudelleentulkinta” käytän viittauksena perinteisten taiteenlajien elementtejä sisältäviin ja esittäviin nykytaiteen teoksiin. Termiä ”pastissi” käytän tiettyjen teosten yhteydessä, jotka kopioivat huomattavan selkeitä osia tai tyylipiirteitä tietyiltä yksittäisiltä taiteilijoilta. Termiä ”jäljennös” käytän kahdessa merkityksessä: tekniikkaa ilmaisevana sanana tiettyjen teosten yhteydessä (esimerkiksi kaiverretusta kivilaatasta paperille painettu teksti), sekä kiinalaisen taiteen traditiota läpikäydessä vanhojen mestarien teosten jäljentämiseen liittyvässä taiteilijan harjoituksessa. Muita läheisiä termejä ovat esimerkiksi appropriaatio, parafraasi, sitaatti ja jäljennös, joita tarkennan asiayhteydessä.

Tutkielman kiinankielisissä latinalaisille aakkosille käännettyissä transkriptioissa on käytetty pinyin-menetelmää, lukuun ottamatta muutamia vakiintuneita ilmauksia (esim. ”Peking”) sekä lainausten poikkeuksia. Kiinankieliset nimet on merkitty perinteisesti sukunimi ensin. Dynastioiden ajoituksessa ja nimissäkin on lähteestä riippuen runsaasti vaihtelua. Liitteisiin olen lisännyt kiinan taiteeseen erikoistuneen kuraattori ja taidehistorioitsija Mary Tregearin listausten dynastioista suuntaa antamaan, mutta tekstissä käytettyjen useiden eri lähteiden vuoksi ne eivät välttämättä vastaa täysin Tregearin listausta.

2 TULKINNALLINEN KEHYS JA ANALYYSIMENETELMÄT

Tässä luvussa käyn läpi tutkielmani metodologiaa ja tutkimusasetelman taustalla vaikuttanutta kirjallisuutta ja keskustelua kiinalaisesta nykytaiteesta. Pyrin arvioimaan ja asemoimaan metodologisia valintojani ja tarkastelemaan niitä suhteessa taustakirjallisuuden tarjoamaan tukeen.

2.1 Teoreettinen kehys: keskustelua kiinalaisesta nykytaiteesta

Taidehistorian itseään lainaavasta luonteesta ovat länsimaisesta näkökulmasta kirjoittaneet lukuisat tutkijat halki vuosisatojen. Mestari ja oppipoika -asetelma on ollut käytössä sekä Kiinassa että länsimaissa. Johann Winckelmann kirjoitti vuonna 1755 antiikin taiteen jäljittelystä tienä todelliseen kauneuteen⁷. John Dewey totesi 1930-luvulla, että taiteet ovat kalunneet ympäristönsä loppuun, minkä vuoksi kaavamaistuminen, eklektisyys ja

⁷ Winckelmann 2009, 263-269

akateemistuminen ovat lisääntyneet⁸. Esimerkkejä löytyisi loputtomiin eikä ilmiö ole millään muotoa uusi, mutta sillä on yhä voima nostaa eri konteksteissa esiin mielenkiintoisia näkökulmia edustamastaan ympäristöstä.

Arthur Danton *appropriation* käsite viittaa taiteelliseen strategiaan, jossa taiteilija ottaa avoimesti nimiinsä toisen taiteilijan töitä tai tekee niistä omia versioitaan. Tällöin taide on tullut niin sanotusti päätepisteeseensä, sillä se on muuttanut muotonsa filosofiaksi⁹. Tämän tyyppinen ydinajatus kietoutuu myös tämän tutkielman kysymyksenasetteluun. Tarkastelen teoksia siitä näkökulmasta, että perinteiden merkit eivät ole sattumaa ja niillä on kyky viitata teoksen itsensä ulkopuolelle. Seuraavan lainauksen ajatus Morandin teosten tunnettuudesta on tässä verrannollinen perinteisen kiinalaisen taiteen tunnettuuteen ja kopioitavuuteen. Niin ikään kiinalaiset nykytaiteilijat tekevät omia versioitaan perinteistä kuin Bidlo morandeista:

”Morandi maalasi morandejaan; Bidlo maalaa omia morandejaan.” Tietenkään Morandi ei maalannut morandeja siinä mielessä kuin Bidlo maalasi morandeja. Morandi maalasi asetelmia ja maisemia, jotka luokittelimme morandeiksi koska ne ovat hänen maalaamiaan. Bidlon morandien aiheena ovat morandit, eivät pullot, rasiat, harvaokaiset puut tai talot, ja ne ovat bidloja kriteereillä joilla morandit ovat morandeja¹⁰.

Danton käsitteen tavoin tässä tarkastellussa ilmiössä ei kuitenkaan ole kyse tarkasta, yksittäisten teosten lainaamisesta, vaikka mukana teosanalyysissä onkin muutama pastissiksi laskettava teos. Irmeli Hautamäen tarkastelema Walter Benjaminin reproduktion teorian ydinajatus on, että taideteos on aina kopioitavissa ja monistettavissa. Reproduktiolla hän tarkoittaa teoksen materiaalista ja teknistä kopioimista.¹¹ Tekniikkaan painottavaan teoriaan sisältyy kuitenkin ajatus teoksen irrottamisesta perinneyhteydestään. Kun teoksesta tehdään reproduktio eli se reprodusoidaan, se laskeutuu alas jalustaltaan ja aukeaa uusille tulkinnoille, jolloin aukeaa myös mahdollisuus perinteiden uudistamiseen.¹² Tämän huomion esittävät myös monet tuonnempana esittelemäni kirjoittajat ja taiteilijat.

⁸ Dewey 1934, 195

⁹ Danto 1991, 317

¹⁰ *ibid.*, 309

¹¹ Hautamäki 2003, 123-133

¹² Hautamäki 2003, 136; viitaten Benjamin 1989, 144

Nicolas Bourriaudin käsite *postproduction* taas viittaa taiteilijoiden intuitiiviseen, appropriaatiota syvemmälle pureutuvaan suhteeseen taidehistorian kanssa¹³. Taiteeseen on hänen mukaansa syntynyt ”käyttämisen kulttuuri”, joka heijastelee taiteen statuksen muutosta perinteisestä, verrattain passiivisesta roolista luomansa taiteilijan näkemyksenä uudenlaiseksi, aktiiviseksi ja käytettävissä olevaksi toimijaksi¹⁴. Yksi Bourriaudin luomista typologisoinneista on historiallisten tyylien ja muotojen käyttö¹⁵. Tämä konsepti on jo varsin lähellä tämän tutkielman teoksia. Bourriaud myös lainaa Yve-Alain Boisin vuonna 1987 esseessään *Historisation ou intention: le retour d'un vieux debat* esittämää historiasta vapautumisen ajatusta. Historian taakasta vapaana historiaa voi käyttää vailla vastuuta harmittomana ja viihdyttävänä resurssina, jolloin historiallisten sitaattien arvo tasapäistyy ja muuttuu hyödykemäiseksi. Tälle haitalliselle, hieman banaalille ja päämäärättömälle eklektisyydelle vastalääkkeenä nähdään tietoinen pyrkiminen aktiiviseen, vastuulliseen postproduktiiviseen toimintaan.¹⁶ Kyseinen huomautus historian taakasta tai siitä piittaamattomuudesta on hyvin mielenkiintoinen, ja palaan siihen luvussa kahdeksan.

Kulttuurisen identiteetin voidaan sanoa tarkoittavan ymmärrystä omasta positiosta suhteessa ympäristöön. Se on dynaaminen tila, joka ymmärretään eri tavalla eri näkökulmista katsottuna. Kulttuuriperinnön ja identiteetin kytköstä on kirjallisuudessa problematisoitu yllättävän vähän¹⁷. Pikemminkin kyseisen linkin on vain oletettu olevan olemassa. Sen sijaan kulttuuriperinnön symbolinen ja representoiva arvo ja siihen usein linkittyvä kansallisen identiteetin rakennus ovat olleet huomion kohteena, erityisesti silloin kun kulttuuriperintö on valjastettu nationalistisiin tarkoituksiin. Perinne voi toimia merkinä ja kimmokkeena muistamiselle ja menneisyyden tarkastelemiselle, jotka ovat itsessään osa identiteetin rakentamisen ja ylläpitämisen prosessia. Tällöin myös aineellisen kulttuuriperinnön voidaan nähdä johtavan aineettomaan kulttuuriseen itseisymmärrykseen ja sitä kautta identiteetinrakennukseen.¹⁸

In artworks, the problem of the identities of both the artist and the intended audience, on the individual and broader cultural level, is not only the theme of artwork, but also determines how the work is

¹³ Bourriaud 2002, 9

¹⁴ *ibid.*, 20

¹⁵ *ibid.*, 15

¹⁶ *ibid.*, 90-94

¹⁷ Smith 2006, 48

¹⁸ *ibid.*

constructed.¹⁹ [Alaviite kuuluu lainaukseen.] Cultural identity is a constantly shifting understanding of one's identity in relation to others, constructed and maintained through the process of sharing collective knowledge such as traditions, heritages, languages, aesthetics, norms and customs. The presentation of the mobility of cultural identity is often focused on how artists acknowledge and negotiate with the geographical distance and cultural strangeness that result in the making of artworks, which is seen in the artists' preferences for and shifts between various concepts, subject matters, formal properties, materials and mediums.²⁰

Näistä lähtökohdista katsoen voidaan todeta, että *Kiina* kulttuuriympäristönä ja *kiinalaisuus* kulttuurisena ja kansallisena identiteettinä näyttäytyvät eri tavoin kiinalaiselle kuin suomalaiselle. Tässä tutkielmassa perinteisiin kiinalaisiin taiteenlajeihin nojaavaa kuvastoa lähestytään eräänlaisena kiinalaisen kulttuurin ja identiteetin rakennusaineena tai heijastuksena. Olen kohdistanut kolmannen tutkimuskysymyksen käsittelemään perinteistä kiinalaista kuvastoa nimenomaan taiteen virtauksena enkä kiinalaista identiteettiä kuvaavana ilmiönä, mutta siitä huolimatta katson sen linkittyvän kulttuuriseen itseisymmärrykseen ja perinteiden ja niiden tämänhetkisen merkityksen tarkasteluun suhteessa muuhun maailmaan.

Tässä tutkielmassa käsiteltävien teosten näkyvän kiinalaista, perinteisiin taiteenlajeihin vahvasti nojaavaa kuvastoa voisi luonnehtia *kiinalaiseksi ikonografiaksi*, tai eräänlaiseksi *Kiina-keskeiseksi visuaalisuudeksi*, joiden myötä teosten voi jo ensi silmäyksellä nähdä operoivan tavalla tai toisella kiinalaisen kulttuurin keskiössä. Zhu Qi on tehnyt useita osuvia huomioita kyseiseen kuvastoon liittyen. Tietyt attribuutit ja Kiinaan assosioituvat symbolit ovat valikoituneet asemaansa nimenomaan läntisestä näkökulmasta, höystettynä hyvin yksinkertaisiksi pelkistyneillä näkemyksillä kiinalaisesta taiteesta ja sen asemasta maailmankartalla. Kaikkein suosituimpia symboleita ovat esimerkiksi Maon kuvat, propagandakuvasto ja poliittinen poptaide, Kiinan muuri, buddhalainen kuvasto, sarjakuvamaisesti tai mutaatiomaisesti esitetyt kiinalaisen näköiset ihmiset, länsimaisen kapitalismin kiinalaiset ilmentymät, sekä tässäkin tutkielmassa tarkasteltu perinteinen taide.²¹ Myös Richard Vine kirjoittaa "Vanhan Kiinan" tarjoamasta kuvastosta ja nykykiinalaisen kaksijakoisesta suhteesta menneeseen kulttuuritaustaansa:

¹⁹ Robertson & McDaniel 2013, 44

²⁰ Yang 2019, 6

²¹ Zhu 2011, 146-147

For avant-garde artists – as many of the urban, educated, post-Mao young – these belied systems are residual and attenuated at best, sources of occasionally useful cultural forms, or perhaps of wishful sentiments, more than personal convictions. On the international art circuit, Old China constitutes a handy image repertoire. Whenever an unmistakable touch of Chineseness is needed, one can salt a show with pagoda tops and Bodhi statues – about as meaningful to the vanguard Chinese artists who use them as the face of Mao to Warhol or a crucifix is to the average artist in Brooklyn. — Of greater consequence, even for the most radical Chinese conceptualist today, is the long legacy of fine art.²²

Erityisen ”kiinalaisen” ikonografian hyödyntäminen kiinalaisessa nykytaiteessa onkin usein nähty oikotienä ja markkinatempuna globaaleille taideareenoille pääsemiseksi. Ilmiö yleensäkin on jakanut voimakkaasti asiantuntijoiden mielipiteitä. Erityisesti Zhu, Tsao ja Ames sekä Vine näkevät ilmiön ongelmallisena. Ilmiötä on kuvattu paitsi markkinatempuksi niin myös pinnalliseksi, kiinalaisen taiteen länsinäkökulmaan pelkistäväksi, umpikujaksi, kuin toisaalta myös luovaksi ja kiinalaista taidetta tunnetuksi ja ymmärrettäväksi tekeväksi.²³ Tsao ja Ames pohjaavat koko teoksensa kysymykselle siitä, onko kiinalainen nykytaide sisäsyntyinen kuvaus nykyajan Kiinasta, vai kenties länsimaisen taiteen markkinälähtöinen johdannainen, joka ei pysty hylkäämään korostetun ”kiinalaista” identiteettiään, ja ”interkulttuuriseen” kolmanteen tilaan nojaamistaan. Kirjoittajat erottavat kiinalaisessa nykytaiteessa olevan kaksi erillistä jaksoa, joista ensimmäistä määrittivät länsimaista taidediskurssia hyödyntävät kiinalaistaiteilijat, seuraavaa taas näiden taiteilijoiden tavoiteltu yleisö. Ensimmäisessä vaiheessa Kiina eli vielä verrattain sulkeutuneena ja irrallaan länsimaisesta taide-elämästä. Tällöin länsimaisen modernin taiteen keinoja lainaavat kiinalaistaiteilijat tavoittelivat yleisöä Kiinan sisältä, ja sitä kautta yhteiskunnallista ja taiteellista muutosta Kiinassa. Seuraava vaihe alkoi kun erinäisten yhteiskunnallisten tapahtumien – erityisesti Tiananmenin verisen yhteenoton vuonna 1989²⁴ – myötä Kiina alkoi herättää enemmän kansainvälistä huomiota ja kiinnostusta, ja kiinalaistaiteilijat suuntasivat

²² Vine 2007, 11

²³ Zhu 2011, 148; Vine 2008, 194-204; Huang 2009; Tsao & Ames 2011

²⁴ Vuonna 1989 kansan esittämät demokratiavaatimukset kärjistyivät lukuisiksi mielenosoituksiksi, joissa erityisesti opiskelijat olivat aktiivisia. Mielenosoitukset huipentuivat kesäkuussa Tiananmenin eli Taivaallisen rauhan aukiolla, kun hallitus tukahdutti mielenosoitukset väkivaltaisesti armeijan avulla. (Huotari & Seppälä 1989, 86-87.) Tiananmenin verilöylynä tunnetun tapahtuman symbolina muistetaan erityisesti valokuva yksinäisestä armeijan tankkien edessä seisovasta miehestä.

katseensa ulkomaille ja alkoivat käsitellä taiteessaan myös kansainvälisiä asioita. Mukanaan he toivat visuaaliset Kiinaa edustavat viitteensä. Tsao ja Ames kritisoivat tämän ilmiön eräänlaisena voittokulkuna näkeviä tahoja.²⁵ Kiinassa onkin noussut esiin jopa ajatus kiinalaisen kulttuurin avulla tuotetusta kansainvälisestä kehityksestä ja hyvinvoinnin lisääntymisestä, sekä sitä kautta kiinalaisen taiteen tekemisestä muiden vuoksi. Tsao kritisoi tätä hieman liian pitkälle vietyä haavekuvaa ja luonnehtii sitä kulttuuriseksi itsekolonialismiksi.²⁶

Instead of considering the relationship between contemporary Chinese art and the globalization of art production and consumption as “discursive division between the first and third world,” I suggest that the use of Chinese visual references— the logos — in Chinese art in recent decades has dramatically changed Chinese self-esteem, and ended the heretofore reinforced dominant position of Anglo-American cultural discourse; or at least undermined it, without intentionally doing so.²⁷

Kiina on kiinnostanut länsimailmaa jo näiden kahden välillä käydyin ulkomaankaupan alkuvaiheista lähtien. Kiinalaisten esineiden keräily, kineserian ja orientalismin kautta on tultu nykyhetkeen ja länsimailman tämänhetkisiin mielikuviin kiinalaisesta nykyaiteesta. Tässä tutkielmassa paljon lainaamani Paul Gladstonin mukaan verrattain vahvasti nykypäivään asti säilynyt mielikuva kiinalaisesta nykyaiteesta rakentui, kun poliittinen poptaide ja kyyninen realismi tekivät läpimurtonsa Kiinassa ja nousivat myös länsimaiden tietoisuuteen. Kiinalainen nykyaite on nähty länsimaisen kansainvälisen postmodernismin variaationa kiinalaisella pohjavireellä.²⁸ Edellä kuvattua mielikuvaa ovatkin omalta osaltaan rakentaneet voimakkaasti myös länsimaissa esitetyt tulkinnat ja mielikuvat kiinalaisesta nykyaiteesta, sillä sitä tarkasteltiin pitkään länsimaisen postmodernismin "sääntöjen mukaisesti" tai enemmän tai vähemmän poliittisesti ja orientalistisesti värittyneen vahvistusvinouman ohjaamina. Kiinan ulkopuolella kiinalainen nykyaite on mielellään nähty poliittisesti kriittisenä, toisinajattelevana ja dekonstruktiivisena, sekä tiukasti suhteessa syntykontekstiinsa ja vastaanottoonsa.²⁹ Zhu Qi

²⁵ Tsao & Ames 2011

²⁶ Alkuperäinen termi on "self-colonization" (Tsao 2011, 1)

²⁷ Tsao 2011, 5

²⁸ Gladston 2014, 20

²⁹ Gladston 2014, 20-24; 26

tekee olennaisen huomautuksen siitä, että on syrjivää tarkastella länsimaista taidetta subjektiiviseen ilmaisuun kykenevänä, mutta kiinalaista automaattisesti kokonaiseen kulttuuritaustaan viittaavana³⁰. Aihe on kiinnostava, sillä tämän tutkielman lähtökohtana onkin ollut juuri kulttuuritaustansa viittaavan taiteen tarkastelu. Vastaavien lähestymistapojen suosio on syytä panna merkille. Perinteisiä taidemuotoja näkyvästi representoivan taiteen kohdalla kyseistä lähestymistapaa voidaan pitää perusteltuna, mutta tarkastelen silti vielä luvussa kahdeksan taiteilijoiden ja taiteen yksilöllistä ääntä kyseistä taiteen virtausta edustavissa teoksissa, sekä kirjoittajien näkemyksiä taiteilijoiden ilmaisun subjektiivisuudesta.

Kiinalaisesta nykytaiteesta käydyssä keskustelussa ja kirjallisuudessa on mahdotonta välttää itä-länsi -näkökulmaa ja kiinalaisen nykytaiteen tarkastelua nimenomaan suhteessa länteen. Tämä on hyvin huomionarvoinen asia koko kiinalaista taidetta käsittelevän tutkimuksen ymmärtämisen kannalta. Näkökulmana länteen peilaaminen onkin olennainen, mutta kyseistä keskustelua usein leimaava, rivien välistä luettava ennakko-oletus kiinalaisen nykytaiteen alisteisesta ja miellyttämishaluisesta asemasta suhteessa länteen on lähtökohtaisesti aliarvioiva. Toisaalta myös kiinalaisten kirjoittajien omistushalu oman kulttuurinsa tarkasteluun on silmiinpistävä. Esimerkiksi Zhu Qin mukaan ulkomaalaiset ovat kirjoittaneet enemmän teoksia ja historioitteja kiinalaisesta nykytaiteesta kuin kiinalaiset itse. Hänen mukaansa onkin olemassa kaksi erillistä kiinalaisen taiteen historiaa: kiinalainen ja länsimainen.³¹:

In the art historical vision of Western scholars, the writing of art histories about Chinese as well as Russian contemporary art is basically one of rebels' and the linguistic measures and values in this rebellious art are part of the learning process from the West. China's contemporary art is mainly a reflection of memories about scars created in the previous two generations by Chinese history and politics as well as the heart-felt pain produced in the primitive accumulation of capitalism in the past fifteen years. The pictorial elements and emotional characteristics of the 'hurt' have become the main contents of China's contemporary art, represented as cynical, ironical and playful in terms of its aesthetics, which is both a genuine experience of growing up and part of an influence of post-modernism in the West.³²

³⁰ Zhu 2011, 149

³¹ *ibid.*, 143

³² *ibid.*, 146

Tsaon ja Amesin mukaan Kiinan keskusjohtoinen hallinto on jo pitkään jakanut taide-elämää kahtia. Taiteilijat ja taiteen käyttö ovat usein (tahtomattaan tai tarkoituksella) identifioituneet joko hallintoa tukevaan, tai sitten siitä selkeästi irtisanoutuvaan ja sitä näkyvästi vastustavaan joukkoon.³³ Tästä johtuen nykytaiteilijat ovat myös ajautuneet tavoittelemaan uusia yleisöjä ulkomailta, käytännössä lännestä. Kirjoittajat korostavat tätä kautta rakentunutta uudenlaista, voimakasta dialogia paikallisen kiinalaisen ja globaalin länsimaisen taidemaailman välillä, jolloin myös kiinalainen nykytaide on noussut näkyvämpään asemaan maailmanlaajuisesti.³⁴ Tällöin on syntynyt ns. ”kolmas tila”, jossa navigaatio länsimaisten ideoiden ja kiinalaisen kulttuurin välillä yhdistyy nykytaiteen keinoin. Kiinalaista visuaalista aineistoa ja korostetun ”kiinalaista identiteettiä” kansainvälisillä foorumeilla esittelevät kiinalaistaiteilijat tekevät tällöin taiteensa kautta todelliseksi tietynlaisen ”interkulttuurisuuden” tunnun.³⁵ Gladston taas käyttää verrattain osuvasti käsitettä ”transnational” viitatakseen kiinalaisuuteen, länsimaisuuteen, dekonstruktioon ja neokolonialismiin liittyviä teemoja käsittelevään taiteeseen³⁶. Näihin käsitteisiin ja niiden toimivuuteen tässä yhteydessä palaan luvussa kahdeksan.

Noin 1990-luvulta lähtien osa kiinalaisesta taide-elämästä onkin operoinut kulttuurisen alkuperäiskotinsa ulkopuolella, tietyistä näkökulmasta katsottuna osana länsimaista postmodernia kulttuuri- ja taidemaailmaa³⁷. Tämä asema asettuu kyseenalaiseksi, koska sen voidaan katsoa sitovan taiteilijat kahden tilan väliin, molemmista ympäristöistä riippuvaisina, ja lienee osaltaan kyseenalaistamassa kiinalaisen nykytaiteen ”kiinalaisuutta” ja synnyttämässä näkemyksiä siitä pelkistymässä länsimaisen postmodernismin johdannaiseksi. Jo Tiananmenin vuoden 1989 tapahtumat toimivat eräänlaisena vedenjakajana Kiinan kulttuurielämässä. Kunnioitus omia perinteitä ja vanhoja taiteenlajeja kohtaan vahvistui jälleen, mutta toisaalta moni taiteilija, kuraattori ja kriitikko lopetti työnsä tai muutti pysyvästi ulkomaille³⁸. Kiinan ulkopuoliset mahdollisuudet olivat houkuttelevia ja Kiinan ulkopuolella työskentely tarjosi uudenlaisia mahdollisuuksia ja haasteita, sekä synnytti sekä kiinalaiseen että läntiseen kulttuuriin kuuluvia piirteitä sisällyttäviä taiteilijanuria.³⁹

³³ Tsao & Ames 2011, xiv

³⁴ *ibid.*, xiv-xv

³⁵ *ibid.*, xv-xviii

³⁶ Gladston 2014, 170

³⁷ Tsao 2011, 3

³⁸ Gladston 2014, 244-245

³⁹ *ibid.*, 166-167

Kiina oli valtiona kansainvälisen huomion kohteena ja myös sen taide herätti kiinnostusta⁴⁰. Useat kiinalaisia visuaalisia keinoja hyödyntävät taiteilijat ovat kiinalaista kuvastoa hyödyntämällä paitsi erottautuneet ja luoneet oman erityisen tilansa taidemaailmaan, niin sen lisäksi muovanneet kiinalaista itseymmärrystä omasta kulttuuristaan.⁴¹ Tsao ja Ames eivät kuitenkaan vielä näe erilaisuutensa ja kulttuuritaustansa avulla kansainvälisillä taideareenoilla erottautuneita taiteilijoita kovinkaan voimakkaina vaikuttajina, vaan lähinnä lisävärinä postindustriallisessa maailmassa⁴². Gladstonin näkemys asiasta on melkein vastakkainen, sillä hän näkee kyseisen toimintatavan nimenomaan menestyksen rakentajana. Myös tuomansa diversiteetin lisäksi – jonka kaikki kirjoittajat kyllä ainakin joissain määrin tunnustavat – ovat kiinalaistaiteilijat erityisesti Ai Weiwein johdolla kasvattaneet suosiotaan ja tietämystä Kiinasta ja kiinalaisesta taiteesta huomattavasti viime vuosina.⁴³ Myös kaikki tässä tutkielmassa tarkastellut kiinalaistaiteilijat teoksineen ovat niin sanotusti lyöneet läpi, eli heidän työtään tunnetaan myös Kiinan ulkopuolella.

Myös Tsao ja Ames kirjoittavat tästä hajaantumisprosessista. Heidän näkemyksensä mukaan 1990-luvun päätyttyä aikaisemmat tiiviimmän rintaman avantgardistit jakautuivat kahtia. Toiset suuntasivat ulkomaille ja kansainvälistyivät, toiset jäivät Kiinaan ja useat heistäkin muuttivat aiheitaan kansainvälisemmiksi.⁴⁴ Kirjoittajat lähestyvät Kiinan taiteilijoiden kansainvälisille areenoille astumista eräänlaisena sen oman kulttuurin uudistamisen muotona. Tällöin taiteilijat hyödyntävät työssään länsimaisen taiteen esityskeinoja ja ajatuksia, ja siten vievät eteenpäin laajempaa kulttuurisen hajaantumisen tai leviämisen prosessia. Kuten aiemmin on todettu, Tsaon ja Amesin mukaan kiinalaisen kulttuurin desentralisoituminen ja maailman yleinen globalisaatio ovat laimentaneet maantieteellisen sijainnin merkitystä kulttuurisessa kokemuksessa, ja siten samalla vahvistaneet kiinalaisen kulttuurin läsnäoloa kansainvälisessä taidemaailmassa. Tätä ilmiötä kirjoittajat kutsuvat paikallisen kulttuurisen ikonografian uudelleenkontekstualisoinniksi, joka taidediskurssina jakaa sekä kiinalaisia että läntisiä piirteitä.⁴⁵ Myös Gao mainitsee transkansallisen narratiivin, joka globalisaation myötä luo myös tarpeen yksilölliselle identiteetille⁴⁶.

⁴⁰ Tsao 2011, 4

⁴¹ *ibid.*, 1-5

⁴² *ibid.*, 26-28

⁴³ Gladston 2014, 27-28

⁴⁴ Tsao 2011, 24

⁴⁵ *ibid.*, 1-2; 28

⁴⁶ Gao 2011, 16

“In recent years the cultural tide has gradually been changing. Increasingly, non-Western New Wave artists have tended to return to indigenous experience and local history for inspiration.” (Chang Tsong-zung)⁴⁷

Zhun mukaan erityisesti kapinahenki on asia, jota kiinalaisessa nykytaiteessa lännen toimesta halutaan nähdä⁴⁸. Vastaavasti tämä kapinahenki ei miellytä Kiinan valtiojohtoa, joten voidaan perustellusti sanoa tämän taiteen tavoiteyleisön olevan kapinahenkisten kiinalaisten lisäksi ennen kaikkea lännessä. Toisaalta länsimaiden luoma kuva Kiinasta ja sitä ylläpitävät narratiivit ovat Zhun mielestä umpikujaan johtava ongelma⁴⁹. Kiinan vahva läsnäolo länsimaissa on kuitenkin jo kauan sitten tullut jäädäkseen, joten on luontevaa ja oikeutettua että myös taiteen uudet tulkinnat kyseisestä kulttuurista herättävät – edelleen – kansainvälistä mielenkiintoa myös tutkijapiireissä. Lisäksi näkökulma on aina erilainen kulttuurin ulkopuolelta katsottuna. Zhu kritisoi aiheellisesti ”kulttuurieroja”⁵⁰ liian suuren painoarvon saaneena näkökulmana kiinalaisen taiteen tutkimukseen⁵¹. Usein käytetty ilmaus ”kiinalaisten ja länsimaisten taidenäkemyksen ja menetelmien yhdistely” on jo itsessään vahvasti kahden mainitun tahon erillisyyttä alleviivaava. Luonnollisen omaksumisen sijaan Kiinan tapauksessa puhutaan aktiivisesta lainaamisesta ja käyttämisestä, oli puhe sitten länsimaisista vaikutteista tai oman kulttuurin kuvaston uudelleentulkittamisesta. Kyseinen diskurssi rakentaa Kiinasta tarpeettoman ”erillistä” kuvaa, sillä vastaava omaksuminen kuuluu vahvasti myös läntiseen perinteeseen. Tätä tematiikkaa ja kiinalaisen ja länsimaisen taiteen tulkinnan yhteistä maaperää avaan teosesimerkkien avulla tarkemmin analyysiluvuissa sekä luvussa kahdeksan.

Paul Gladstonin mukaan kiinalaisen ja länsimaisen kulttuurin erot sekä näiden kahden suhde toisiinsa ovat olleet suosittua ruodittavaa myös kiinalaisen nykytaiteen vastaanotossa⁵². Myös Tsao ja Ames pohtivat, näkevätkö kiinalaiset nykytaiteilijansa kapinoivan revisionistisina mutta silti Kiinan edustajina, tai länsimaalaiset globaaleina kulttuurienvälisinä kommunikoijina. Erityisesti diasporataiteilijoiden kulttuurinen identiteetti ja toiveet ”perinteisen kiinalaisen kulttuurin” edustamisesta voivat kohdata

⁴⁷ Huber & Chuan 2011, 7

⁴⁸ Zhu 2011, 145-146

⁴⁹ Huber 2011, 12

⁵⁰ Alkuperäinen termi on ”cultural differentiation”.

⁵¹ Zhu 2011, 148

⁵² Gladston 2014, 27-28

monenlaisia odotuksia eri tahoille. Monet heistä painivat tämän kaksijakoisen ongelman kanssa, jossa perinteisten elementtien käytön myötä on kahden tulen välissä: ulkomaalaiset yleisöt katsovat taiteilijoiden ammentavan kulttuuristaan joko tyylikkäästi ja perinteitä kunnioittaen tai täysin tylsämielisesti lainaten. Kiinassa taas samoja taiteilijoita syytetään revisionismista.⁵³ Toisaalta myös puoluevaltio itse on jälleen osoittanut kasvavaa kiinnostusta nykytaiteelle pehmeän vallan ja kansainvälisen promootion välineenä⁵⁴. Sen voidaankin ivallisesti todeta palanneen tässä asiassa jälleen kerran juurilleen.

Richard Vine ja John Clark muistuttavat taiteellisen ja yhteiskunnallisen vapauden edistysaskelten tapahtuneen samanaikaisesti, kun suuremmat rakenteet kävivät läpi muutoksia⁵⁵. Kiinan kaltaisessa yhteiskunnassa taide-elämä on ollut erityisen voimakkaasti sidoksissa poliittiseen ja yhteiskunnalliseen liikehdintään. Erityisen merkityksellinen ja haavoittava aikakausi Kiinan modernissa historiassa on kulttuurivallankumous⁵⁶, jonka myötä perinnevihamielisyys kärjistyi perinteisen kulttuurin tuhoamiseen asti. Yksikään maatalousyhteiskunnasta kommunismin kautta nykyiseen globaaliin talousmahtiin siirtymisen suurista muutosvaiheista ei kuitenkaan täysin hävittänyt perinteitä, vaan ne ovat eläneet läpi varhaisen modernismin, maolaisuuden ja nykyajan muuttuneen yhteiskunnan⁵⁷. Taiteilija Xi Yihuin mukaan sosialistinen kansan palvelemisen vaatimus sekä tukahdutetut henkiset, individualistiset tarpeet ovat osasy syy erityiseen kiinnostukseen menneisyyttä kohtaan⁵⁸:

Myös kiinalaisten avantgarde-kuvanveistäjien toistuvat viittaukset kiinalaiseen maisemamaalaukseen, Mao Tsetungiin ja kulttuurivallankumoukseen osoittavat kiertelemättä, mitkä kuvat ja ajatukset

⁵³ Liu 2011, 118-119; 144

⁵⁴ Gladston 2014, 31

⁵⁵ Vine 2008, 13-14; Clark 2010, 257

⁵⁶ Kulttuurivallankumouksella tarkoitetaan tulkinnasta riippuen noin 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 heikentynyttä asemaansa. Kulttuurivallankumouksen alkuvaiheessa erityisesti nuoriso perusti väkivaltaisia punakaarteja osoittaakseen tukeaan Maolle ja tuhoamaan kaiken läntisen, porvarillisen ja vanhan. (Huotari & Seppälä 1989, 79-85.) Suuruudenhullujen kampanjoiden ja väkivaltaisuuksien uhрилukujen arviot liikkuvat yleisimmin muutamista sadoista tuhansista noin pariin miljoonaan kuolleeseen.

⁵⁷ Vine 2008, 10-11

⁵⁸ Tang 2007, 15

ovat eniten vedonneet taiteilijoihin yhteiskunnassa, joka jatkuvasti riistetään juuriltaan ja keksitään uudelleen.⁵⁹

Jo 1900-luvun alkupuolen kiinalaiset modernistit uudelleentulkitsivat työssään perinteisen taiteen elementtejä⁶⁰. Kuitenkin juuri Maon kuoleman aikoihin syntyneen taiteilijapolven teoksissa heijastuvat sekä kuluneen vuosisadan aikainen valtava yhteiskunnallinen muutos, että 90-luvun tietämällä noussut erityisesti vanhaa ja uutta yhdistelevä taiteellisen ilmaisun muoto. Useaan otteeseen juuriltaan revitty yhteiskunta heijastelee omaa elinkaartaan taiteessaan, rakentaen teoksiinsa jatkumoa ja murtumakohtia, joiden kautta nykyinen kiinalainen tietoisuus osaltaan muodostuu. Tang näkee ilmiössä myös menneisyyden henkiin herättämisen halun.⁶¹ Kyseessä voidaan katsoa olevan sekä menneisyyden kanssa tekemisissä olemisen että sen uusien lasien lävitse näkemisen tarve. Puhutaan myös menneisyyden aineksen ”modernisoimisesta”. Esimerkiksi Diana Huang kirjoittaa kiinalaisen maisemamaalauksen modernisoitumisen mahdollisuuksista ja perinteisen maisemamaalauksen mahdollisuuksista länsimaisilla markkinoilla. Huangin mukaan kiinalainen maisemamaalaus – joka on aina muodostanut kiinalaisen taiteen ytimen – on juurtunut niin syväälle kiinalaiseen kuvastoon, että se nykyaikanakin valikoituu automaattisesti maata edustamaan. Huangin mukaan modernin taiteen tapa yhdistellä uudelleen ja purkaa perinteisen taiteen symboleita uudistaa perinteisiä taiteenlajeja siten, etteivät ne tunnu automaattisesti vanhentuneilta.⁶²

Perinteiden onkin sanottu resonoivan kiinalaisen psyyken kanssa⁶³, sillä niiden tuttuudessa, ikaikaisuudessa ja voimakkuudessa on jotain äärimmäisen vetoavaa ja kiehtovaa. Tämän kiehtovan elementin paikallistamisen ja määrittämisen vaikeus taas ylläpitää tiettyä mystisyyden ja erityisyyden auraa. Teosanalyysissä pyrin hahmottelemaan esiin tämän perinteisen elementin konteksteineen, tulkitsemaan sen kytköksiä ympäröivään yhteiskuntaan, ja ymmärtämään niitä tapoja, joilla perinteet ovat läsnä kiinalaisessa nykytaiteessa. Kiina itsessään, tapahtumineen ja kaikkine kulttuurisine ja yhteiskunnallisine piirteineen, toimii tällöin alustana ja vähintäänkin henkisenä alkukotina taiteen tavalle lähestyä omia perinteitään.

⁵⁹ *ibid.*, 14

⁶⁰ Gladston 2014, 58

⁶¹ Tang 2007, 12-15

⁶² Huang 2009

⁶³ Yuen 2013

2.2 Aineiston valinta ja sen analyysi

Laajemmasta tieteenfilosofisesta näkökulmasta katsottuna tutkielma sijoittuu tulkinnalliseen tutkimusperinteeseen. Annan tulkinnallisuudelle suuren vallan pyrkiessäni kuvaamaan sekä ilmiön itsensä piirteitä että sen juuria laajemmassa kontekstissaan. Tutkielmani asetelma on monitieteinen ja eri tieteenaloja yhdistelevä, eikä tarkoituksena ole soveltaa tai testata tutkielmassani yksittäistä teoriaa tai seurata tiettyä teoreettista suuntausta, jolle antaisin yksinään merkittävän painoarvon. Sen sijaan tulokulmani aiheeseen koostuu useammasta samansuuntaisesta ajatusrakennelmasta, jotka muodostavat pohjan tutkielmani lähestymiskulmalle. Tämä tulkinnallinen kehys rakentuu niin kiinalaisen nykytaiteen tutkimuksesta, yleisesti taiteentutkimuksesta, sekä kulttuurin- ja Kiinantutkimuksesta. Alempana esittelen tarkemmin ne teoreettiset ideat ja kirjoittajat, jotka ovat vaikuttaneet eniten tutkielman teoreettiseen kehykseen, Tämän kehyksen mukaan rajautuneella kriteerillä valitun aineiston tarkoitus on kuvastaa monipuolisesti ja syvällisesti tutkittavan ilmiön eri puolia. Sen jälkeen pohjustan perinteisten taiteenlajien historiaa, joka niin ikään muodostaa olennaisen osan taustatiedon kehikosta. Tutkimusasetelman kannalta tämä tarkoittaa siis tutkielman liikuskelevan sekä teoriaohjaavan että aineistolähtöisen tutkimuksen välimaastossa, jossa teoreettiset ideat ohjaavat tietyissä määriin tutkimusasetelmaa ja tulkintaa.

Aineistolähtöisen ja teoriaohjaavan tutkimusotteen välimaastossa liikuskelevassa abduktiivisessa päättelyssä vuorottelevat aineistolähtöinen aines ja valmiit teoreettiset mallit⁶⁴. Aikaisemman tutkimuksen, kirjallisuuden ja tiedon rooli on tässä toimia keskustelun pohjana ja osapuolena, ja antaa kehyksensä sisällä aineistolle valtaa puhua puolestaan. Tämä näkyy esimerkiksi aineistonvalinnassa, jossa teosten valintaa on rajannut tietyissä määrin aiemman tutkimuksen ohjaama kehys. Toisaalta aineistosta esimerkiksi nousee esiin muitakin havaintoja kuin kriteerin määrittämät ominaisuudet, jotka eivät itsessään riitä vastaamaan tutkimuskysymyksiin kattavasti. Analyysiosiossa aiheeseen jo liittyvä kirjallisuus on ohjannut ajatusprosessiani teoksia katsoessa, mutta toisaalta osa aineistosta nousevista havainnoista ei ole teoreettisen kehyksen määrittämiä. Puhtaasti aineistolähtöisessä tutkimuksessa aineistoa lähestyttäisiin täysin sen omilla ehdoilla, ja myös käsitteet muodostettaisiin aineiston pohjalta⁶⁵. Teorialähtöiseksi analyysiksi taas tämän tutkielman teoreettinen kehys on liian väljä. Abduktiivisen otteen salliman laajan kehyksen

⁶⁴ Tuomi & Sarajärvi 2009, 97

⁶⁵ *ibid.*, 117

mukaisesti nostan taustakirjallisuudesta esiin myös sellaisia asioita, jotka saattavat olla ristiriidassa aineistohavaintojen tai omien näkemysten kanssa, mutta jotka ovat merkittäviä aiheesta käydyin tieteellisen keskustelun kokonaiskuvan ymmärtämisen kannalta. Lisäksi kolmanteen tutkimuskysymykseen on mahdollista vastata kunnolla vasta kun kahteen ensimmäiseen kysymykseen on vastattu, joten aineisto saa tässäkin mielessä valtaa, vaikka sitä ei sen omilla ehdoillaan tarkastellakaan.

Laajemmalla tasolla analyysiosion menetelmällinen lähestymistapani voidaan vastaavasti katsoa sisältävän piirteitä hermeneutiikasta, teemoittelevasta analyysistä ja grounded theory -menetelmästä. Hermeneutiikkaa muistuttaa tutkielman kirjallisuudesta kumpuavaan esiymmärrykseen perustuva ja siihen kehämäisesti peilaamaan palaava aineiston tarkastelun tapa. Ajatus teemoittelusta taas on yksinkertainen ja sopii monen muun tutkielman ohella tähänkin: teemoja nousee esiin ensimmäisissä analyysin osissa ja viimeisessä osuudessa erittelen ja syvennän niitä. Grounded theory -menetelmään taas viittaavat aineiston pohjalta esiin hahmotellut käsitteet, sekä ennen kaikkea pyrkimys kuvata aineistoa merkinä taiteen ilmiöstä, jota ei ole johdonmukaisesti ja juuri tässä merkityksessään aikaisemmassa tutkimuskirjallisuudessa kuvattu. Grounded theory -menetelmässä pyritään toki muodostamaan teoria, ja muut teoreettiset ideat siirretään tämän vuoksi sivuun⁶⁶. Varsinaisesta teorianmuodostuksesta ei kuitenkaan tässä tutkielmassa ole kyse, vaan pikemminkin kokoon yhteen merkkejä ilmiöstä ja pohdin niiden mahdollisia yhteyksiä ja arvioin jo olemassa olevien käsitteiden toimivuutta. Lisäksi minulla on käytössäni tietty teoreettinen kehys, joten myöskään vaatimus aineiston analyysin systemaattisuudesta ja aktiivisesta konseptinmuodostamisesta⁶⁷ ei välttämättä tässä täyty. Tutkielmassani tiedon muodostumisen prosessi kulkee yhdensuuntaisen sijaan pikemminkin edestakaisin. Periaatteessa kuitenkin pyrin hahmottelemaan aineistosta esiin ilmiön, jota ei ole juuri tällä tavalla kuvattu ennen.

Teosanalyysissä en testaa tai käytä tiettyä yksittäistä kuva-analyysimetodia. Lähestymistapani nojautuu niin pitkälti tutkimuskysymyksiin ja niiden suitsimana tiettyjen piirteiden esiin nostamiseen, ettei ole tarpeen noudattaa toistakaan ohjenuoraa kuva-analyysimetodin muodossa. Pikemminkin katsoisin tietyn kuva-analyysimenetelmän testaamisen tässä yhteydessä irralliseksi. Koska fokuksessa on kysymyksenasettelun vuoksi useita eri asioita, olisivat esimerkiksi osaan teoksista soveltuvat semiotiikan menetelmät tai

⁶⁶ Urquhart 2013, 4-6

⁶⁷ *ibid.*, 5-6

löyhä ikonografinen ja ikonologinen erittely kenties toimineet huonommin toisten teosten kohdalla. Tavoitteenani on nostaa esiin alkulankoja, teemoja ja ehdotuksia, sen sijaan että pyrkisin yksittäisen aiheen tyhjentävään analyysiin. Ketjumaisesti pienemmästä suurempaan etenevien tutkimuskysymysten avulla pyrin tarkastelemaan teoksia yksityiskohtien tasolta aina laajempaan kontekstiin asti siten, että jokaisesta teoksesta nousee teoslähtöisesti esiin ainakin yksi perusteltu tapa hahmottaa teosta ympäristössään.

Aineistonvalinnan olen suorittanut harkinnanvaraisesti. Premissinä valinnassa – kuten myös tutkimusongelman muotoilussa – olen jättänyt väliin kysymyksen ”onko perinteistä ja uutta yhdistelevää kiinalaista nykytaidetta olemassa?”, ja siirtynyt suoraan valitsemaan mukaan sellaiseksi katsomaani aineistoa. Aineistoksi olen siis tietoisesti valinnut sellaista materiaalia, jonka avulla tutkimuskysymyksiin on mahdollista vastata. Kysymykset ovat kuvailevassa muodossa (”miten”, ”millaisia”), jotta painopiste siirtyy aineistoon. Kiinalaisen nykytaiteen massaa rajaavana kriteerinä ovat toimineet kolme suurinta perinteistä taiteenlajia; kalligrafia, maalaustaide ja keramiikka, joita jokainen valittu teos tavalla tai toisella edustaa tai tuo esille. Yksinkertaistetusti katsoen valitut teokset siis yhdistävät kiinalaista traditiota ja nyky maailmaa symbolisella ja/tai konkreettisella tasolla. Näissä teoksissa valitsemani perinteiset taiteenlajit eli kalligrafia, maisema- tai kukkamaalaus sekä keramiikka ovat saaneet uuden mielenkiintoisen muodon ja kontekstin. Teosesimerkit tukevat tutkielman esioletusta siitä, että kiinalaisessa nykytaiteessa vaikuttaa yksittäisiä teoksia suurempi perinteiden tulkintojen kautta tapahtuva kulttuurisen kommentoinnin ilmiö. Valituissa klassisen taiteen uudelleentulkintoissa tämä ilmiö konkretisoituu mahdollisimman moninaisilla tavoilla. Analysoitavana aineistona minulla toimivat tämän taustan perusteella valitut teokset (tai valokuvat teoksista). Analyysin tuen muodostavat mainitut perinteiset taiteenlajit historioineen ja ihanteineen, joihin peilaten teoksista voidaan eritellä sekä perinteisiä että niihin kuulumattomia piirteitä. Käsiteltävien teosten lukumääriä en päättänyt etukäteen, vaan valitsin jokaisesta taiteenlajikategoriasta muutaman keskenään erilaisen ja siksi eri asioita edustavan teoksen tai teostyyppin.

Luonnollisesti aineistonvalintaa on suunnannut myös valituksi päätyneiden teosten ja taiteilijoiden suhteellinen tunnettuus ja tavoitettavuus kansainvälisellä taideareenalla. Kaikki teokset ovat löytyneet saatavilla olevasta kirjallisuudesta tai verkosta, usein englanninkielisiltä eli siten kansainvälisiltä ja helposti saavutettavilta verkkosivuilta. Haravoin aineistoa etsiessäni lävitse suuren määrän taiteilijoita ja teoksia, mutta tämäkin otos vastasi vain pientä, Internetiin ja kirjallisuuteen itsensä läpi lyönyttä osuutta kiinalaisista

nykyaiteilijoista. Myös sattuma lienee tässäkin korjannut satoaan: osaan valituista teoksista törmäsin ja tutustuin sattumalta, ilman että osasin alun perin etsiä juuri niitä. Osasta teostyyppistä (esimerkiksi kalligrafiateoksista) oli valtavasti tarjontaa ja vaihtoehtoja vain harva karsiutui mukaan, osasta taas (erityisesti keramiikka) oli hyvin vaikeaa löytää keskenään tarpeeksi erilaisia ja samalla tutkimusasetelman kannalta antoisia esimerkkejä. Kokonaisuudessaan tähän valikoitunut teoskattaus on siis sekä harkiten että intuitiivisesti syntynyt esimerkkien joukko, jossa teoksilla ei sinänsä ole muita siteitä toisiinsa. Ne kaikki kuitenkin edustavat ennalta määritellyn kriteerin mukaista taidetta, joten tarkastelen niitä viimeisessä analyysiluvussa myös laajemman kokonaisuuden osina, suurempaan kiinalaisen nykyaiteen ilmiöön viittaavina todistuskappaleina.

En ole muodostanut tekstimuotoista hypoteesia mukaan tutkielmani lopulliseen versioon, mutta tämänkaltaisessa tutkimusasetelmassa minulla luonnollisestikin on ollut alusta lähtien tietynlainen oletus siitä, millaisia asioita käsittelyyn luultavasti nousee. Tästä huolimatta – tai pikemminkin juuri tämän vuoksi – olen pyrkinyt tietoisesti välttämään vahvistusvinoumaa läpi prosessin. Olennaista ei olekaan hypoteesien todistaminen, vaan niiden keksiminen⁶⁸. Toisin sanoen olennaista on ajattelu ja toiminnan reflektointi. Välttääkseni ennako-oletusteni liiallista esiintuomista olen muun muassa pyrkinyt muotoilemaan tutkimuskysymykset mahdollisimman avoimiksi ja sopivan laveiksi, sekä välttämään turhan tiukkaa terminologiaa⁶⁹. Koska tutkimusotteeni sijoittuu teoriaohjaavan ja aineistolähtöisen tutkimuksen välimaastoon, ovat aineistosta tekemäni havainnot enemmän tai vähemmän latautuneet kirjallisuuden ja muun ennakkotietoni pohjalta. Tutkija ei kuitenkaan voi olla vapaa omasta ajattelustaan olipa tutkimusote mikä tahansa, joten tämänkaltaisen tutkimusotteen nostattama ”kumpi tuli ensin, oletus vai havainto, muna vai kana” -tyyppinen tilanne ei ole ehkä ratkaistavissa, mutta on puskenut minua tarkastelemaan havaintojani sekä ajatusprosessiani kriittisesti ja ollut siksi hyödyllinen. Tiivistäen voidaan todeta, että tarkoitukseni on luottaa tutkimuskysymysten ja aineistotyyppin kautta luotuun rajaukseen. Tutkimuskysymysten ketjumaisen, asteittain syvenevän rakenteen on tarkoitus toimia riittävänä analyysimenetelmänä itsessään. Analyysiluvuissa sekä luvussa kahdeksan pyrin avaamaan aiheesta käytyä keskustelua käyttämällä runsaasti sitaatteja. Erityisesti taiteilijoiden näkemykset avautuvat ansaitulla tavalla suorien lainausten kautta.

⁶⁸ Eskola & Suoranta 1998, 20

⁶⁹ Tutkimusongelman muotoilun alkuvaiheessa käytin esimerkiksi termiä ”kiinalainen identiteetti”, joka osoittautui ongelmalliseksi ja rajaavaksi ja jäi siten pois.

3 PERINTEISESTÄ KIINALAISESTA TAITEESTA NYKYTAITEEKSI

Tässä luvussa käyn tiiviisti läpi kiinalaisen taiteen kehityskaarta 1800-luvun puolivälistä nykypäivään. Taustoitin hyvin lyhyesti tätä edeltävää aikaa sekä 1800-luvun loppupuolen tärkeimmät tapahtumat ja siirryn sitten 1900-luvulle, jolloin merkittävimmät muutokset tapahtuivat. Painotan tässä osiossa perinteiden ja modernin sekä länsimaisten ja kiinalaisten vaikutteiden yhteentörmäyksiä ja sulautumia, taidekentän politisoitumista ja hajautumista, sekä näistä aiheista käytyä keskustelua.

3.1 Ennen uutta aikaa: viimeisten dynastioiden perintö

Kiinan ja länsimaiden väliselle kulttuurivaikutteiden virtaukselle ei ole voitu määrittellä selkeää alkupistettä. Viitteitä ja materiaalisia todisteita epäsuorasta kulttuurivaihdosta silkkitiellä on kuitenkin jäljitetty jopa klassisen antiikin aikaan asti. Käytännössä tämä tarkoittaa kiinalaista alkuperää olevia arkeologisia jade- ja silkkiesinelöytöjä Euroopan ja läntisen Aasian alueilla. Ensimmäiset kirjatut tapaukset suuremmasta kulttuurivaihdosta Kiinan ja länsimaiden välillä sijoittuvat noin 1200-luvulle, jolloin perustettiin ensimmäiset pysyvät kauppareitit Kiinan ja Euroopan välille. 1500-luvun loppupuoliskolta aina 1700-luvulle asti kulttuurivaihto Kiinan ja Euroopan välillä kiihtyi, jonka myötä myös Kiinan ja Euroopan väliset kauppasuhteet vahvistuivat n. 1600-1900 -lukujen välillä. Tällöin vaikutteet virtasivat molempiin suuntiin, ja niiden virtaus jatkui Kiinan verrattaisesta eristäytyneisyydestä huolimatta 1900-luvun alkupuolelle asti. Länsimaisten vaikutteiden omaksuminen ja hybridimäisen kuvaston synty oli erityisen voimakasta lännen kolonialistisen vallan alaisilla alueilla kuten Shanghaissa ja Kantonissa. Kiinan sisäisesti vahvoilla alueilla kuten perinteisen imperialistisessa Pekingissä kehitys tapahtui hitaammin ja traditionalismi oli huomattavasti vahvempaa.⁷⁰

1800-luvun Pekingissä perinteinen kiinalainen taide juurtui yhä syvemmillä vastustamaan ulkopuolisia vaikutteita. Ilmiö näkyi konkreettisimmillaan kansallismielisen guohua-maalaustyylin (国画) uudelleenherättelyssä, jonka kautta sekä ylistettiin kiinalaisen taiteen traditiota, että vastustettiin länsimaista imperialismia sekä myös Japanin vaikutusta. 1860-luvulla länsimaiset piirustustekniikat kuitenkin tulivat osaksi useiden kiinalaisten taideoppilaitosten lukujärjestyksiä, ja vuonna 1902 länsimainen piirustus ja maalaus vakiintuivat pakollisiksi opinnoiksi. Lisäksi Kiinan sisäisen epätasa-arvon ja kaupunkien ja

⁷⁰ Gladston 2014, 41-50

maaseudun välisen kuilun myötä maan sisäiset kulttuuriolosuhteet vaihtelivat suuresti vielä pitkään. 1800-luvun loppupuolella lännessä matkustaneet kiinalaiset oppineet ja diplomaatit korostivat länsimaisen realistisen taiteen arvoa yli kiinalaisen tradition. Samoihin aikoihin koulutettu väestö ja kiinalaistaiteilijat ryhtyivät matkustelemaan yhä ahkerammin Eurooppaan, Pohjois-Amerikkaan ja Japaniin. Tämä Yangwu-liikkeenä tunnettu länsimaiseen moderniin yhteiskuntaan ja kulttuuriin tutustumisen sekä niiden parhaiden puolien tuominen kotimaahan Kiinaan ilmensi koulutetun kiinalaisväestön kasvavaa halua kehittyä länsimaisempaan suuntaan. Yangwu-liike merkitsi radikaalia siirtymää pitkäaikaisesta traditioiden vaalinnasta kohti voimakkaan progressiivisen ja kansainvälisen kehityksen ajamista. Erityisesti länsimaiden kolonialistisen vallan alueilla länsimaisen taiteen kasvava vaikutusvalta myös kontribuoi voimakkaasti kiinalaisten taiteilijoiden parissa ilmenevään kansainvälistymiseen ja kosmopoliittisuuteen pyrkimisessä.⁷¹

Huolimatta lännen jatkuvasta ja kasvavasta vaikutuksesta kiinassa koko 1800-luvun ajan, eivät länsimaiset taidesuuntaukset kasvaneet kiinalaiselle traditiolle vastukseksi asti ennen 1900-luvun alkupuoliskoa. Vuosisatojen vaihteessa koulutettu väestö alkoi kuitenkin nähdä kiinalaisen traditionalismin, dynastiajärjestelmän ja kungfutselaisen arvomaailman syynä maan sotilaallisille tappioille sekä yhteiskunnalliselle, materiaaliselle ja poliittisille jälkeenjääneisyydelle verrattuna länsimaihin.⁷² 1800-1900 -lukujen vaihteessa Kiinan sisäinen myllerrys, dynastia-ajan päättymisen, suuret poliittiset muutokset ja sodat vaikuttivat hyvin voimakkaasti paitsi Kiinan ja länsimaiden välillä kulkeviin vaikutteisiin niin myös kulttuurielämän suuntaan. Länsimaisten taidevaikutteiden ja -suuntausten asema Kiinassa vakiintui toden teolla vasta 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Tällöin perustettiin ensimmäinen länsimaisen taiteen opetusta tarjoava taideakatemia Nanjingiin⁷³.

3.2 Nuoren tasavallan aika: perinteiden mitätöinti

Dynastia-ajan päätyttyä kiinalainen taide oli tiukasti sidoksissa kansakunnan rakentamiseen, ja myös ei-ideologiseksi tarkoitettu taide oli valjastettu näihin tarkoituksiin⁷⁴. Kiinan aikakausi monarkiana tuli päätökseen kun Qing-dynastia kaatui vuonna 1911, ja Kiinan tasavalta perustettiin vuonna 1912. Monarkian mukana romuttui myös usko konfutselaiseen

⁷¹ Gladston 2014, 49-52

⁷² *ibid.*, 50-51

⁷³ Huotari & Seppälä 1989, 392

⁷⁴ Gladston 2014, 8-9

arvomaailmaan. Älymystö oli Kiinassa kautta historian ollut hyvin kansallismielistä, mutta uuden tilanteen myötä sosiaalinen ja kulttuurinen hajaantuminen johtivat tämän ideologian rakenteellisiin muutoksiin. Moderni kiinalainen älymystösukupolvi astui esiin vuosisadan vaihteessa, ydinajatuksenaan länsimaisten dynaamisten arvojen hyödyntäminen modernin yhteiskunnan ja vahvan Kiinan kehittämiseksi. Vastaavasti perinteiset konfutselaiset arvot nähtiin paitsi riittämättöminä tähän kehitykseen niin myös syynä kyseisen kehityksen siihenastiseen puutteeseen. Traditio julistettiin paitsi sopimattomaksi modernin elämän tarkoitusperiin, niin pian myös moraalisesti heikoksi.⁷⁵ Sisäisen liikehdinnän lisäksi myös Kiinalle epäedullinen Versailles'n rauhansopimus nostatti suuren vastarinnan, josta nationalistinen Toukokuun neljännen päivän liike vuonna 1919 ja sitä seurannut Uuden kulttuurin liike saivat pontta. Uuden kulttuurin liike pyrki luomaan uudenlaisen, kansaa lähellä olevan modernin kulttuurin, jonka avulla Kiina pystyisi vahvistumaan myös uusia kansainvälistymisen myötä ilmaantuneita haasteita varten.⁷⁶

Perinnevihamielisen ideologiansa lisäksi Uuden kulttuurin liike johti rajuimmillaan myös traditiota edustavan kulttuuriperinnön tuhoamiseen erityisesti vuosina 1915-1919. Nationalismi ja ikonoklasmi muodostivatkin erikoisen yhteenliittymän Kiinan historiassa, kun menneisyyden torjunta kasvoi suuriin mittasuhteisiin. Maurice Meisnerin mukaan ikonoklasmi on ollut piilevä osa kiinalaista nationalismia sen alkuvaiheista lähtien, vaikka moni varhainen nationalisti säilyttikin emotionaalisen siteen perinteisiin konfutselaisiin arvoihin⁷⁷. Äärimmäistä ikonoklastista asennetta ilmensivätkin erityisesti intellektuellien uuden sukupolven edustajat vuosisadan toisella vuosikymmenellä. Kyseisen äärijoukon siteet perinteiseen kiinalaiseen kulttuuriin ohenivat hyvin heikoiksi. Anti-traditionalismi sai tuulta alleen poliittisesta tilanteesta ja monarkian romahtamisesta. Uudistusmielisen nuoren kansanosan joukkoon kuului myös nuori Mao Zedong.⁷⁸

Paul Gladstonin mukaan länsimaisesta näkökulmasta katsottuna tämän ajanjakson kiinalainen taide ei useinkaan vaikuta tyylillistä uudistumista ja traditiosta irtautumista syvällisemmältä ilmiöltä. Varsinainen kritiikki tai länsimaisittain ymmärretty avantgardistinen ajattelu eivät nousseet voimakkaasti pintaan. Gladston kuitenkin muistuttaa, että länsimaisen realismin omaksumisen Kiinassa voidaan jo itsessään ymmärtää kantavan mukanaan konnotaatioita ideologiseen radikalismiin, ja siksi olevan pohjimmiltaan enemmän

⁷⁵ Meisner 1999, 12-13

⁷⁶ Huotari & Seppälä 1989, 70

⁷⁷ Meisner 1999, 10-13

⁷⁸ *ibid.*, 14

kuin joukko tyylikokeiluita⁷⁹. On huomioitava se, että taustalla vaikuttava poliittinen liikehdintä ja Uuden kulttuurin liike määrittivät suuresti ajan kulttuurielämää. Gladstonin mukaan taiteen länsimaalaistuminen oli osa radikaalien ja konservatiivien välistä vastakkainasettelua: modernismi osana porvarillis-demokraattista reformia, realismi sosialistista vallankumousta — ja tämä asetelma eroaa suuresti länsimaisesta avantgardismin konseptista⁸⁰. On syytä huomioida myös se, että tässäkin vaiheessa traditio ja uudistusmielisyys taiteessa polarisoituivat itsellisiksi, taiteenfilosofiaa määrittäviksi kategorioiksi, kun suhtautumistavat traditioon ja modernisaatioon hajaantuivat ja politisoituivat.

3.3 Sosialistinen Kiina ja länsimainen taide

Länsimainen realismi ja modernismi saivat alustavasti jalansijaa Kiinassa vuosien 1910-1940 välillä. Vuosisadan alkupuolella erilaiset taideliikkeet ja ryhmittymät omaksuivat länsimaisen modernismin piirteitä. Esimerkiksi edistyksellisten taideryhmien kehittämä xi hua -liike (西画 eli uusi, länsimainen taide) teki selkeän tyyllillisen ja ideologisen pesäeron kansallismieliseen guo hua -tyyliin ja puhtaaseen realismiin. Ajan edistyksellisistä länsimielisistä ajattelijoina on syytä mainita vaikutusvaltainen koulutusalan merkkihenkilö ja Pekingin yliopiston rehtori Cai Yuanpei (1868-1940), joka ajoi paitsi länsimaisen realistisen estetiikan omaksumista opetukseen, myös laajemmin länsimaalaisen ja kiinalaisen filosofian yhdistämistä koulutuksessa. Aikakauden merkittäviä kiinalaisia modernisteja, usein lännessä opiskelleita ja sitä kautta kiinalaisen taiteen uudistajia olivat muun muassa Pan Yuliang (1899-1977), Lin Fengmian (1900-1991), Chang Yu (1901-1966), Ni Yide (1902-1969), Pang Xunqin (1906-1985) ja Zhao Wuji (1921-2013)⁸¹.

1920-1940 -luvulla voimakkaiden paikallisten sotaherrojen yhteydenotot, poliittinen polarisoituminen sekä kommunistisen puolueen ja kansallispuolue Kuomintangin poliittinen kädenvääntö joka huipentui sisällissotaan, Kuomintangin maanpakoon vuonna 1949 ja kommunistien valtaannousuun, muodostivat koko kyseisen ajanjakson kulttuurielämää muotoilleen kehyksen. Konfliktit heikensivät taide-elämää ja taiteentuotantoa huomattavasti, ja taiteilijoiden aiheet kääntyivät luonnollisesti poliittisempaan suuntaan. 1930-luvun puolivälissä modernistinen taide oli huomattavassa

⁷⁹ Gladston 2014, 59

⁸⁰ Gladston 2014, 59

⁸¹ *ibid.*, 50-59

ahdingossa poliittisen jännittyneisyyden tähden.⁸² Oikealla länsimaistunut modernismi tuomittiin edelleen äärimmäiseksi ja ei-toivotuksi radikalismiksi, vasemmalla taas syvälle juurtunut ideologia johti pian siirtymään kohti populistisempaa taidetta. Gladstonin mukaan tämä liikehdintä johti kolmen erillisen taiteellisen suuntauksen kehittymiseen: realismiin, modernismin sekä ”modernin perinteisen” taiteen, joista jälkimmäinen piti yllä perinteistä kiinalaista ajattelua uudistuvan taide-elämän keskellä⁸³.

Vuoteen 1942 asti Kiinan kommunistisella puolueella ei ollut yhtenäistä kulttuuripoliittista linjaa. Vuonna 1942 Mao, joka tällöin jo dominoi puoluejohtoa, piti kuuluisat Ya’nanin puheensa taiteesta ja kirjallisuudesta. Puheet julistivat maan uutta kulttuuripoliittista linjaa ja olivat näpätys vapaamielisille, älymystölle ja taiteilijoille. Tällöin virallistettiin linja, jonka mukaan ei ole olemassa poliittisesti puolueetonta tai siitä irrallista taidetta, jonka tähden aidon kiinalaisen vallankumouksellisen taiteen tulisi edustaa kansaa, toisin sanoen työläisiä, maanviljelijöitä, sotilaita ja urbaania pikkuporvaristoa. Perinteet haluttiin syrjäyttää uuden ideologian tieltä, ja taiteesta tehtiin virallisesti vallankumouksen väline. Neuvostoliitto oli tässä tärkeä esikuva.⁸⁴

Noin vuosien 1949-1977 välillä Kiinan taide-elämä pyrittiin valjastamaan kokonaan poliittisiin tarkoituksiin, ja se edustikin enimmäkseen sosialistista realismia.⁸⁵ Taidetta tuotettiin ”massoilta massoille” -periaatteella, mutta tiukoin esteettisin ja ideologisin rajoituksin. Kaiken taiteen piti seurata aukottomasti Maon oppeja ja poliittisia periaatteita. Myös lukutaidoton väestönosa ymmärsi kuvia, minkä vuoksi karikatyyrit, sarjakuvat, julisteet ja lentolehtiset julistivat puolueen sanomaa maalauksia ja veistoksia laajemmalle. Taidetta ei tehty taiteen vuoksi, vaan taiteella oli oltava tarkoitus. Siitä huolimatta taiteen piti myös olla esteettisesti viehättävää. Yksinkertainen poliittinen viesti tuotiin näkyviin ihanneyhteiskuntaa, ideaalista Kiinaa esittävässä kuvissa. Ihanteellinen, vallankumouksellista realismia ja vallankumouksellista romantiikkaa yhdistävä kuvasto noudatti kolmen periaatteen teoriaa: hyvän ja pahan täytyi näkyä, näiden ohella täytyi näkyä hyvien ihmisten joukko, ja näiden joukosta nouseva yksi suuri sankari ja roolimalli, joka aina voittaa pahan. Red, bright and shining -periaatteen noudattaminen teki taiteesta hyvää. On syytä alleviivata, että kuvien ihanteet olivat yleensä hyvin kaukana todellisuudesta.⁸⁶ Tiukoista ideologisista ja

⁸² *ibid.*, 59-62

⁸³ *ibid.*, 58-59

⁸⁴ Gladston 2014, 62-63

⁸⁵ *ibid.*, 62-68

⁸⁶ Valjakka 2014

käytännöllisistä rajoituksista huolimatta aivan kaikki taide ei kuitenkaan pelkistynyt yksipuoliseksi puoluevaltion politiikan työkaluksi, vaan myös uskaliaita kokeiluja ja kritiikkiä esitettiin, ja länsimaisia tyyliuuntauksia pidettiin elossa pinnan alla.⁸⁷

Kulttuurivallankumouksen (tulkinnaista riippuen joko 1966-1971 tai 1966-1976) aikana perinnevihamielisyys eteni siihen pisteeseen, että perinteisiä taideteoksia ja kulttuurikohteita tuhottiin punakaartien voimin.⁸⁸ Koko traditio oli tarkoitus pyyhkäistä pois vallankumouksen nimissä⁸⁹. Mao oli huolissaan asemastaan ja lietsoi oman henkilökulttinsa vaikutusvaltaa yhä laajemmalle. Hän kehotti punakaarteja tuhoamaan vanhat perinteet ja traditiot, ja nämä tekivät työtä käskettyä tuhoamalla esimerkiksi temppeleitä ja patsaita. Erityisesti vihamielisyys kohdistui niin sanottuun ”neljään vanhaan⁹⁰” periaatteeseen.⁹¹ Kulttuurivallankumouksen ajanjakso oli inhimillisten katastrofien ja kontrolloivan hallinnon vuoksi myös taide-elämän kannalta hyvin vaikea.⁹²

3.4 Moderni aika: kohti nykytaidetta ja globaalia ilmapiiriä

Maon kuoleman (vuonna 1976) jälkeen tapahtunut poliittisen ilmapiirin muutos ja epävarmuuden aika johti hiljalleen taiteiden vapautumiseen ja kiinalaisen todellisen modernismin syntyyn. Suuret sosiopoliittiset muutokset johtivat täysin ennennäkemättömän visuaalisen kulttuurin syntyyn. Perinteisiä, aikaisemmin kiellettyjä taidemuotoja elvytettiin, taidekoulut avasivat ovensa uudelleen ja euro-amerikkalaisen kulttuurin vaikutteet tulivat Kiinaan. Taiteilijat innostuivat erityisesti yhdistelemään vanhaa uuteen, mikä oli 1980-luvun Kiinassa täysin uusi ilmiö.⁹³ ”Beijing Spring” -nimellä kulkeneet ajanjaksot vuosina 1977 ja 1978 olivat erityisen kiihkeää liberaalisaation aikaa⁹⁴. Tällöin myös viralliset ja puoliviralliset taideryhmät ryhtyivät perustamaan julkisia taidenäyttelyitä, joiden sisältö poikkesi avoimesti ja merkittävästi maolaisesta sosialistisesta realismista. Myös länsimaisesta taiteesta ryhdyttiin esittämään replukoita ja taidelehdet alkoivat julkaista sekä länsimaista modernistista että kiinalaista klassista materiaalia. Deng Xiaopingin avautumispolitiikkaan

⁸⁷ Gladston 2014, 62-68

⁸⁸ *ibid.*, 68-74

⁸⁹ Huang 2009

⁹⁰ The Four Olds tai the Four Old Things (四旧, siji), jotka tarkoittivat vanhoja käytäntöjä, vanhoja tapoja, vanhaa kulttuuria ja vanhoja ideoita.

⁹¹ Valjakka 2014

⁹² Gladston 2014, 68-74

⁹³ Valjakka 2014

⁹⁴ Vrt. Prahan kevät, nimi viittaa yhtäläisyyksiin.

kuuluvien uudistusten myötä lähdettiin hakemaan kulttuurista uudistumista ja valaistumista, humanistista intoa ja vapaampaa kulttuurielämää. Myös keskustelu taiteen olemuksesta alkoi uudelleen.⁹⁵ Kulttuurielämän alkaessa elpyä uusia taidemuotoja kokeiltiin ja esitettiin, joukko epävirallisia taideryhmiä aloitti toimintansa⁹⁶ ja keskustelu taiteen ja kirjallisuuden filosofiasta virisi yhä voimakkaammaksi. Kasvava hyvinvointi ja teknologinen kehitys mahdollistivat digitaalisen kulttuurin nousun ja niin ikään uusien visuaalisen kulttuurin muotojen räjähdysmäisen kasvun.⁹⁷ On kuitenkin syytä muistaa, että hallitus kontrolloi edelleen sitä, mikä oli virallisesti hyväksyttyä. Näyttelyitä suljettiin, protesteja järjestettiin ja taidepoliittista kädenvääntöä käytiin jatkuvasti.⁹⁸ Taide ja politiikka kulkivat edelleen toisiinsa kytkettyinä, mutta edistys oli lopulta tullut jäädäkseen.

Vuonna 1985 kommunistinen puolue salli virallisesti modernin taiteen harjoittamisen⁹⁹. Siitä huolimatta poliittinen painostus ja valvonta jatkuivat. 1980-luvulla syntyi runsaasti uusia taiteilijaryhmiä. Ryhmät olivat usein poliittisesti kantaaottavampia ja rajumpia liikkeissään verrattuna yksittäisiin taiteilijoihin, ja ennennäkemättömän kokeilevien ja progressiivisten teosten lisäksi esimerkiksi ottivat itselleen provosoivia nimiä, kuten mm. The Red Brigade ja Red Humour.¹⁰⁰ Vuoden 1985 taidemaailmassa vyöryi kriittinen mutta toistaiseksi hallituksen kanssa toimeentuleva ”uusi aalto”, joka esitteli uusia taiteenlajeja kuten videotaiteen, käsitetaiteen, performanssin ja installaation. Ennen kaikkea uusi aalto teki pesäeroa maolaaiseen ja post-maolaiseen ”puhdasoppiseen” taiteeseen sekä puolivirallisiin – eli puoluevaltiossa yleisesti hyväksytyihin – taiteenlajeihin¹⁰¹, ja kritisoi erityisesti kulttuurivallankumouksen aikaista virallista kuvastoa¹⁰². Uusien suuntausten myötä myös perinteisiä kiinalaisia taidemuotoja ryhdyttiin yhdistelemään moderneihin ja postmoderneihin konteksteihin. Esimerkiksi mustemaalausta sekä perinteistä filosofiaa sovellettiin kohti abstraktimpia taiteellisia tulkintoja.¹⁰³ Toisin sanoen tässä vaiheessa tapahtui merkittävää edistystä, kun myös omaa taideperinnettä ryhdyttiin toden teolla

⁹⁵ Gladston 2014, 85-89

⁹⁶ Etunenässä The Stars Group, kuuluisaksi noussut poliittisesti kriittinen avantgarderyhmä, jossa muun muassa Ai Weiwei aloitti uransa.

⁹⁷ Valjakka 2014

⁹⁸ Gladston 2014, 89-96

⁹⁹ Weintraub 2011

¹⁰⁰ Gladston 2014, 124-152

¹⁰¹ Näitä olivat esimerkiksi guohua-maalaus, shanshui-maalaus ja muut vastaavat mustemaalauksen modernimmat muodot (Gladston 2014, 118).

¹⁰² Tunnetuimpia esimerkkejä ovat Wang Guangyin, Yu Youhanin ja Wu Shanzhuanin teokset (Gladston 2014, 117).

¹⁰³ Gladston 2014, 109-111; 115; 117-119

tulkitsemaan ja soveltamaan länsimaiseen¹⁰⁴ taiteeseen peilaamalla. Esimerkiksi dadaismi ja kiinalainen perinteinen kulttuuri osoittautuivat suosituiksi ja kiinnostaviksi yhdistelemisen kohteiksi¹⁰⁵. Nämä taidekokeilut ovat rakentaneet perustaa myös tässä tutkielmassa tarkasteltaville teoksille.

On tärkeää huomata, että länsimainen ja kiinalainen modernismi eivät tarkoita samaa asiaa. Kiinalainen modernismi viittaa länsimaista verrokkiaan konkreettisemmin paikkaan ja aikaan, sekä yhteiskunnallisten arvojen muutokseen, joka Kiinassa tapahtui 1900-luvun alussa, jatkuen käytännössä vuosisadan loppuun asti, kehittyen ”totaaliseksi modernismiksi”. Kiinassa moderni on tarkoittanut pikemminkin uutta kansakuntaa kuin länsimaisen abstraktia uutta aikakautta. Kiinassa ei myöskään tapahtunut lännen kaltaista suhteellisen luontevaa jakoa esimoderniin, moderniin ja postmoderniin, vaikka hitaammalla tahdilla kehittyneitä kiinalaisen taiteen vaiheita ja ilmiöitä onkin tarkasteltu näiden nimitysten avulla.¹⁰⁶ Gao Minglu kuitenkin varoittaa¹⁰⁷ vastaavien länsimaisten käsitteiden väkinäisestä soveltamisesta syntypiirinsä ulkopuolelle, tässä tapauksessa Kiinaan. Kiinassa ”nykytaiteella” (contemporainety) viitataan usein modernismiin, ja ”modernismilla” viitataan yleensä kulttuurivallankumouksen jälkeiseen taiteeseen. Kiinalaisen avant-garden Gao laskee saaneen alkunsa 1970-luvun lopussa Maon kuoltua ja valtionideologian höllennyttyä, vahvistuneen 1980-luvun kulttuurisen laajentumisen myötä ja kasvaneen entisestään 1990-luvun taloudellisen ja kulttuurisen globalisaation myötä. Tähän avantgardistiseen aikaan kuuluivat myös useimmat länsimaisten taidesuuntausten kokeilut.¹⁰⁸

Vuoden 1989 China Modern Art Exhibition -näyttely kokosi yhteen ryhmän taiteilijoita, taidekriitikoita ja yleisöä, jotka edustivat kulttuurivallankumouksen jälkeistä uutta polvea, joka halusi pitää kiinni taiteen ja kulttuurin saralla saavutetuista uusista vapauksista¹⁰⁹. Kiinan ensimmäisessä todellisessa modernin taiteen näyttelyssä mukana olivat muiden muassa taiteilijat Xu Bing, Wang Guangyi, Gao Minglu, Li Xianting, Gu Wenda ja

¹⁰⁴ Vuonna 1985 Kiinassa järjestettiin myös ensimmäinen merkittävä kokonaan länsimaisen taiteilijan näyttely, kun Robert Rauschenbergin töitä asetettiin näytteille National Art Museum -museoon. Tämä oli suurille kiinalaisyleisöille ensimmäinen mahdollisuus nähdä länsimaista nykytaidetta. Näyttely vahvisti myös vuoden -85 uuden aallon virtausta. (Gao 2011, 101.)

¹⁰⁵ Gladston 2014, 115-117

¹⁰⁶ Gao 2011, 1-10

¹⁰⁷ Gao ei kuitenkaan ehdota yksiselitteisiä vaihtoehtoisia käsitteitä esimerkiksi ”modernin” tilalle, joten käytän sitä ja sen variaatioita myös tässä tutkielmassa merkitsemään eroa perinteiseen.

¹⁰⁸ Gao 2011, 1-7

¹⁰⁹ Weintraub 2011

Fang Lijun.¹¹⁰ Näyttelyssä sattuneiden välikohtausten vuoksi viranomaiset kuitenkin sulki sen muutama tunti avaamisen jälkeen, mutta sitä pidetään silti yhtenä kiinalaisen nykytaiteen merkittävimmistä alkuhetkistä¹¹¹. Moderni taide-elämä myös kansainvälistyi erilaisten konferenssien, symposiumien ja kansainvälisten taiteilijatapahtumien avulla. Uuden aallon humanistinen innostus oli kuitenkin hiljalleen hiipumassa 1980-luvun lähestyessä loppuaan, tehden siirtymää kohti kriittisempää ja kiristyneempää ilmapiiriä¹¹². Viimeistään Tiananmenin tapahtumat pian edellä mainitun näyttelyn jälkeen vuonna 1989 löivät taide-elämän totaalaisesti jäihin. Tiananmenin tragedialla oli pitkät jäljet. 1990-luvulla nykytaiteen tekeminen ja esittäminen oli jälleen paitsi kielletty, ja myös huoli rajojen koettelemisen seurausten vakavuudesta oli toisella tasolla kuin ennen. Dengin uudistuksista virinnyt humanistinen optimismi oli valunut totaalisesti tyhjiin, ja taiteesta tuli skeptisempää, kyynisempää ja passiivis-negatiivisesti kriittistä. Sensuurin kiertäminen ja poliittisen etäisyyden ottaminen tapahtui hyödyntämällä hankalasti tulkittavia taiteellisia keinoja.¹¹³ Yleinen varautuneisuus, kyynisyys, skeptisyys, sarkasmi ja välinpitämättömyys ovat nähtävissä usean aikakauden taiteilijan työssä, poliittinen poptaide sai alkunsa ja ”kyyninen realismi” vakiintui termiksi¹¹⁴. Moni taiteilija, kuraattori ja kriitikko myös lopetti työskentelyn kokonaan tai lähti pysyvästi ulkomaille¹¹⁵. Kiinan ulkopuolella työskentely tarjosi uudenlaisia mahdollisuuksia ja haasteita, sekä synnytti sekä kiinalaiseen että läntiseen kulttuuripiiriin kuuluvia piirteitä sisällyttäviä taiteilijanuria. Vasta 1980-luvun loppua kohden ja erityisesti Tiananmenin tapahtumien ja niistä toipumisen jälkeen myös edellä käsitelty taiteen sosiaalis-kollektiivinen funktio kansakunnan rakentajana alkoi hieman purkautua.¹¹⁶

1990-luvulle tultaessa omia perinteitä ja perinteisiä taiteenlajeja ryhdyttiin Kiinassa vaalimaan jälleen, mutta hyvin valikoivasti¹¹⁷. Tämä johtui osittain ulkopuolisten kulttuurivaikutteiden liialliseksi katsotusta leviämisestä maahan, sekä samanaikaisesta omasta kulttuurisen itsetunnon noususta. Uudenlainen nationalismi nosti päätään, kun vanhat arvot ja traditio nousivat uudelleentarkasteltaviksi. Suhtautuminen paitsi omaan

¹¹⁰ Weintraub 2011

¹¹¹ Weintraub 2011; Fok 2012, 3; Hong 2013, 36

¹¹² Gladston 2014, 107; 152-160; 172

¹¹³ Gladston 2014, 172-175; Fok 2012, 4

¹¹⁴ Gladston 2014, 192; Gao 2011, 9

¹¹⁵ Gladston 2014, 166-167, Gao 2011, 27-30

¹¹⁶ Gladston 2014, 29; 166-167

¹¹⁷ *ibid.*, 244

traditioon niin myös länsimaisen vaikutteisiin kuitenkin vaihteli ja pirstoi taidekenttää.¹¹⁸ 1990-luvun päätyttyä aikaisemmat tiiviimmän rintaman avantgardistit jakautuivat karkeasti kahtia. Toiset suuntasivat ulkomaille ja kansainvälistyivät, toiset jäivät Kiinaan ja useat heistäkin muuttivat aiheitaan kansainvälisemmiksi.¹¹⁹ Kiinan taiteilijoiden kansainvälisille areenoille astumista pidetään usein eräänlaisena sen oman kulttuurin uudistamisen muotona. Taiteilijat hyödyntävät työssään länsimaisen taiteen esityskeinoja ja ajatuksia, ja siten vievät eteenpäin laajempaa kulttuurisen hajaantumisen tai leviämisen prosessia, jonka kulkua ja lopputulemia jo mainittu termi interkulttuurisuus kuvaa verrattain hyvin. Paikallisen kulttuurisen ikonografian uudelleenkontekstointi tulee erityisen näkyväksi kun eri kulttuuritaustan omaavat toimijat ovat kiinalaisperäisten teosten kanssa tekemisissä. Tämä taidediskurssi jakaa sekä kiinalaisia että läntisiä piirteitä. Kiinassa on noussut esiin jopa ajatus kiinalaisen kulttuurin avulla tuotetusta kansainvälisestä kehityksestä ja hyvinvoinnin lisääntymisestä, sekä sitä kautta kiinalaisen taiteen tekemisestä muiden vuoksi.¹²⁰ Tämä hieman omahyväinen ”itseensä kohdistuvan kulttuurisen kolonialismin” ajatus on kuitenkin kohdannut ansaittua kritiikkiä¹²¹.

2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä poliittisen ja taloudellisen tilanteen vaihtelut vaikuttivat myös taide-elämään. Talouskasvun myötä syntyi gallerioita, taidealueita ja huutokauppakamareita, ja taiteelliseen tuotantoon ja kulutukseen suuntautui enemmän varoja. Taide käsitteli yhä enemmän ja uusista perspektiiveistä Kiinan poliittista, sosiaalista, kulttuurista ja taloudellista historiaa. Myös digitaide sai lisää tuulta siipiensä alle. Taideala ja eritoten taiteilijanura nähtiin realistisena ja jopa tuottoisana uravalintana, jonka myötä myös taiteilijoiden määrä kasvoi. 2000-luvun kuluessa kiinalainen nykytaide on myös saavuttanut merkittävän aseman kansainvälisillä taidemarkkinoilla. Paul Gladstonin näkemyksen mukaan tähän ovat myötävaikuttaneet erityisesti innovatiiviset, länttä ja Kiinaa yhdistelevät hybridimäiset tekniikat ja kuvastot, joita on voitu tulkita myös dekonstruktivisina konventioiden haastajina. Myös perinteinen taide on säilynyt elinvoimaisena, ja sille on kansainvälisillä markkinoilla kysyntää. Lisäksi myös 1980-luvun loppupuolen kiinalaisten taiteilijoiden ja intellektuellien laaja-alainen levittäytyminen maailmalle on luonut eräänlaisen transnationaalisen verkoston, jonka kautta taide ja kulttuuri ovat osaltaan

¹¹⁸ Gladston 2014, 170; 243-245

¹¹⁹ Tsao 2011, 24

¹²⁰ Tsao 2011, 1-2; 28

¹²¹ Alkuperäinen termi on ”self-colonization” (Tsao 2011, 1)

kulkeneet Kiinan ja kansainvälisten areenojen väliä.¹²²

4 KIINALAISEN TAITEEN TRADITIO

Tässä luvussa käyn lyhyesti läpi kalligrafian, maalaustaiteen ja keramiikkataiteen historiaa ja tärkeimpiä piirteitä, jotka ovat olennaisia myöhemmän analyysin kannalta. Keramiikkaosuudessa viittaa sanalla sekä posliiniin että keramiikan muihin muotoihin.

4.1 Kalligrafia

Kiinalainen kalligrafia on maalaustaiteen ohella Kiinan arvostetuin taiteenlaji. Kiinankielinen kalligrafiaa tarkoittava termi ”书法” (shufa) tarkoittaa sananmukaisesti kirjoittamisen metodia tai kirjoituksen järjestelmää. Termiin sisältyy vaatimus esteettisesti kiinnostavasta, kauniista ja rytmikkästä kirjoituksesta. Kiinassa kalligrafia on säilynyt elinvoimaisena näihin päiviin asti. Se on koko kansan suosima taiteenlaji, joka näkyy voimakkaasti myös arkipäivän estetiikassa. Kalligrafia nauttii suurta suosiota koko kansan keskuudessa erityisesti siksi, että sitä opetetaan kouluissa. Kiinalaislapset oppivat kalligrafian ja sivellintekniikan perusteet viimeistään ylä-asteella. Näin ollen kaikilla koulun käyneillä kiinalaisilla on edellytykset ymmärtää kalligrafiaa taiteenlajina. Todelliseksi kalligrafiamestariksi oppiminen vie kuitenkin vuosia tai vuosikymmeniä. Erityisen näkyvää kalligrafia on kiinalaisessa katukuvassa, kauppojen nimikylteissä, julkisten rakennusten koristuksena, arkipäivän käyttöesineissä, kuin myös tavallisten kiinalaiskotien seinillä. Kalligrafia onkin siitä ainutlaatuinen taiteenlaji, ettei siltä voi vältyä edes arkipäiväisessä elämässään. Sanotaankin että kalligrafia on osa kiinalaista tajunnanmaisemaa.¹²³

Kalligrafian juuret juontavat kauas esihistoriaan. Arkeologisissa kaivauksissa on löydetty yli 6000 vuotta vanhoja neoliittisen kauden saviesineitä, joihin on kaiverrettu tai piirretty kuvia tai graafisia merkkejä. Yhtenäisten lauseiden muodostamisen sijaan nämä merkit esiintyivät kuitenkin yksittäisinä, eivätkä siten täytä kielen vaatimuksia. Löydökset koostuvat numeraaleista tai muista yksinkertaisia kuvamerkkejä tarkoittavista merkeistä, ja osa tutkijoista pitää niitä esimerkkinä kiinan kielen varhaisimmasta kirjoitetusta muodosta.¹²⁴

¹²² Gladston 2014, 225-230, 268

¹²³ Huotari & Seppälä 1989, 288-290

¹²⁴ *ibid.*, 290

Kiinan kielen¹²⁵ kirjoitusjärjestelmä koostuu sanoja ja tavuja merkitsevistä kirjoitusmerkeistä (hanzi, 汉字)¹²⁶. Vaikka merkkien lausuminen on vaihdellut ja vaihtelee edelleen merkittävästi, ovat yhtenäiset ja kaikkien ymmärrettävissä olevat kirjoitusmerkit olleet kieltä koossa pitävä rakenne¹²⁷. Jokainen merkki koostuu sarjasta vetoja, jotka suoritetaan tietyssä järjestyksessä. Suuri osa merkeistä koostuu pienemmistä rakenneosista, jotka voivat olla foneettisia tai merkitykseen viittaavia. Merkit jaetaan karkeasti kohdettaan esittäviin kuvamerkkeihin eli piktogrammeihin, ”asiaa osoittaviin” ideogrammeihin, näiden yhdistelmiin sekä radikaali-foneettisiin merkkeihin, joissa osa merkistä viittaa sen merkitykseen, osa ääntämykseen¹²⁸.

Kuten kaikissa esimoderneissa yhteiskunnissa, myös Kiinassa kirjoitustaito on aluksi ollut valitun väestöosan etuoikeus ja sitä kautta yhteydessä uskonnolliseen ja poliittiseen valtaan. Kirjoitustaidon merkityksellisyys näkyi sen alkuaikoina myös juhlavissa materiaaleissa kuten kivessä ja pronssissa, mutta kirjoitustaidon yleistyttyä ja paperin saatavuuden kasvaessa siirryttiin musteeseen ja paperiin, joita pidettiin parhaina välineinä Song- ja Yuan-dynastioiden koittaessa (960–1279 ja 1279–1368).¹²⁹ Aikojen saatossa kirjoitusmerkkejä on kaiverrettu, valettu, sivelletty ja piirretty niin saveen, luuhun, pronssiin, kiveen, bambu- ja puusuikaleille, silkille ja muille kankaille, jadeen, posliiniin sekä paperille¹³⁰. Käyttötarkoituksen sanelemasta tarpeesta riippuen aikojen saatossa on kehittynyt runsas joukko erilaisia kalligrafiatyylejä.

Varhaisimmat varsinaiset kiinan kielen kirjoitusmerkit ovat peräisin Shang-kauden (n. 1766-1066 eaa.) loppupuolelta. Oraakkeliuukirjoitus (甲骨文, jiaguwen), eli luunkappaleisiin ja kilpikonnankuoriin ennustamistarkoituksessa kaiverrettujen piktogrammien esiintyminen on ajoitettu vuosien 1400-1100 eaa. välimaastoon. Ennustajapapit sivalsivat rituaaleissa merkkejä luihin punaisella musteella ja kaiversivat sitten merkit luun pintaan. Sen jälkeen luita kuumennettiin kunnes niihin syntyi halkeamia ja säröjä joiden pohjalta jumalien vastaukset tulkittiin. Luihin kaiverretut tekstit olivat

¹²⁵ Kiinan kieli on isoiloiva, osittain monosyllaabinen ja tonaalinen kieli joka kuuluu sino-tiibetiläiseen kieliryhmään. Se on maailman ainoa elävä kieli jonka kirjoitusjärjestelmä on puhtaasti ei-aakkosellinen ja sitä puhuu äidinkielenään noin miljardi ihmistä. Kiinan kielen merkitystä Itä-Aasiassa voidaan hyvin verrata kreikkaan tai latinaan länsimaissa. (Huotari & Seppälä 1989.)

¹²⁶ Kiinassa oppivelvollisuus käsittää 5000 merkkiä ja lukutaitoisuusraja 1500 merkkiä. Laajimmat sanakirjat sisältävät jopa 50 000 merkkiä. (Huotari & Seppälä 1989, 273.)

¹²⁷ Farrer 2007, 88

¹²⁸ Huotari & Seppälä 1989, 276-280

¹²⁹ Farrer 2007, 84-87

¹³⁰ Farrer 2007, 85; Huotari & Seppälä 1989, 290

ylimystön ja hallitsijoiden kysymyksiä jumalille ja käsittelevät usein esimerkiksi esi-isien palvontaa, hallinnollisia asioita, sotia, metsästystä, maanviljelyä sekä sairautta ja kuolemaa. Kirjoitusmerkkien kuusi rakenneperiaatetta (六书, liushu) ovat olleet jo tuolloin käytössä. Myös merkkien kirjoitussuunta oli tuolloin jo vakiintunut muotoon ylhäältä alas ja oikealta vasemmalle. Tyyllisesti oraakkeliluukirjoitus on voimakasta, kulmikasta ja arkaaista, ja tätä tyyliä myös nykypäivän kalligrafit soveltavat. Oraakkeliluukirjoitus on ollut äärimmäisen merkittävä kulttuurihistoriallisen tutkimuksen tietolähde.¹³¹ Voidaan siis sanoa, että kiinalaisen kalligrafiataiteen juuret ulottuvat varhaiselle Shang-kaudelle ja oraakkeliluukirjoitukseen asti, ja niiden periaatteita sovelletaan yhä edelleen kiinalaisessa taiteessa.

Kiinalainen sinettikirjoitus jaetaan yleensä suureen sinettikirjoitukseen (dazhuan 大篆) ja pieneen sinettikirjoitukseen (xiaozhuan 小篆). Suuri sinettikirjoitus jaetaan useisiin alalajeihin, joista tärkeimpinä mainittakoon pronssiesinekirjoitus (jinwen 金文) ja kivirumpukirjoitus (shiguwen 石鼓文), jotka viittaavat käytettyihin materiaaleihin. Näiden lisäksi suuren sinettikirjoituksen tyyllillä on kirjoitettu myös bambu- ja puuliuskoille sekä kankaille. Suuri sinettikirjoitus oli vallitseva kirjoitustyyli Zhou-kaudella (n.1066-221 eaa.) Shang-kauden aikana oraakkeliluukirjoitusta läheisesti muistuttanut pronssiesinekirjoitus kehittyi Zhou-kaudella abstraktimmaksi, ja merkkien rakenne ja muodot muovaantuivat monimutkaisemmiksi, voimakkaiksi, vedoiltaan paksuiksi ja arvokkaiksi. Myöhemmin tyyli kehittyi myös sommittelultaan viehättävämmäksi ja tasapainoisemmaksi. Kivirumpukirjoitus taas edustaa varhaisinta kiveen hakattujen merkkien perinnettä aina 770-476 eaa, alkaen. Kivirumpukirjoituksen merkit ovat tyylliltään tasapainoisia, viivoiltaan yhdenmukaisia ja pehmeitä, pyöreämuotoisia, pehmeitä ja päistään usein hennosti pyöristettyjä.¹³² Pieni sinettikirjoitus kehittyi kirjoitusmerkkien yhdenmukaistamisen myötä. Qin-dynastia (221-206 eaa.) oli Kiinan ensimmäinen varsinainen dynastia, johon saakka eri valtioissa käytettiin useita keskenään poikkeavia kirjoitustyyliä. Keisari Qin Shihuangin ja pääministeri Li Sin johtaman uudistuksen myötä noin 3300 yleisintä kirjoitusmerkkiä yhdenmukaistettiin. Pieni sinettikirjoitus on edeltäviä tyyliä

¹³¹ *ibid.*, 292

¹³² *ibid.*, 292-293

symmetrisempää ja sopusuhtaisempaa, viivoiltaan ohutta, pitkulaista, yhdenmukaista ja kaarevaa. Kokonaisilme on koristeellinen mutta hyvin kurinalainen.¹³³

Lishu (隶书) eli kirjuri kirjoitus yleistyi sekin Qin-dynastian aikana ja kasvoi Handynastian (206 eaa.-220 jaa.) vallitsevaksi kirjoitustyyliksi. Lishu kehittyi pienen sinetikirjoituksen pohjalta, yksinkertaistetuksi versioksi arkipäiväiseen käyttöön. Se poikkesi kuitenkin ulkonäöltään suuresti edeltävistä tyyleistä. Symmetrian periaate jäi taka-alalle, kun viivoja ryhdyttiin korostamaan paikoitellen voimakkaimilla ja paksunnetuilla vedoilla. Erityiset pidennykset, lyhennykset, paksunnokset ja ohennukset sekä myös märemmät ja kuivemmat kirjoitusmerkit nousivat tyylin keskeisimmiksi piirteiksi. Lishu on edelleen yksi kalligrafien eniten käyttämistä ja sitä kautta tunnetuimmista tyyleistä.¹³⁴

Kaishu¹³⁵ (楷书) eli normaalikirjoitus kehittyi lishun pohjalta. Tällöin otettiin käyttöön kuvitteellisen neliön sisään siveltämisen periaate, jolloin tyylistä kehittyi selkeä ja tasapainoinen.¹³⁶ Merkkien kokonaisilme on neliömäisempi ja ne ovat vedoiltaan vahvempia ja kulmikkaampia¹³⁷. Kaishu on selkeytensä vuoksi helppoa kirjoittaa ja lukea, minkä tähden kalligrafiaopinnot aloitetaan aina siitä. Samaan aikaan kaishun kanssa kehittyi siitä vapaamuotoisempi versio, kurssiivimpi ja nopeammin kirjoitettu xingshu (行书) eli sujuva kirjoitus. Xingshu on kaikkein lähimpänä arkipäivän käsinkirjoitettua kiinaa.¹³⁸

Caoshu (草书) eli ruohokirjoitus on kalligrafiatyyleistä abstraktein ja vapaamuotoisin. Sen kolmivaiheisen kehityksen ensimmäinen muoto oli lishu -tyylistä kehittynyt, xingshuta muistuttava mutta vapaamuotoisempi zhangcao (章草), sen jälkeen jincao (今草) eli moderni ruohokirjoitus jossa viivojen yhdistely oli jo varsin vapaamuotoista ja teksti vaikeaselkoista. ja lopuksi viimeinen muoto kuangcao (狂草) eli villi tai hullu ruohokirjoitus. Ruohokirjoituksen villeimmässä muodossa merkkejä pienennellään ja suurennellaan, lyhennellään ja kirjoitetaan vauhdikkaasti yhteen. Kokonainen lause voidaan kirjoittaa yhdellä siveltimenvedolla. Kaikkein vaikeaselkoisin ruohokirjoitus on myös

¹³³ *ibid.*, 293-295

¹³⁴ *ibid.*, 295-296

¹³⁵ Kaishun lisäksi toisinaan käytetään myös nimiä zhen shu (真書) eli säännöllinen kirjoitus, zheng shu (正書) eli oikeaoppinen kirjoitus, zheng kai (正楷) joka viitta pystysuuntaiseen asetteluun tai kai ti (楷體) joka tarkoittaa kurssiivia.

¹³⁶ Huotari & Seppälä 1989, 297

¹³⁷ Valjakka 2014

¹³⁸ Huotari & Seppälä 1989, 297

kiinalaisille abstraktia taidetta.¹³⁹ Caoshu on voimakkaan ilmaiseva kalligrafiamuoto, jossa tarkkailun kohteena on erityisesti viivoissa kulkeva energia: viivaa seurataan katseella sen voimakohtia ja kevyempiä vetoja tulkiten.¹⁴⁰

Eteläisen Qi-dynastian (479-502) kaudella kirjoitettiin ensimmäinen maalaustaiteen ja kalligrafian teoria, joka tiivistyy kuuteen ihanteeseen. Maalari Xie Hen¹⁴¹ kirjoittama teos *Guhua Pinlu* (古画品录) sisälsi kuusi esteettistä arviointikriteeriä kalligrafia- ja maalausteoksille¹⁴². Nämä nimellä liu fa (六法, sanamukaisesti ”kuusi lakia”) tunnetut kriteerit, kuusi kaanonina, ovat yhä käytössä perinteistä maalaustaidetta ja kalligrafiaa arvioitaessa.¹⁴³ Kalligrafiatyylien runsas kirjo heijastelee ihanteiden joustavuutta ja monitulkintaisuutta. Ensimmäinen ja toinen kriteeri liittyvät yhteen, tavoitellen kumpikin kohteen elinvoiman ihanteellista jäljentämistä teokseen. Ensimmäinen kriteeri, qiyun shengdong (气韵生动), tarkoittaa elämänvoiman eli qi-energian (气) ja kohteen elämää sykkivää pulssia, joka maalarin on kyettävä vangitsemaan teokseensa. Toinen kriteeri on gufa yongbi (骨法用笔) eli suoraan käännettynä siveltimenkäyttö ”luisella” tyyllillä, jossa siveltimen kosketus luo kuvaan luurankomaisen rakenteen¹⁴⁴. Tämä tarkoittaa sivellintekniikkaa, jossa siveltimenvetojen sisäiset jännitteet, siirtymät, voimakohdat ja kevennykset tekevät mahdolliseksi qi-energian jäljentämisen teokseen. Kolmas ja neljäs kriteeri liittyvät kohteen uskottavan kuvaamiseen. Kolmas kriteeri, yingwu xiangxing (应物象形), tarkoittaa kohteen muotojen luonnollista ja uskollista esittämistä, joskaan ei kuitenkaan sillä tarkkuudella kuin länsimaisessa realismissa. Neljäs kriteeri, suilei fucai (随类赋彩), edellyttää sopivaa värienkäyttöä kuvattavan kohteen mukaisesti. Viides kriteeri, jingying weizhi (经营位置), tarkoittaa sommittelua, joka on yksi tärkeimmistä huomion kohteista maalauksessa ja kalligrafiassa. Kiinalaisena ihanteena on perinteisesti ollut asymmetria, sillä symmetrisyys on koettu jäykkänä, keinotekoisena ja tylsänä, ja tästä syystä myös kyvyttömänä ilmaisemaan elämänenergiaa ja liikettä. Asymmetria nähdään kiinalaisessa taiteessa spontaanina mutta hallittuna liikkeenä, josta qi-energian pystyy aistimaan. Viides

¹³⁹ *ibid.*, 297-298

¹⁴⁰ Valjakka 2014

¹⁴¹ Nimi muutettu pinyinille, Okkosen tekstissä ”Hsie Ho”.

¹⁴² Näitä kriteereitä on sekä Kiinassa tulkittu hieman vaihtelevasti, että käännetty hieman eri tavoin eri kielille ja lähteisiin. Lisäksi toiset taiteilijat ja oppineet ovat esittäneet niistä omia hieman vaihtelevia versioitaan myöhemmin. (Okkonen 1958, 165-170.)

¹⁴³ Huotari & Seppälä 1989, 386; Okkonen 1958, 165

¹⁴⁴ Kuva 63

kriteeri ohjeistaa harkitsemaan tilaa ja kompositiota. Kuudes kriteeri, *chuanyi moxie* (传移模写), tarkoittaa jäljentämistä ja kopiointia. Vanhojen mestareiden kopiointia ja sitä kautta tapahtuvaa perusteellista teknistä perehtymistä on Kiinassa pidetty ainoana tienä mestariksi. Periaatteena on, että perinne on hallittava ennen kun on mahdollista kehittää oma tyyli.¹⁴⁵ Kiinassa hyvin tehtyjä kopioita arvostetaan lähes alkuperäisen teoksen veroisena¹⁴⁶. Tämä periaate on kiinnostava myös tutkielman laajemman mittakaavan kannalta, ja palaan asiaan tarkemmin luvussa kahdeksan.

Kalligrafian sommittelussa otetaan huomioon sekä merkkien sisäinen, keskinäinen, että koko teoksen tasapainoinen asettelu. Kalligrafiassa noudatetaan yleensä ideaa merkin sisälle rakentuvasta luurangosta. Merkin rakenneosien sisäiset liikeradat muodostavat vedoille oikean muodon. Siveltimenvedon tekninen liike tuo viivassa esiin sen takaisen inspiraation ja ajatuksen luontaisen virtauksen, joka siirtyy osaksi viivaa¹⁴⁷. Tunnelatausta, rytmikkyyttä, sävyä ja kiehtovuutta odotetaan sekä kirjoitusmerkeiltä että niitä ympäröivältä tyhjältä tilalta, jota kutsutaan ”näkymättömän siveltimenkäytön paikaksi”¹⁴⁸. Tyhjä tila säätelee teoksen keveyttä tai raskautta, valoa ja varjoa sekä luo jännitteitä. Tyhjyyden ymmärtäminen hyödyllisenä on taolainen idea ja peräisin filosofian klassikko Daode jingistä 300-luvulta. Taiteilijan signeerauksen lisäksi sinetit muodostavat tärkeän osan kalligrafiateosten ja maalausten sommittelussa. Taiteilija painaa teokseen omat sinettinsä, mutta myös teoksen myöhemmät omistajat usein lisäävät siihen omat sinettinsä.¹⁴⁹ Tämän ainutlaatuisen piirteen kautta teoksen *provenienssi* tulee näkyväksi fyysisesti teoksen itsensä ilmiasuun. Sinettien kaiverrusta¹⁵⁰ pidetään yhtenä kalligrafian alalajeista.

Kiinalainen kalligrafia on aina elänyt elimellisen läheisessä suhteessa maalaustaiteeseen. Kiinan kielen varhaisimmat kirjoitusmerkit ovat piktogrammeja, minkä vuoksi kirjoitusjärjestelmä ja näin ollen myös kalligrafia pohjautuvat kuviin, vaikka kalligrafia onkin aikojen saatossa kehittynyt maalaustaidetta abstraktimmaksi. Kalligrafiasta tuli myös jo varhaisella Song-kaudella (960-1279) olennainen osa maalausten kompositiota. Kiinalaiset taiteilijat ovat usein vastanneet länsimaistakin yleisneron ihannetta, hallitessaan sekä

¹⁴⁵ Huotari & Seppälä 1989, 386-387; Okkonen 1958, 165-166; Tregear 1997, 94; Zhihu 2018

¹⁴⁶ Huotari & Seppälä 1989, 386

¹⁴⁷ Okkonen 1958, 164

¹⁴⁸ Huotari & Seppälä 1989, 301

¹⁴⁹ *ibid.*, 301-302

¹⁵⁰ Sinetit kaiverretaan yleensä pienellä sinettikirjoituksella.

kalligrafian että maalaustaiteen, runouden ja jopa musiikin.¹⁵¹ Lisäksi sekä kalligrafian että maalaustaiteen perustana on sama esteettinen teoria ja samat työvälineet sivellintekniikoineen¹⁵². Jo Shang-kauden oraakkeliuukirjoitus muodostaa varhaisimman yhteisen perustan, jonka pojalta myöhemmät kirjoitusmuodot ja maalaustyylit ovat kehittyneet¹⁵³. Kalligrafian ja maalaustaiteen selkeämpi yhteiselo nostaa ensimmäistä kertaa päätään vuosien 475-221 eaa. välille ajoitetussa maalauksessa, jossa silkille tehty mytologisia hahmoja kuvaava maalaus pitää sisällään suurella sinettikirjoituksella tehdyn selonteon. Maalaus on kaikkein varhaisin merkki kalligrafian ja maalaustaiteen yhdistymisestä kiinan taiteen historiassa.¹⁵⁴

4.2 Maalaustaide

Perinteisen kiinalaisen maalaustaiteen historia alkaa varsinaisesti Han-kautta seuranneella, niin kutsutulla Hajaannuksen kaudella (220-581). Tältä ajalta ovat peräisin ensimmäiset merkittävät, nimeltä tunnetut kiinalaiset maalarit ja kalligrafit, tunnetuimpana Gu Kaizhi (344?-406?).¹⁵⁵ Kiinalaisen maalaustaiteen taustalla vaikuttavat muutamat filosofiset ja uskonnolliset oppisuunnat. Taolaisuuden mukaan käsitys yinin ja yangin vuorovaikutuksesta syntyneestä maailmankaikkeudesta ja sen ykseydestä, ”taosta”, on ohjannut maalaustaiteen tulkintaa ihmisen ja luonnon yhteiselon näkökulmasta. Maisemamaalauksia on tarkasteltu tämän yhteiselon tutkielmina, moninaisuuden, sopusoinnun ja ykseyden kuvauksina. Taolaisuuden lisäksi myös kungfutselainen filosofia näkyy maalaustaiteessa. Siinä missä taolaisuus painottuu enemmän luonto- ja maisemamaalauksen ihanteisiin, ohjaa kungfutselaisuus erityisesti henkilökuvien ja muiden ”hyveellistä moraalialla” vahvistamaan pyrkivien maalausten sisältöä. Buddhalaisuus sen sijaan rantautui Kiinaan Han-dynastialla, jonka jälkeisellä Hajaannuksen kaudella sen vaikutteet alkoivat näkyä myös taiteissa. Parhaiten tämä näkyy buddhalaisten temppelien ja luostarien seinämaalauksissa sekä niin sanotun chan-maalauksen¹⁵⁶ synnyssä. Kalligrafian tapaan myös maalaustaide kuului

¹⁵¹ Huotari & Seppälä 1989, 288-289

¹⁵² *ibid.*, 288

¹⁵³ *ibid.*, 385

¹⁵⁴ *ibid.*, 293

¹⁵⁵ *ibid.*, 382; 386

¹⁵⁶ Chan tunnetaan paremmin japaninkielisestä nimityksestään ”zen”.

älmyystön itsestään selviin kiinnostuksen kohteisiin, joten jo mainittuun kiinalaisen yleisneron ihanteeseen kuului myös harrastuneisuus maalaustaiteessa.¹⁵⁷

Kiinalaisen maalaustaiteen periaatteet poikkesivat alusta asti länsimaisista verrokeistaan. Kiinalaisessa maalauksessa ei alun alkaenkaan pyritty realismiin, ja esimerkiksi lännessä tutut perspektiivi ja varjostus olivat Kiinassa tuntemattomia tekniikkoja 1900-luvulle asti. Niin kalligrafiassa kuin esittävässä maalaustaiteessa tärkeämpää on ollut kohteen hengen – tai kohdetta tarkastellessa syntyneen tulkinnan ja hetken – vangitseminen. Tämä lännessä verrattain moderni ajatus onkin Kiinassa elänyt jo tuhansia vuosia. Maalaustaiteen ja kalligrafian yhteisen filosofian ytimessä onkin viiva. Viivan ilmaisuvoima ja eloisuus ovat sekä maalaustaiteen että kalligrafian tärkein arviointiperiaate ja esteettinen kriteeri. Kiinalaisen maalarin tärkein tavoite onkin vangita teokseensa kohteensa sielu ja henki, luonne, rytmi ja elämänvoima qi. Kiinalaisen maalaustaiteen ja kalligrafian ydinajatus tiivistyykin tähän: luonnon, ympäristön ja kohteen tarkkailuun, sekä niiden elämänvoiman jäljentämiseen teokseen loppuun asti hiotun, harkitun sivellintekniikan ja sommittelun kautta.¹⁵⁸ Maalaustaiteeseen ovat pätenneet samat kalligrafian kohdalla esitellyt kuusi ihannetta.

Perinteisessä kiinalaisessa maalaustaiteessa kuvatut aiheet ovat kautta linjan olleet keveitä. Maalaukset jaetaan usein maisemamaalauksiin, kukka- ja lintuaiheisiin, bambumaalauksiin, eläinaiheisiin, muotokuvaan sekä yliluonnollisia aiheita esittäviin maalauksiin. Sotaa, kuolemaa tai väkivaltaa ei juuri ole kuvattu, minkä lisäksi myös esimerkiksi alastomuuden kuvaaminen on moraalisääntöjen tähden jäänyt hyvin vähiin. Maalaustaiteen tarkoitus on ollut virkistää mieltä, sekä kohottaa ja ilmentää hyvää moraalialia. Myös yksinkertainen silkkaan kauneuteen ja esteettisyyteen pyrkiminen vailla syvempää merkitystä on ollut yleistä, sillä loppujen lopuksi kaikkien yksittäisten aiheiden on nähty lopulta palautuvan Taoon. Perinteisessä kiinalaisessa maalaustaiteessa sisältö ja muoto ovatkin yksi ja sama asia. Luontoaiheiset maalaukset muodostavat kiinalaisen maalaustaiteen enemmistön. Korkeimpana maalaustaiteen kategoriana pidetään maisemamaalausta.¹⁵⁹

Kiinalaisen maalaustaiteen varhaisimpana edeltäjänä pidetään neoliittisen kauden Yangshao-kulttuurin (5000-4000eaa.) keramiikka-astioiden geometrisia kuviointeja sekä pyyntimagiaan liitettyä luontoaiheista kuvastoa. Shang-kauden koristeellisia keramiikka-

¹⁵⁷ Huotari & Seppälä 1989, 382-384

¹⁵⁸ *ibid.*, 382; 387

¹⁵⁹ *ibid.*, 384

asioita, pronssiesineitä sekä oraakkeliluukirjoitusmerkkejä pidetään myös maalaustaiteen varhaisina viivapiirustusmuotoina. Zhou-kaudelta sen sijaan ei ole säilynyt juurikaan esineistöä, mutta ajalta periytyvät kirjoitukset kertovat runsaista kuvituksista palatseissa ja muistohalleissa. Han-kaudelta säilyneitä maalauksia on löydetty erityisesti hautojen seiniltä ja hautaesineistöstä. Aiheet ovat olleet pitkälti mytologisia ja historiallisia. Näin ollen tähän asti kiinalainen maalaustaide ei vielä ollut kehittynyt itsenäisen taiteenlajin asemaan, vaan limittyi dekoratiivisena elementtinä uskonnollisiin ja mytologisiin suurempiin tarkoitukseen.¹⁶⁰

Liu Song -dynastiassa (420-479) keskeiseksi nousut shanshui-maalaukset (山水¹⁶¹) on perinteinen maisemamaalaustyyli, jossa käytetään mustetta, sivellintä ja riisipaperia tai silkkiä kuvaamaan vuoristomaisemia, jokia, virtoja, järviä ja vesiputouksia.¹⁶² Maalaukset esittävät vuori- ja vesistömaisemia jotka ovat usein kietoutuneina eteeriseen usvaan. Tässäkin maisemamaalauksen lajissa taiteilijan tärkein tehtävä on jopa realistisen kuvauksen kustannuksella vangita maalaukseen qi-energia, kuvatuksen paikan vitaalinen elämänhenkäys. Ilman qi-energian virtausta maiseman syvin olemus menetetään. Shanshui-maalaustyyli ei siis sekään edusta puhtaaseen realismiin pyrkivää maisemakuvausta, vaan pikemminkin ilmaisee taiteilijan ja tätä ympäröivän kulttuurin ymmärrystä luonnosta.¹⁶³

Tang- ja Song -dynastiat olivat koko kulttuurin ja niin myös maalaustaiteen kukoistuksen aikaa. Maisemamaalaus kasvoi omaksi taiteenlajikseen ja kehittyi moniväriseksi myöhemmin Tang-kaudella. Myös tussimaalaus sai alkunsa. Song-dynastiassa erityisesti maisemamaalauksen mestarit kehittivät taiteenlajiaan eteenpäin. Maisemamaalauksen lisäksi myös muotokuvat, lintu- ja kukkamaalaus, lohikäärme-, kala-, hyönteis- ja muut eläinaiheet olivat suosittuja. Song-kauden maisemamaalaukselle erityisen tyypillistä on tyhjän tilan hyödyntäminen kokonaissommittelun osana: tyhjiys liittyi elimellisesti myös taolais-buddhalaiseen filosofiaan. Maalarit Ma Yuan sekä Xia Gui (n.1180-1230) tunnetaan niin sanotusta Ma Xia -koulukunnastaan, jossa jopa koko Kiinan taiteen historian mittapuulla huippuunsa kehitetty sivellintekniikka pääsi oikeuksiinsa seesteisessä, usvan täyttämässä vuori- ja luontomaisemissa. Edellä mainittuun taolais-buddhalaiseen filosofiaan ja erityisesti Ma Xia -koulukunnan maalaustaiteeseen kuului myös ihmisen

¹⁶⁰ *ibid.*, 385

¹⁶¹ Merkit shan(山) ja shui (水) tarkoittavat sananmukaisesti vuorta ja vettä.

¹⁶² Gladston 2014, 58

¹⁶³ Yuen 2013

kuvaaminen oikeassa mittakaavassa, eli häviävän pienenä osana jylhiä vuoristomaisemia, joissa todellinen voima oli aina ihmistä ympäröivällä luonnolla.¹⁶⁴

Toisaalta Song-kaudella myös spontaani, kokemuksen vangitsemaan pyrkivä, sydämestä lähtevä ja itseilmaiseva maalaustapa nousi esiin litteraattien Mi Fun, Su Dongpon ja Huang Tingjianin myötä. Chan-buddhalaisuutta, valaistumista ja sisäistä näkemyksellisyyttä kunnioittava suuntaus oli edeltäjiään vapaampaa ja spontaanimpaa. Kyseistä uudenlaista, subjektiivisemmin ilmaisevaa maalaustyyliin viitataan termillä xieyi (写意), joka tarkoittaa ajatuksen kirjoittamista ylös. Tämä oli yksi ensimmäisistä askelista kohti sitä kehitystä, joka johti kaunotaiteiden tulemiseen osaksi sivistyneistön itseilmaisullisia harrastuksia. Näille perustuksille rakentunut Eteläisen Song-dynastian maalausfilosofia kehittyi yhä pidemmälle impressionistiseksi chan-buddhalaiseksi maalaustaiteen lajiksi, joka ei kuitenkaan noussut suureen suosioon tempeleiden seinien ulkopuolella. Samaan tapaan kuten ylempänä mainittu abstrakti caoshu-kalligrafiatyylillä, myöskään elämänmakuinen chan-maalaus ei nauttinut suurtakaan arvostusta aikansa Kiinassa. Kiinalaisen chan-maalauksen perintö onkin kulkeutunut kopiaina Japaniin, jossa kontemplatiivinen, valaistumiseen tähtäävä maalaustyyli kohtasi suurempaa arvostusta ja jossa sitä on kehitelty nykypäivään asti.¹⁶⁵

Tang ja Song -dynastiat loivat pohjan myöhempien aikojen maalaustaiteen saavutuksille. Ming-dynastian huomattavimmat maalarit jakoutuivat kahteen merkittävään koulukuntaan. Wu-koulukuntaa edustivat litteraattit, Zhe-koulukuntaa ammattimaalarit. Suzhoussa vaikuttanut Wu-koulukuntaa edustivat taidetta, kirjallisuutta ja muinaisesineiden keräilyä harrastaneet oppineet, joiden ihanteena olivat mielentiloja ja tunnelmia ilmaisevat maalaukset. Yuan-kauden erakkomaalareiden¹⁶⁶ filosofiaa jäljitelleen Wu-koulukunnan teokset jäivät lopulta lähinnä taiteilijoiden ystäväpiirien nähtäväksi. Zhejiangista lähtöisin oleva Zhe-koulukunta juonsi juurensa Eteläisen Song-dynastian akateemiseen maalaukseen. Erityisesti Ming-dynastian loppupuolella kehittyi kuitenkin näiden kahden koulukunnan lisäksi runsaasti lisää erilaisia maalaustaiteen suuntauksia. Myös vastareaktio lisääntyneelle kokeilevuudelle saatiin, kun maalari ja virkamies Dong Qichang

¹⁶⁴ *ibid.*, 388

¹⁶⁵ *ibid.*, 388-389

¹⁶⁶ Yuan-dynastialla uutta hallitsijaa eli Mongolivalloittajaa vastustaneet ja palvelemasta kieltäytyneet mestarit vetäytyivät erakoiksi toteuttamaan rauhassa maisemamaalauksiaan. He kehittivät litteraattimaalauksen (文人画, wenrenhua), jossa kalligrafia ja maalaustaide jälleen yhdistyivät. (Huotari & Seppälä 1989, 3901-391.)

(1555-1636) vaati paluuta klassisiin tyyliin.¹⁶⁷ Ming-dynastialta Qing-dynastialle siirryttiin ilman merkittäviä muutoksia vallitsevassa tyyliin.¹⁶⁸ Qing-kaudella Dong Qichangin ajatukset saivat seuraajia, kun niin kutsuttu ortodoksien koulukunta keskittyi lähinnä tulkintoihin Song- ja Yuan-kausien teoksista. Toista näkemystä sen sijaan edustivat nk. individualistien koulukunta sekä Yangzhoun eksentrikot, jotka nimiensä mukaisesti kulkivat omia luovia teitään.¹⁶⁹ Qing-dynastian maalaustaiteelle ominaista on erityinen tekninen huolellisuus sekä traditionalismin rinnalla onnistuneesti toteutuva vapautuneisuus¹⁷⁰.

Kokonaisuudessaan kiinalaisen maalaustaiteen pitkässä historiassa ei tapahdu järin suuria mullistuksia, vaan kehitysjatkuo sulautuu melko harmoniseksi. Kiinan taideteoreettisessa ajattelussa näkyvät vahvasti kaksi vastavoimaa; traditionalismi sekä qi-energian antama luonnollinen ja inspiroiva vire. Traditionalismia painottava kiinalainen taidehistoria onkin keskittynyt huomattavissa määrin jäljittämään mestari-oppipoika-mestari-jatkumojen verkkoa. Vaikka erillisiä koulukuntia, tyylejä ja itsenäisemmin toimivia taiteilijoita ja ryhmittymiä syntyikin, on valtalinja kuitenkin kulkenut kanonisoitua, traditionalistista tietä.¹⁷¹ Vahvan perinteen vuoksi perinteinen maalaustaide on säilynyt elinvoimaisena nykyhetken asti 1900-luvun mullistuksista huolimatta. Vuosisadan puolivälissä länsimainen öljyvärimaalaus ja perinteinen maalaustaide ovat kulkeneet rinnakkain. Nanjingiin perustettiin ensimmäinen länsimaalaista maalaustaidetta opettava koulu vuonna 1906. Nykyään kiinalaisissa taidekouluissa voi erikoistua joko kalligrafiaan, perinteiseen kiinalaiseen maalaukseen tai länsimaiseen maalaukseen.¹⁷²

4.3 Keramiikka

Kiinalainen posliini ja keramiikka tunnetaan maailmanlaajuisesti, ja Kiinassa keramiikkaa onkin tehty jo 10 000¹⁷³ vuoden ajan¹⁷⁴. Posliinia on valmistettu yli 3500 vuotta¹⁷⁵. Keramiikkataide on Kiinassa edustanut kauneushanteiden tiivistymää, täydellisyyteen pyrkivää puhtaimman muotokielen ja värityksen taidonnäytettä, samoin kuin huippuunsa

¹⁶⁷ Huotari & Seppälä 1989, 390-392

¹⁶⁸ Okkonen 1958, 306-324

¹⁶⁹ Huotari & Seppälä 1989, 392

¹⁷⁰ Okkonen 1958, 316

¹⁷¹ *ibid.*, 306

¹⁷² Huotari & Seppälä 1989, 392

¹⁷³ Lähteissä on tässä hieman vaihtelua, osa arvioi aikajaksoksi 8000 vuotta (Vainker 2007, 212), osa jopa 10 000 vuotta (Huotari & Seppälä 1989, 397; Okkonen 1958, 164).

¹⁷⁴ Huotari & Seppälä 1989, 397

¹⁷⁵ Liu 2007, 61

hiotun käsityötaidon ja taiteellisen intuition yhdistelmää¹⁷⁶. Siinä missä maalaustaide ja kalligrafiakin, on myös posliini Kiinan perinteisen kulttuurin tuote ja symboli. Sen lisäksi posliini on ollut merkittävä vientituote jonka mukana maailmalle levisi myös tietoa ja tekniikoita sen valmistukseen liittyen.¹⁷⁷ Karkeasti sanottuna keramiikantuotannon voi jakaa kahteen vaiheeseen: alkuaikoina tuotannon motiivina oli oman elämänlaadun kohentaminen sekä arkisten ja seremoniallisten tarpeiden täyttö. Erityisesti haudat varusteltiin jokapäiväisillä keramiikkaesineillä¹⁷⁸. Tämä johti kysynnän kasvuun ja toi pontta teollistumisprosessille, jonka myötä markkinat laajenivat kansainvälisiksi. Kaupankäynti toi vaurautta, kehitystä ja kysyntää, ja tuotteet kehittyivät huippuunsa edustamaan Kiinaa ja tekemään kiinalaisesta posliinista maailmankuulua.

Erityisesti Song-dynastiaa pidetään keramiikan esteettisten vaatimusten ja keramiikan arvostuksen huippuna. Keramiikan tuli olla tasapainoista, harmonista, materiaalille uskollista, funktionaalista ja koristeluiltaan hillittyä. Kuten muissakin taiteenlajeissa, myös tässä ihanteet olivat kytköksissä ajan filosofiaan ja tapakulttuuriin.¹⁷⁹ On kuitenkin syytä korostaa, että astioihin painottuneessa keramiikkatuotannossa ei koskaan pyritty taiteen tai taide-esineiden luomiseen yhtä omistautuneessa mielessä kuin esimerkiksi kalligrafiassa tai maalaustaiteessa. Vuosisatojen kuluessa huippuunsa hiottu keramiikan valmistustaito ei jäänyt yksittäisten käsityöläisten kehiteltäväksi, vaan kehittyi hyvin nopeasti osana suurta, organisoitua tuotantoteollisuutta, jossa valmistusprosessin vaiheet eriytyivät nopeasti eri tekijöiden vastuulle. Vain harvoin keramiikan historian aikajanalla nousee esiin poikkeuksellisen taiteellisin intentioin toteutettuja esineitä, jotka eivät nekään edustaneet "taidetta taiteen vuoksi" -ajattelua, vaan niillä oli usein esimerkiksi seremoniallisia merkityksiä. Suurin osa tuotetusta keramiikasta oli kuitenkin jokapäiväisessä käytössä, ja nykypäivään säilyneet kappaleet edustavatkin vain hyvin pientä osuutta valtavista tuotantomääristä. Esteettisyyden ja laadun vaatimus kuitenkin sisältyi myös massatuotantoon, minkä lisäksi varhaisten vaiheiden esineistö on herättänyt kiinnostusta kautta linjan. Neoliittisen ajan käsinmuotoillut saviesineet ovat ensimmäisiä myös myöhempien aikojen esteettisessä mielessä kunnioittamia esineitä. Keramiikan historia ja sen tuotannon huippukohdat ovatkin taiteen tapaan innostaneet ja kiinnostaneet keräilijöitä jo

¹⁷⁶ Okkonen 1958, 36

¹⁷⁷ Liu 2007, 61

¹⁷⁸ Sourander 2007, 13

¹⁷⁹ *ibid.*, 14

varhain, sillä myös Ming- ja Qing-dynastioilla arvostettiin ja keräiltiin esimerkiksi Song-kauden hienoimpia esineitä.¹⁸⁰

Eri materiaalityypit ja valmistustavat ovat vaihdelleet ja kehittyneet aikakausittain ja maantieteellisen sijainnin perusteella. Kiinassa kehitettiin ensimmäisenä maailmassa hienostuneita, kevyitä ja laadukkaita korkean polttolämpötilan keramiikkatyyppejä, jotka mahdollistivat esteettisesti kiinnostavien ja viehättävien esineiden valmistamisen¹⁸¹. Tärkeä syy Kiinan vahvuudelle posliinin ja keramiikan valmistuksen saralla on ollut myös laadukkaiden materiaalien helppo saatavuus. Posliini lienee keramiikan haaroista tunnetuin, ja sen ero muuhun keramiikkaan on yksinkertaisimmillaan se, että posliinin raaka-aineena käytetään posliinisavea ja se pinnoitetaan yli 1200 celciusasteen lämpötilassa poltettavalla lasitteella. Vanhin posliinilaatu on celadon, joka otettiin käyttöön noin vuosina 1600-1100 eaa. Celadonin laatu koheni ja valmistus lisääntyi vuosisatojen kuluessa, ja kehittyi Etelä-Kiinassa korkealle tasolle Han-dynastian ja Itäisen Han-dynastian (25-220) aikana.¹⁸² Tang-kauden lasitetut keramiikkaveistokset ja lisääntynyt keramiikan käyttö edelsivät posliinin syntyä, ja posliinivalmistustaito ylipäänsä rakentui vuosituhansia kestäneen keramiikkatyöskentelyn luomalle perustalle¹⁸³.

Jo pitkään ennen posliinin syntyä kehittyneen keramiikan alkutaivalta on jäljitetty jopa kymmentuhannen vuoden taakse. Neoliittisen ajan aikajänne laajenee yhä kauemmas menneisyyteen uusien löytöjen ja tutkimusmenetelmien kehittymisen myötä¹⁸⁴. Vanhimmat löytyneet objektit ovat löytyneet Pohjois-Kiinasta ja ne on ajoitettu 10 000 vuotta vanhoiksi. Etelä-Kiinasta Guilinin ja Guangxin provinseista on löydetty 8000-9000 vuotta vanhoja keramiikkaesineitä.¹⁸⁵ Pitkän neoliittisen kauden aikana on kukoistanut useita eri alueille levinneitä kulttuureita, joista tunnetuimpia ovat Yangshaon/Banpon kulttuuri, itärannikon Dawenkou-kulttuuri, Gansun Tao-joen kulttuuri sekä Shangdongin provinssin alueella vallinnut kulttuuri¹⁸⁶. Niin kutsuttu musta saviastiatuotanto (black pottery) edustaa ehkä tunnetuinta tyyliä, jolla oli merkittävä vaikutus myöhempien aikojen keramiikkaan¹⁸⁷. Neoliittisellä ajalla keramiikasta valmistettiin sekä käyttötavaraa kuten patoja ja

¹⁸⁰ Vainker 2007, 212-213

¹⁸¹ Huotari & Seppälä 1989, 397

¹⁸² Liu 2007, 61

¹⁸³ Huotari & Seppälä 1989, 397; Liu 2007, 61

¹⁸⁴ Princeton University Art Museum 2019

¹⁸⁵ Vainker 2007, 228-230

¹⁸⁶ Vainker 2007, 228-230; Tregear, 12-13

¹⁸⁷ Okkonen 1958, 38-41; Vainker 2007, 16-20

verkonpainoja, mutta myös koristeellista tai seremoniallista funktiota toimittaneita esinetyyppejä on löydetty. Erityisesti kolmijalkaiset säilytys- ja kaatoastiat tai korkeajalkaiset maljamaiset astiat ovat ikonisia neoliittisen ajan esineitä. Koristeluita, kuten leikkauksia ja painettuja tai maalattuja kuviointeja esiintyi verrattain paljon.¹⁸⁸ Myös dreijan käyttö levisi Kiinaan jo neoliittisellä ajalla, noin 3000 vuotta eaa¹⁸⁹. Neoliittisen kauden keramiikantekijöitä on luonnehdittu varhaisimmiksi taiteilijoiksi, sillä jokapäiväiseen käyttöön tarkoitettujen esineiden lisäksi on löydetty myös poikkeuksellisen laadukkaita esineitä, joiden hienostuneisuus, yksityiskohtaisuus, poikkeuksellinen muotoilu ja koristelu erottavat ne tavanomaisista arkiesineistä¹⁹⁰.

Ensimmäisten dynastioiden aikana otettiin edistysaskelia keramiikan eri saroilla. Shang-kaudella – joka tunnetaan myös kiinalaisen pronssikauden alkuna¹⁹¹ – kehiteltiin ensimmäisiä lasitusta ja korkeaa lämpötilaa edellyttäviä kivitavaroita, kuten celadon ja protoposliini. Ensimmäiset lasitetut keramiikkaesineet onkin ajoitettu noin ajalle 1700 eaa, eli noin neoliittisen ajan ja Shang-kauden vaihteeseen.¹⁹² Kovan kivitavaran ja lasitteen keksiminen olivatkin Shang-kauden tärkeimmät edistysaskeleet¹⁹³. Kyseisen aikakauden keramiikkaesineistö osoittaa jo verrattain kehittyneitä tekniikoita, ja esineet ovat taidokkaasti muotoiltuja ja koristeltuja, tehty vaihtelevasti eri tarkoituksiin ja kaikessa taidokkuudessaan tarkoitettu kiinnittämään katsojan huomio¹⁹⁴. Shang-kautta seuraavalla Zhou-dynastialla¹⁹⁵ otettiin lisää kehitysaskelaita ja keksittiin matalapolttainen valkea kivitavara, jota käytettiin pitkään aina Tang-kaudelle asti¹⁹⁶. Zhou-kauden kaikelle esineistölle oli tyypillistä niiden kohoaminen omistajiensa statussymboleiksi¹⁹⁷.

Zhou-dynastian jälkeisellä lyhyellä Qin-kaudella maa yhtenäistyi ja vaurastui, mikä petasi suotuisat olosuhteet Han-dynastian kukoistukselle. Ennen Han-dynastiaa suuri osa esineistöstä yhdistettiin arkikäytön ohella rituaaleihin ja seremonioihin. Sen jälkeisellä Zhou-dynastialla esine kohosi koristeellisen statussymbolin rooliin ja lopulta Han-kauden

¹⁸⁸ Vainker 2007, 228-230;

¹⁸⁹ Huotari & Seppälä 1989, 397

¹⁹⁰ Tregear 1997, 16-19

¹⁹¹ Keramiikan sijaan Shang-kausi tunnetaan parhaiten pronssiesineistään ja erityisesti niiden koristeluun liittyvistä kysymyksenasetteluista, mutta kehitystä myös keramiikan saralla tapahtui.

¹⁹² Huotari & Seppälä 1989, 397

¹⁹³ Okkonen 1958, 41

¹⁹⁴ Tregear 1997, 22-35

¹⁹⁵ Myös Zhou-kausi tunnetaan keramiikan sijaan paremmin metalli- ja jade-esineistään.

¹⁹⁶ Liu 2007, 61

¹⁹⁷ Tregear 1997, 38

ajan myyttejä ja arkea peilaavaksi, narratiiviseksi ja ekspressiiviseksi taiteenlajiksi. Han-dynastia tunnetaan kiinalaisen taiteellisen ilmaisun ja käsityötaidon käännekohtana, jolloin erityisesti mustekirjoituksen todellisen synnyn myötä kaikenlainen kuvantekeminen maalauksesta keramiikkaan mullistui: kun kirjoitustaito kehittyi, siirtyi kuvataiteen painopiste luontevasti kohti kuvallisempaa ja ilmaisevampaa muotoaan. Han-dynastiassa luotiin tärkeimmät suuntaviivat kaikelle sille, jonka vielä nykyään miellämme perinteiseksi kiinalaiseksi taiteeksi.¹⁹⁸ Erityisesti Itäisen Han-dynastian loppuaikoina Etelä-Kiinassa tuotettiin niin menestyksekkäästi celadonia, että posliini alkoi vakiinnuttaa statustaan kiinalaisen alkuperän symbolina¹⁹⁹.

Han-dynastian jälkeen Sui- ja Tang-dynastioille tultaessa posliinikirjo olikin laajentunut celadonin lisäksi mustaan keramiikkaan, valkoiseen posliiniin sekä eri värein lasitettuun posliiniin. Sui-dynastiassa kirjo jatkoi merkittävää kasvuaan, ja värikkäät koristelut yleistyivät. Tang-dynastiassa keramiikka- ja posliiniteollisuus alkoivat erikoistua ja jakautua alueellisesti. Etelä-Kiinan tuottama celadon ylsi laadussaan yhä korkeammalle ja Pohjois-Kiinassa tuotettiin erityisesti valkoista posliinia.²⁰⁰ Ennen Tang-kauden hienoin keramiikka käytettiin hautalahjoihin, mutta nyt myös käyttöesineiden kysyntä lisääntyi²⁰¹. Toinen Tang-kauden mukanaan tuoma tärkeä muutos keramiikkaan oli vauhdilla kehittyvä maalaus- ja lasitekoristelu. Tang-dynastia tunnetaan esimerkiksi kolmella värillä lasitettuja hautafiguureita ja astioita tuottavasta sancai-keramiikastaan (三彩)²⁰². Hyvin tunnettuja Tang-kauden jälkipuoliskon esineitä ovat myös vihreän ja valkoisen sävyiset yue-keramiikkatuotteet.²⁰³ Tang-kaudella posliinia vietiin jo runsaasti ulkomaille ja parhaiden tuottajien maine kiiri kauas²⁰⁴.

Song-dynastiassa posliinivalmistus saavutti niin laatunsa kuin diversiteettinsä puolesta siihenastisen huippukohtansa²⁰⁵. Song-kauden posliinituotantoa on osuvasti luonnehdittu sekä tieteen että taiteen hedelmäksi, sillä innovaatioita ja edistystä tapahtui molemmilla sarjoilla. Uudet maalaus- ja koristelutekniikat käänsivät uuden lehden kiinalaisessa posliinitaiteessa ja rakensivat polkua Kiinan maailmanlaajuiselle maineelle sekä

¹⁹⁸ *ibid.*, 9; 50

¹⁹⁹ Liu 2007, 61

²⁰⁰ *ibid.*, 61-62

²⁰¹ Huotari & Seppälä 1989, 397

²⁰² Tang san cai (唐三彩) tarkoittaa kirjaimellisesti Tang-kauden kolmea väriä.

²⁰³ Vainker 2007, 230-233

²⁰⁴ Liu 2007, 62

²⁰⁵ Huotari & Seppälä 1989, 398; Liu 2007, 62; Vainker 2007, 236

väri lasitteiden posliinin, laseeratun posliinin että veistosposliinin saralla. Koristeluiden lisäksi innovaatioita tehtiin myös materiaalien käsittelyssä, muotoilussa ja lasituksessa, ja syntyi jopa uusia koulukuntia.²⁰⁶ Esineet olivat yleisilmeeltään hillittyjä ja vähäeleisiä, mutta kokeilevia²⁰⁷. Keskiluokan vaurastuessa myös posliinitavaran kysyntä sekä siitä johtuen tuotanto ja tarjonta lisääntyivät merkittävästi, ja laajenivat kattavammalle alueelle.²⁰⁸ Uusia uuneja perustettiin, ja niin kutsuttujen viiden kuuluisan uunin lisäksi perustettiin ensimmäinen tulevan posliinipääkaupungin Jingdezhenin uuni²⁰⁹. Song-dynastian esineistölle ominaista on suhteellisen pieni koko, joka liittyi funktionaalisuuden vaatimukseen. Esineet tehtiin kosketettavaksi, eli silmän lisäksi myös kättä miellyttäväksi. Jopa esineiden sointi kopautettaessa hiottiin taidokkaiden lasitteiden avulla miellyttävän kuuloiseksi.²¹⁰ Näiden seikkojen voidaan sanoa nostattavan tuon ajan keramiikan kokonaisvaltaista elämyksellistä ja taiteellista arvoa. Sen lisäksi korkea laatu sekä kohonnut kysyntä ja tuotanto tekivät Song-kaudesta hyvin merkittävän ajanjakson keramiikan historiassa²¹¹.

Sadan vuoden mittainen Yuan-dynastia jatkoi pitkälti Song-dynastian jalanjäljissä ja sen aikana tehtiin ensimmäiset sinisellä kobolttivärillä maalatut posliiniesineet²¹². Erityisesti Jiangdezhen nousi tunnetuksi korkealaatuisesta Qing Hua -posliinistaan²¹³ eli sinivalkoisesta posliinista. Sekä Song- että Yuan-dynastiat ja niiden posliinintuotanto olivat Kiinan ulkomaankaupan kannalta erityisen tärkeitä.²¹⁴ Yuan-dynastialla toden teolla alkunsa saanut mutta erityisesti Ming-kauden tunnetuksi tehnyt – ja koko kiinalaisen posliinin keulakuvaksi noussut – sinivalkoinen kobolttivärillä kuvioitu posliini nousi silloisen keramiikkataidon huippusaavutukseksi. Sinivalkoisen kuvioinnin lisäksi myös muut värikoristelut yleistyivät monivärimaalausmenetelmien myötä.²¹⁵ Ming-kaudella Jiangdezhenin posliinintuotantoa laajennettiin ja kaupunkiin perustettiin viralliset keisarilliset tehtaat²¹⁶. Jiangdezhen vakiintui Ming-dynastialla posliininvalmistuksen keskuksiksi, ja ikonisen sinivalkoisen posliinin ohella suosiota niittivät värikkäät, kiinalaisilla maalauksilla

²⁰⁶ Liu 2007, 62

²⁰⁷ Sourander 2007, 18

²⁰⁸ Vainker 2007, 238

²⁰⁹ Liu 2007, 62; Vainker 2007, 283

²¹⁰ Sourander 2007, 14-16

²¹¹ Vainker 2007, 238

²¹² Huotari & Seppälä 1989, 398

²¹³ Qing hua (青花) tarkoittaa kirjaimellisesti sinistä kukkaa.

²¹⁴ Liu 2007, 62

²¹⁵ Huotari & Seppälä 1989, 398

²¹⁶ Tehtaat ovat vielä tänäkin päivänä toiminnassa ja Jiangdezhen on Kiinan posliinipääkaupunki (Vainker 2007, 239). ”中国景德镇” eli ”Kiina Jingdezhen” -teksti löytyy monen posliinidynastian pohjasta.

koristetut esineet. Suosituimpia aiheita näissäkin maalauksissa olivat vuoret ja vesistöt, eläimet, linnut, kukat ja ihmiset. Muotoilut ja koristelut olivat yhä hienostuneempia ja pintakäsittely entistä taidokkaampaa.²¹⁷ 1400-luvun alkupuolella otettiin käyttöön posliiniesineiden merkitseminen keisarillisella hallituskausinimellä, mikä on helpottanut suuresti tutkijoiden työtä esineiden ajoittamisessa²¹⁸. Ming-kauden alkupuoliskolla posliinivalmistustaito levisi länsimaihin, mutta dynastian loppupuolella myös kiinalaisen posliinin vienti Eurooppaan käynnistyi toden teolla²¹⁹.

Ming- ja Qing-dynastioiden vaihteessa n. 1600-luvulla Kiinan sisäiset levottomuudet laskivat huomattavasti keramiikkateollisuuden tuotantoa. Vuosisadan loppuun tultaessa alkoi uusi nousukausi. Myös posliinin vienti ulkomaille tuli yhä tärkeämmäksi. Vientiin posliinia tuotettiin sekä sarjatuotantona että tilauksesta, jolloin jopa koristelut saatettiin tehdä tilaajan osoittamien kuva-aiheiden mukaisesti.²²⁰ Qing-dynastian alkuvaiheiden ajan posliiniteollisuus keikkui jälleen siihenastisella aallonharjallaan sekä laatunsa, määränsä että taiteellisten ominaisuuksiensa ansiosta. Uusista innovaatioista mainittakoon vaaleanpunainen posliini sekä emaliposliini, joiden lisäksi uusia lasitteita ja värienkäyttötapoja kehiteltiin edelleen. Värikkyyys nousi erityiseen suosioon. Posliiniesineiden kuvitukset olivat usein joko hovimaalarien tai jopa eurooppalaisten maalarien siveltimestä, mitä on pidetty erityisenä taiteellisen korkean laadun osoituksena. Tätä sekä tilaustöiden yleistymistä voitaneen pitää myös merkinä eurooppalaisten menetelmien ja vaikutteiden omaksumisesta Qing-dynastian loppupuolella eurooppalainen posliinituotanto oli teollistunut jo pitkälle, kun Kiinassa luotettiin edelleen perinteisiin menetelmiin ja ruumiilliseen työhön. Kauden loppupuolella Kiinan posliinivalmistus alkoikin hitaasti hiipua. Kansantasavallan perustamisen aikoihin sekä perinteisiä menetelmiä että nykyaikaisia tekniikoita otettiin uudelleen käyttöön, ja esimerkiksi Jingdezheniläinen posliinivalmistus elpyi jälleen. Nykypäivänä sekä ikivanhat perinteiset käsityömenetelmät että taideteollisuus pitävät yllä Kiinan ainutlaatuista keramiikkaperinnettä.²²¹

²¹⁷ Liu 2007, 62

²¹⁸ Huotari & Seppälä 1989, 398-399

²¹⁹ Vainker 2007, 212-214

²²⁰ Huotari & Seppälä 1989, 399

²²¹ Liu 2007, 61-62

5 KALLIGRAFIA: KIELTEN JA KULTTUURIEN PROBLEMATIIKKA

Tässä luvussa paneudun kiinalaisen modernin taiteen kalligrafiateoksiin ensimmäisen ja toisen tutkimuskysymyksen avulla. Valitsemilleni kalligrafiateoksille on tyypillisintä kalligrafian käyttö uusissa yhteyksissä, jolloin teos laajenee pelkän tekstin ja sen kirjoittamistavan itsensä ulkopuolelle. Kalligrafiateokset myös edustavat hyvin ”kiinalaistyylistä kuvastoa” eli niistä välittyy ensi silmäyksellä yhteys kiinalaiseen taiteen ja kulttuurin traditioon, joskin eri teokset ovat hyvin eri tavoin uskollisia lainaamilleen perinteille. Luvussa on mukana teoksia joita käsittelen tarkemmin, mutta sivuhuomautuksina mukana on myös esimerkinomaisia teoksia joita sivuan vain lyhyesti.

Xu Bingin *A Book from the Sky* (Tianshu, 天書, 1987-1991, liitteiden kuvat 1-5), alun perin nimeltään *Mirror to Analyze the World: The Century's Final Volume*, koostuu kiinalaisista kirjoitusmerkeistä ja niistä koottuja tekstejä sisältävistä painetuista kirjoista ja niiden ympärille esille avatuista tekstirullista. Teoksen kirjat on aseteltu riveittäin auki tilan lattialle ja yksi kirja alustalle erilleen muista. Useita metrejä pitkiä tekstirullia on ripustettu kattoon kirjojen yläpuolelle sekä niitä ympäröivän tilan seinille. Riveittäin asetellut kirjat muodostavat aaltomaisen kohokuvion lattialle, jonka päällä avautuvat pehmeästi riippuvat pilvimäiset tekstirullat. Tuhannet kirjoitusmerkit ympäröivät tilaan astuvan katsojan tämän sivuilla, yläpuolella ja alapuolella. Suurikokoinen installaatio on ollut esillä hieman eri tavoin varioituna eri museoissa ja myös liitteiden kuvat ovat eri näyttelyistä.

Teoksen tärkein kiinalaisen taiteen ja kulttuurin traditioon viittaava elementti on perinteisiä kalligrafiateoksia hyvin läheisesti muistuttavat elementit. Yksittäisten kirjojen ja tekstirullien sommittelu noudattaa kalligrafian harmonisuuteen ja tasapainoisuuteen pyrkiviä periaatteita. Myös teoksen eri elementit – kirjat, tekstirullat ja seinille asetellut tekstit – sekä niiden toteuttamiseen käytetyt tekniikat on tehty perinteisin kiinalaisin menetelmin²²². Tämän teoksen merkkejä ei ole sivelletty, vaan Xu on painanut merkit Song-dynastian tapaan puuhun kaiverretuilla puukehikossa liikuteltavilla sinettityyliin veistetyillä leimasimilla (kuva 3)²²³. Taiteilija on myös sitonut kirjat käsin perinteistä kiinalaista kirjansitomisen taitoa käyttäen. Tämän teoksen kohdalla kaikki edellä mainitut piirteet tekevät teoksesta erityisen vahvasti kiinalaisen taiteen traditioon viittaavan ja niitä hyödyntävän.

²²² Gao 2011, 27

²²³ Bi Shengin n. vuonna 1040 kehittelemä painokonejärjestelmä, jota käytettiin vuosisatoja ennen Gutenbergin kirjapainokonetta (Yong & Zucker, 2015; Gao 2011, 27).

Poikkeuksellisen ja ei-perinteisen teoksesta tekee sen sisällöllinen merkitys – tai tässä tapauksessa merkityksettömyys. Ensi silmäyksellä teos muistuttaa läheisesti suurta joukkoa muita kalligrafiateoksia, ja näyttää normaalilta erityisesti kieltä taitamattomalle. Kiinankielentaitoinen katsoja kuitenkin huomaa nopeasti, ettei yksikään merkki ole tuttu. Teoksen jokainen merkki onkin taiteilijan itse keksimä, erehdyttävästi normaaleja kiinalaisia kirjoitusmerkkejä muistuttava mutta mitään tarkoittamaton, merkitykseltään tyhjä merkki. Taiteilija on teostaan varten kehitellyt yli tuhat uutta kirjoitusmerkkiä. Kuten luvussa neljä esittelin, normaalit kiinan kielen merkit koostuvat usein rakenneosista jotka yhdessä muodostavat eheän merkin. Teoksissa onkin käytetty oikeiden merkkien komponentteja, mutta taiteilija yhdistelee ne sellaisella tavalla, että niistä kootut merkit ovat uusia ja kokonaismerkitykseltään tyhjiä. Merkit näyttävät siis tutuilta ja sisältävät tiettyjä merkityksiä indikoivia rakenneosia, mutta kokonaisuutena jäävät sisällöttömiksi. Teoksen nimi Tianshu 天書 on merkitykseltään oikea ja oikeilla kirjoitusmerkeillä kirjoitettu²²⁴.

Myös teoksen asettelu ja installaatiomainen luonne erottavat sen perinteisestä kiinalaisesta kalligrafiataiteesta. Installaatio muodostaa taivasta ja maata muistuttavan kokonaisuudostelman, mikä ei luonnollisestikaan ole ollut tyypillinen esillepanotapa kiinalaisen taiteen historiassa. Teoksen kokonaisilme onkin hyvin kaksijakoinen. Toisaalta kaikki sen yksittäiset elementit ovat ilmiänsuhtaan hyvin uskollisia kiinalaiselle taiteen traditiolle, mutta toisaalta taas niiden yhdistely, esittämistapa ja sisältö ovat keinoiltaan hyvin moderneja.

A Book from the Sky johtaa ajatukset nopeasti semiotiikkaan sekä kuvan, sanan, kielen sekä merkityksen keskinäisiin suhteisiin. Semiotiikkaa ja kiinalaisen kulttuurin filosofiaa yhdistelevä lähestymistapa tulkitsee esimerkiksi Xu Bingin teoksen keksittyjä kirjoitusmerkkejä heijastuksina maailmasta, hakien tulkinnan ja tulkittavan paikkaa sekä kuvan ja sanan suhdetta merkityksen ja estetiikan rakentumisessa. Kuvakielen juuret ovat kiinni syvällä kulttuurissa, minkä kautta tällaiset teokset voivat saada lukemattomia merkityksiä. Piktogrammeja sekä kuvan ja sanan yhdistelmiä on tulkinnoissa usein lähestytty kiinalaista filosofiaa ja kosmologiaa sekä länsimaisia menetelmiä yhdistelemällä. Tsaon ja Amesin teoksessa kirjoittajat muun muassa lainaavat Gadamerin näkemystä kielestä välineen sijaan ”elementtinä” jonka keskellä elämme, yhdistäen sen kiinalaisiin semioottisiin

²²⁴ Tianshu-sanana ”tian” tarkoittaa yleisimmin taivasta, mutta voi viitata myös keisariin tai hallitsijaan. ”Shu” voi merkitä kirjaa tai kirjoitusta. Nimen onkin katsottu viittaavan taivaasta lähtöisin olevaan, mutta hämärtyneeseen tekstiin jonka sisältämää totuutta ei voi ymmärtää. (Hearn 2013, 45.) Tässä ”shu” on yksinkertaistamaton merkki.

näkemyksiin²²⁵. Kiinan kontribuutioita semioottiseen keskusteluun ovat esimerkiksi käsitteet “zhiyan”, joka tarkoittaa kieltä kontekstiherkkänä ja muuttuvana, ja “zhuangzi”, joka taas muistuttaa kielen – tai minkä tahansa totuuden kantajaksi itseään tituleeraavan kirjallisen narratiivin – harhaanjohtavuudesta²²⁶.

Harhaanjohtavuuden lisäksi *A Book from the Sky*:n kohdalla mielenkiintoinen semioottinen näkökulma on teoksen semanttinen ja äänellinen ”tyhjyys”. Teos on kirja, joka kieltäytyy tulemasta luetuksi.²²⁷ Teoksen kautta tulkitsemamme “heijastumat” maailmasta ovat meidän keksimiämme – ja teos vastaa niihin pelkällä merkityksettömällä huminalla tai hiljaisuudella²²⁸. Kuten kirjoittajat osuvasti tiivistävät, me luomme toisiamme kielellisesti.²²⁹ Tämä väite havainnollistuu Xun teoksen ja seuraavan sitaatin kautta:

The intimacy of word, image, and meaning challenges any severe disjunction between reality and appearance, between reasoning and imagination, between determinacy and indeterminacy. There is an unbroken line between meaning as what is real, image as the presentation and inscription of what is real, and words as the constitutive articulation of what is real. Words as articulations of the image do not identify and describe an independent reality, but both inscribe and participate in it. That which is known and the act of realizing come into being together.²³⁰

Kirjoitettu sana näyttäytyy teoksen myötä hyvin epäluotettavana kommunikoinnin työkaluna²³¹. Tämä muodostaa kiinnostavan ristiriidan suhteessa perinteiseen kalligrafiseen ilmaisuun, jonka kirjallinen ulottuvuus on aina ollut merkityksellinen. Teoksen kielen toimintamallin voidaan katsoa tuovan esiin syviä kulttuurisia merkityksiä – sekä toisaalta hiljaisuudessaan ja toimimattomuudessaan kieltäytyvän kaikista merkityksistä²³². Merkityksiä teokselle on kuitenkin annettu useita: Max Weintraub näkee teoksen tyhjän tekstin ironisena viittauksena kommunistisen ajan propagandaan, ja sitä kautta myös kiinalaisen kulttuuriperinnön hävitykseen²³³. Gao Minglun

²²⁵ Ames 2011, 40-62

²²⁶ *ibid.*, 59

²²⁷ Chen 2011, 72

²²⁸ *ibid.*, 82

²²⁹ Ames 2011, 52

²³⁰ *ibid.*, 56

²³¹ The Morgan Library & Museum 2010-2011

²³² Vinograd 2011, 114

²³³ Weintraub 4.8.2011

mukaan eklektinen teos rauhoitti perinteikkyydessään ja sivistyneisyydessään avant-garden raivokasta uusien ilmaisumuotojen jahtaamista²³⁴.

Xu Bing on hyödyntänyt teoksissaan zen-buddhalaista ajatusta ”elävästä kielestä”. Elävää sanaa tai elävää kieltä (”living word”) tarkoittava kiinankielinen sana shengyu (生语) koostuu kahdesta osasta, jonka ”sheng” viittaa syntymiseen, elämään tai uudistumiseen, ja ”yu” tarkoittaa kieltä. Koko sanan käänнос tarkoittaa käytännössä puhuttua kieltä. Tässä yhteydessä sanalla viitataan kielen elämiseen ja muuttumiseen ja vakiintuneiden ilmausten haastamiseen.²³⁵ Tämä yhdistyy zen-buddhalaisuuden ajatukseen pohdiskelusta ja valaistumisesta, äkillisestä ymmärtämisestä, ja vastauksen ”näkemisestä”, jolloin itse vastaus on vähemmän merkityksellinen kuin ymmärtämisen kokemus. Voidaan puhua vastakohtasta analyttiselle ymmärtämiselle.²³⁶ Toinen tähän liittyvä, tärkeä huomioitava piirre on kielen riittämättömyys ja tyhjiys, zen-buddhalaisuuden epäluottamus kieltä kohtaan kovinkaan kattavana välineenä. *A Book from the Sky* -teos, joka tyhjine symboleineen on eikommunikoiivan kielen taidonnäyte – voidaankin tulkita taidokkaana viittauksena tähän filosofiaan.²³⁷ Teos voidaan myös nähdä länsimaisittain ja taidekasvatuksellisesti osallistavana; kertomisen sijaan teos näyttää, houkuttellen katsojan haastamaan sen, tarjoamaan ajatuksiaan ja käyttämään omaa luovuuttaan saavuttaakseen kokemuksen teoksen äärellä. Teos on samaan aikaan vakava ja leikkisä – tai mitä tahansa kukin sen katsookaan olevan.

Toinen mielenkiintoinen Xu Bingin kalligrafiateos ”*The Living Word*” (2001, kuvat 6-9), on akryylista valmistetuista lintua (niao, 鸟) tarkoittavista piktogrammeista koostuva installaatio. Sadoista ”lintu”-kirjoitusmerkeistä koostuva parvi havainnollistaa merkin kehitystä varhaisesta piktogrammista nykyiseen yksinkertaistettuun²³⁸ merkkiin. Kirjoitusmerkit on ripustettu lattiasta korkealle ilmaan nousevaksi parvimaiseksi muodostelmaksi, jonka huipulla merkkien seassa on myös tyyliteltyjä lintufiguureita. Varhaisimmat merkkiversiot ovat parven huipulla, tuoreimmat alaosassa, joka irtautuu ilmaan lattialle asetetusta kalligrafiatekstistä. Yli neljäsataa kirjoitusmerkin variaatiota esittelevä teos kulkee kehityslinjansa takaperin uusimmasta vanhimpaan merkkiinsä,

²³⁴ Gao 2011, 27

²³⁵ Liu 2011, 128

²³⁶ *ibid.*, 118-121

²³⁷ *ibid.*, 121-123

²³⁸ Kiinan kirjoitusmerkkejä on 1950-luvulta alkaen yksinkertaistettu lukutaidon saavuttamisen helpottamiseksi. Perinteisiä, yksinkertaistamattomia merkkejä käytetään kuitenkin edelleen esimerkiksi taiteessa, sekä alueista muun muassa Hongkongissa ja Taiwanissa.

lehahtaan lopulta hajaannuksiin. Teos paitsi havainnollistaa elävää kieltä, se myös hakee variaatioillaan kielen rajoja ja palautuu lopuksi sen alkulähteelle, eli kuvaan.²³⁹ Parvi nousee liikkeelle lattialle asetetusta tekstilaatasta, joka on lyhyt lintua käsittelevän tieteellisen artikkelin pätkä²⁴⁰.

Perinteiseen kiinalaiseen taiteeseen teos liittyy ennen kaikkea varhaisten kirjoitusmerkkiensä kautta. Kaikista varhaisimmissa lintua merkitsevissä piktogrammeissa voidaan erottaa nokka, silmä, siivet, kynnet ja pyrstö. Vuosituhansien aikana merkin pyöreät muodot ovat muovautuneet kulmikkaammiksi, elementit yhdistyneet tai jääneet pois käytöstä, ja linnun kuva muuttunut pelkistetyimmäksi.²⁴¹ Kirjoitusmerkin kehityslinjoja, eri versioita ja variaatioita esittelevä teos on itsessään kuin menneisyyden aikajana. Metamorfoosimainen teos tekee näkyväksi kielen ja kirjoitusmerkin kehityskaaren²⁴². Vaikka teos ei ole varsinaisesti kalligrafiaa perinteisessä muodossaan, se edustaa jo edellä mainittua ”Kiina-keskeistä visuaalisuutta”, joka tässä teoksessa on saavutettu tekstin ja kalligrafian variaation keinoin. Erityisesti teoksen esittämät varhaiset kirjoitusmerkit ovat erityisen perinteinen piirre; tyyllitellyt, vahvasti visuaaliset merkit edustavat paitsi kielen, myös siihen tiiviisti kietoutuneen taiteenlajin kehityksen kaarta.

Modernin teoksesta tekevät tässäkin tapauksessa sen sisältö ja asettelu. Myös taiteilijan metodi on poikkeuksellinen verrattuna moniin muihin kalligrafiateoksiin. Kirjoitusmerkkejä ei ole perinteiseen tapaan sivelletty, vaan ne on laserleikattu muovista ja aseteltu roikkumaan langoissa ilmaan²⁴³. Nykyaikaisimmat, maasta irtautumaan ja parven mukana nousemaan pyrkivät merkit on kiinnitetty lattiaan²⁴⁴. Lattialle asetettu tekstilaatta on asettelultaan hieman helpommin lähestyttävä ja siksi perinteisemmältä näyttävä mustine kirjoitusmerkkeineen ja valkoisine taustoineen, mutta eroaa sekin esikuvistaan usealla tavalla. Teksti on sisällöltään melko nykyaikaista tieteellistä tekstiä ja kirjoitettu nykytapaan vasemmalta oikealle vaakariveittäin, käyttäen nykyisiä yksinkertaistettuja merkkejä ja neutraalia, todennäköisesti tietokoneella suunniteltua fonttia. Musta ja valkoinen ovat neutraalit värit, joiden voidaan katsoa viittaavan niin perinteisten kalligrafiateosten väreihin kuin suurimpaan osaan nykyajan teksteistä. Parvimaisen merkkimuodostelman

²³⁹ Liu 2011, 128-130

²⁴⁰ Tekstilaatta on kirjoitettu yksinkertaistetuilla merkeillä ja lisäksi sana ”lintu” on kirjoitettu myös pinyin-menetelmällä (”niǎo”) ja Taiwanilaisella foneettisella kirjoitusjärjestelmällä (”ㄋㄧㄠˇ”, järjestelmä tunnetaan nimellä Bopomofo/Zhuyin).

²⁴¹ The Morgan Library & Museum 2010-2011

²⁴² Weintraub 2011

²⁴³ *ibid.*, 2011

²⁴⁴ The Morgan Library & Museum 2010-2011

kirjoitusmerkkien värit sen sijaan vaihtelevat ja merkit on aseteltu parveen paikoin tiheämmin, paikoin väljemmin.

Parven huipulla, kaikkein varhaisimpien piktogrammien seassa mukaan liittyvät tyyllitellyt linnut, joiden voidaan katsoa edustavan kielen alkulähdettä, havaintoa ja merkitystä. Todelliseen lintuun perustuvat linnun kuvat ja lintua merkitsevät muinaiset piktogrammit ovat teoksessa hyvin lähellä toisiaan. Kielen ja kuvan yhteenkietouma tulee tässä teoksessa erityisen konkreettiseksi. Teoksen asettelu ja merkkien kehityksen kulkusuunta on myös merkityksellinen; nykyaikaiset modernit merkit irtautuvat modernista tekstistä palautuen taivaalle alkulähteilleen, katsoen aikajanalla taaksepäin. Taiteilija itse selittää teostaan seuraavasti:

The dictionary definition of niao (bird) is written on the gallery floor in the simplified text created by Mao [Mao yksinkertaisti kirjoitusjärjestelmän]. The niao characters then break away from the confines of the literal definition and take flight through the installation space. As they rise into the air, the characters gradually change from the simplified text to standardized Chinese text and finally to the ancient Chinese pictograph for 'bird.' The characters are rainbow colored to create a magical, fairy-tale quality.²⁴⁵

Modernit merkit ovat tiukasti kiinni lattiassa, muodoltaan ja merkitykseltään vakiinnutettuina, maan entisen hallitsijan ikeessä. Varhaisemmat merkit edustavat suurempaa vapautta, joka nousee huippuunsa lintujen keskelle. Taiteilija sanoo valinneensa linnun symboloimaan vapautta ja pakenemista ihmisen luomista rajoittuneista määritelmistä²⁴⁶. Teos voidaan kuitenkin ymmärtää myös viittauksena moneen muuhunkin irtautumisen ja eteenpäin astumisen liikkeeseen: uuden kulttuurin liikkeeseen, perinteistä irtautumiseen, Maon kommunistisesta yhteiskunnasta vapautumiseen, Kiinan avautumiseen maailmalle ja niin edelleen. Astetta pidemmälle viedyn tulkinnan esittää Maz Weintraub, jonka mukaan teos on introspektiivinen katsaus kiinalaisen post-maolaisen nykykulttuurin jäyhään materiaalisuuteen:

As the installation soars high above the ground, the dramatic, almost balletic transposition of the characters becomes an introspective critique of the legacy of Mao's modern Chinese culture—represented in the intransigent

²⁴⁵ The Morgan Library & Museum 2010-2011

²⁴⁶ *ibid.*

materiality of the modern Chinese characters grounded firmly on the plinth on the floor—and a celebration of older enduring cultural forms.²⁴⁷

Jo Xu Bingin *Tianshun* kohdalla mainittu buddhalainen filosofia kytkeytyy myös tähän teokseen. Teoksen nimi *The Living Word* viittaa suoraan edellä esiteltyyn buddhalaiseen elävän kielen konseptiin. Taiteilija itse toteaa seuraavasti:

"Buddhists believe," the artist wrote, "that 'if you look for harmony in the living word, then you will be able to reach Buddha; if you look for harmony in lifeless sentences, you will be unable to save yourself.' . . . My work and my method of thinking have been my search for the living word."²⁴⁸

Gu Wendan *united nations – babel of the millennium* (1999, kuvat 10-12)²⁴⁹ on suurikokoinen kalligrafiainstallaatio joka koostuu kehikkoon roikkumaan ripustetuista kalligrafiapaneeleista. Teos on osa Gun 1980-luvulla aloittamaa "United nations" -sarjaa. Yli sata osittain läpinäkyvää paneelia koostuvat tekstimäisestä, kalligrafiatyylisestä kuvioinnista, joka on tehty harsomaiseen pohjakankaaseen kirjailuista ihmisen hiuksista. Taiteilija on kerännyt ja ottanut lahjoituksina vastaan ihmishiuksia ympäri maailman ja punonut ne yhteen muodostamaan teoksen kirjoitusmerkit²⁵⁰. Suurimmat kirjoitusmerkit muistuttavat varhaista kiinalaista kalligrafiaa, osa tekstistä on kirjoitettu latinalaisin aakkosin ja osa muistuttaa ensisilmäyksellä arabialaista kirjoitusta, osa khmeriä tai hindiä, osa näyttää melko tunnistamattomilta hieroglyfeiltä. Teoksen nimi *united nations – babel of the millennium* viittaa Ensimmäiseen Mooseksen kirjaan, jossa ihmiset rakensivat ylpeyksissään korkean tornin, minkä jälkeen jumala hajaannutti heidät ympäri maailman ja heidän kielensä hajaantuivat keskenään erilaisiksi, jolloin he eivät enää ymmärtäneet toisiaan. Teoksen taustatarinan voidaan katsoa viittaavan esimerkiksi nykyajan globalisaation nostattamiin kysymyksiin ja ajatukseen siitä, että ymmärrämme toisiamme ja toistemme kieliä hyvin fragmentoituneesti. San Francisco Museum of Modern Art -museon vanhempi kuraattori Gary Garrels luonnehti teosta kulttuurienvälisen ymmärryksen ja pohdiskelun näyttämöksi.²⁵¹

Teoksen kiinalaista kalligrafiaa muistuttavat merkit ovat suuria, joten ensi silmäyksellä teoksen visuaalinen kieli yhdistää ajatukset kiinalaisen kalligrafian varhaisiin tyyliin. Kiinalaisia kirjoitusmerkkejä muistuttavilla, kauniisti pyöristetyillä ja

²⁴⁷ Weintraub 2011

²⁴⁸ Xu Bing, *The Morgan Library & Museum* 2010-2011

²⁴⁹ Tässä muodossaan esillä San Franciscon Museum of Modern Art -museossa joulukuussa 2012.

²⁵⁰ Fok 2012, 171-174

²⁵¹ San Francisco Museum of Modern Art 2013

tasapainoisesti asetelluilla merkeillä on yhteisiä piirteitä neljännessä luvussa esiteltyjen oraakkeliuukirjoituksen, pronssiesinekirjoituksen, kivirumpukirjoituksen sekä pienen ja suuren sinetikirjoituksen kanssa. Tosiasiassa teoksen kalligrafiatyyliset merkit perustuvat kiinan lisäksi, englantiin, arabiaan ja hindiin, mutta yksittäisiä tunnistettavia kielen fragmentteja lukuun ottamatta kirjoituksessa ei ole tekstuaalisessa mielessä järkeä²⁵². Tekstiä muistuttava kuvio on kokonaisuudessaan lukukelvotonta, samalla tapaa kuten ylempänä esitellyssä Xu Bingin *Tianshu*-teoksessa. Visuaalisesti se kuitenkin assosioituu voimakkaasti edellä mainittuihin kieliin sekä niiden historiallisiin – ja nykyisiin – kulttuuriympäristöihin. Kiinalaisia kirjoitusmerkkejä jäljittelevät merkit noudattavat tyylikkäästi perinteisiä esteettisiä ihanteita. Merkit ovat sopusuhtaisia, tasapainoisia ja viivoiltaan tyylliteltyjä.

Gu Wenda tunnetaan laajasti kehittämiensä pseudokielten käytöstä useissa töissään. *United nations – babel of the millennium* eroaa perinteisistä kiinalaisista kalligrafiateoksista paitsi asettelunsa, niin myös kielellisen tyhjyytensä vuoksi. Teksti ei ole lukukelpoista, eikä sen vuoksi edusta edes caoshu-tyylistä abstraktia kalligrafiaa, joka sekin lopputuloksen vaikeaselkoisuudesta huolimatta perustuu oikeaan tekstiin. Teoksen ”kirjoitusmerkit” ovat myös verrattain selkeitä ja muistuttavat ulkoasultaan pikemminkin sinetikirjoitusta tai varhaisempia kalligrafiamuotoja, eivätkä siinäkään mielessä sovellu täysin abstraktin kalligrafian kategoriaan. Myös teoksen suuri koko ja installatiomainen asettelu tekevät siitä modernin suhteessa perinteisiin kalligrafiateoksiin. Yksittäiset kiinalaistyyppiset merkit näyttävät kuitenkin olevan kirjoitettu ylhäältä alas ja oikealta vasemmalle, toisin sanoen perinteiseen tapaan. Jotkin ”kirjoitusmerkit” ovat suurikokoisempia kuin toiset. Tekstipalkkien asettelu muistuttaa hieman niin sanottuja dazibao-julisteita²⁵³, jotka olivat eräänlaisia suurikokoisia poliittisia pamfletteja. Erityisen vahvasti perinteisiin viittaava piirre tässäkin teoksessa on kuitenkin sen yleinen kiinalaistyylinen visuaalisuus, joka rakentuu tässä tapauksessa kalligrafiaa muistuttavien pseudo-kirjoitusmerkkien pohjalta.

Toinen tärkeä perinteestä irrottautuva piirre on teoksen materiaali sekä sen edellyttämä tekniikka. Sylvia Fok kirjoittaa ihmisruumiista lähtöisin olevan aineksen käytön taiteessa lisäävän mukaan yksilöllisen geneettisen koodin, jonka mukana sosiaaliset, kulttuuriset ja uskonnolliset konnotaatiot sekä muut yksilön ominaisuudet siirtyvät osaksi

²⁵² *ibid.*

²⁵³ Dazibao-julisteita(大字报) käytettiin jo dynastia-ajalla, mutta ne yleistyivät 1900-luvun alkupuolella ja niitä käytettiin läpi vuosisadan erilaisissa poliittisissa yhteyksissä.

teoksen merkitysympäristöä. Kaikkialta maailmasta kerätyt hiukset korostavatkin jo teoksen nimessä esiin noussutta sanomaa. Lisäksi ihmisen hiuksia on perinteisessä kiinalaisessa lääketieteessä käytetty ahdistuksen hoitoon, minkä voidaan senkin katsoa lisäävän teokseen uuden symbolisen merkityksen.²⁵⁴ Ihmisruumiin materiaalien käyttö kiinalaisessa nykyaikaisessa taiteessa ylipäänsä on saanut vaikutteensa lännestä, sillä perinteiseen kiinalaiseen taiteeseen se ei kuulu²⁵⁵.

Gu Wenda on tehnyt runsaasti erilaisia kalligrafiateoksia, jotka soveltavat ja testaavat kalligrafian ominaisuuksia uusissa yhteyksissä. *Forest of Stone Steles - Retranslation & Rewriting Tang Poetry* -teos (1993-2005, kuvat 13-15) koostuu viidestäkymmenestä kivilaatasta, joihin jokaiseen on kaiverrettu käsin uniikki tulkinta Tang-kauden runosta. Tang-dynastiaa (618-906) pidetään kiinalaisen runouden kultakautena. Kivilaattojen lisäksi teokseen kuuluu laatoista paperille musteen avulla hangatut jäljennökset. Teoksen Tang-runon on käännetty kiinasta englanniksi, ja sen jälkeen foneettisesti takaisin englannista kiinaksi. Taiteilijan mukaan teos heijastaa nykyajan kulttuurista tuontia ja vientiä, kulttuurista yhdyntymistä ja erkaantumista, sekä kulttuurien toisiaan kuluttavaa ja lainaavaa luonnetta. Kivilaattojen runotekstit edustavat nykyajan interkulttuurisia väärinymmärryksiä, mutta samalla myös ehdottavat mahdollisuutta uuteen kulttuuriin joka perustuu näiden väärinymmärrysten ja yhteensulautumien päälle.²⁵⁶ Jokainen teoksen kivilaatta pitää sisällään alkuperäisen kiinankielisen runon, Witter Bynnerin englanninkielisen käännöksen 1900-luvun alkupuolelta, taiteilijan foneettisen käännöksen englanninkielisestä versiosta takaisin kiinaksi, sekä lisäksi englanninkielisen käännöksen, jota taiteilija nimittää "post-tang"-runoksi.²⁵⁷ Foneettisesta käännösprosessista ja sen luomista merkityksistä taiteilija kertoo seuraavasti:

The phonetic translation back to Chinese is a very complicated and tiring process involving four steps: searching for a Chinese word which sounds as exact as possible to the English version of the Tang poem (I call this 'Chinese sounds mimic English'); selecting the one Chinese word which allows itself to be a building block to the new story being created; repeating this process of the next words to develop context; and revising previous words until all the English sounds successfully mimic Chinese while constructing a readable new, post-Tang poem. Misunderstanding is not just a phenomenon of the

²⁵⁴ Fok 2012, 174

²⁵⁵ *ibid.*, 8; 208

²⁵⁶ Avril [ei pvm.]

²⁵⁷ *ibid.*

translation among cultures, and not only inevitable, but a necessity. Only through the misunderstanding can we create the new!²⁵⁸

Teoksen kalligrafia, kivilaatat ja niistä tehdyt jäljennökset muodostavat tähänkin teokseen voimakkaan kiinalaista ikonografiaa painottavan yleiskuvan. Teoksen merkittävin kytkös perinteeseen itse kalligrafian lisäksi on sen viittaus Tang-kauden runouteen. Teksti on kirjoitettu perinteiseen tapaan ylhäältä alas ja oikealta vasemmalle. Varsinaista kalligrafiaosuutta varten taiteilija loi kirjoitusmerkeistä yksinkertaistetut versiot poistamalla rakenneosia merkkien sivuilta²⁵⁹. Tyyllisesti teoksen kalligrafia yhdistelee vaikutteita Song-dynastian kirjoitustyyliä muistuttavasta Fang Song -kirjoituksesta, sekä Tang-dynastialaisesta voimakaspiirteisestä sinetikirjoituksesta²⁶⁰. Myös laattojen kivilaji on valittu perinteitä kunnioittaen; Ink Jade King -nimistä liuskekiveä on suosittu veistominaisuuksiensa vuoksi. Perinteisesti kivipaadet asetettiin pystyyn, mutta Gun kivilaatat on asetettu horisontaalisesti. Samaan tapaan vaakatasoon asetettiin perinteisesti hautakivet. Myös teoksen sisältämät kivipaasista paperille hangatut jäljennökset viittaavat historialliseen aikaan, jolloin vastaavan metodin avulla kanonisoituja tekstejä saatiin kopioitua ja levitettyä. Teos viittaa myös Kiinan Xi'anissa sijaitsevaan. Forest of Stone Seteles -museoon, jossa säilytetään Kiinan historian merkittäviä poliittisia ja kulttuurisia hetkiä tallentaneita kivipaasia ja kiviveistoksia, jotka teksteinensä myös säilyttävät näytteitä kalligrafian mestariteoksista aina Han-dynastialta tasavallan alkuaikoihin asti.²⁶¹

Modernin teoksesta tekee tässäkin tapauksessa sen monimutkainen konsepti. Teos yhdistää ilmiänsultaan – ja osittain metodeiltaankin – perinteiseen kalligrafiaformaattiin kielellisen leikin, joka kantaa mukanaan niin vanhaa kuin uutta. Myös teoksen toteutustavassa yhdistyvät uudet ja perinteiset metodit: taiteilija kirjoitti tekstin perinteiselle paperityypille musteella ja siveltimellä, ja sen jälkeen skannasi tekstin tietokoneelle ja muokkasi siitä pelkistetyn version. Tekstin kokonaissommitelma tehtiin sekin tietokoneella, minkä pohjalta ammattilaiset suorittivat laattojen varsinaisen kaiverrustyön.²⁶² Erityisen kiinnostavaa teoksessa on se, että ensisilmäyksellä hyvin perinteiseltä ja autenttiselta vaikuttava kalligrafia on tässäkin teoksessa sekä sisällöllisesti että visuaalisesti purettu rakenneosiin ja koottu

²⁵⁸ *ibid.*

²⁵⁹ *ibid.*

²⁶⁰ Sinetikirjoitus muistuttaa erityisesti kuuluisien kymmenen kivirummun (Ten Stone Drums of Qin) kirjoitusta. Kyseiset kivirummut ovat Kiinan vanhimpia tunnetuimpia kivikirjoituksia.

²⁶¹ Avril [ei pvm]

²⁶² *ibid.*

uudenlaiseksi. Tätä kautta teos leikittelee kielten rakenteilla ja niiden manipuloinnin mahdollisuuksilla sekä ymmärtämisen ja väärinymmärtämisen tematiikalla. Taiteilijan itsensä mukaan teos tuo esiin tulkinnan problematiikkaa sen eri tasoilla:

The fundamental concept of my Forest of Stone Steles is how our society, especially after post-modernism and post-colonialism, is beyond any traditional interpretation and study possible within a single culture. The texts are a symbolic examination of our contemporary culture's influence through intercultural misunderstandings. By reading the retranslation and rewriting texts on the stone steles, we experience the satire, absurdity, and confusion almost to a predicament in a process of shaping a new culture. The texts also promulgate that public fanaticism and blindness can transmute misunderstanding and misinterpretation into an icon in our society.²⁶³

Qiu Zhijien teos *Copying a thousand times the Orchid Pavilion* (1990-1995, kuva 16) koostuu kalligrafialla kirjoitetusta historiallisesta tekstistä, jonka taiteilija on siveltänyt samalle paperille tuhat kertaa. Ensimmäiset viisikymmentä sivellyskertaa kuvattiin videolle, mutta paperi oli jo tässä vaiheessa muuttunut mustaksi²⁶⁴. Alkuperäinen teksti, *The Orchid Pavilion Preface* on yhden kalligrafian merkittävimmistä oppi-isistä, Wang Xizhin (303-361) kirjoittaman runoteoksen esipuhe. Kyseistä teosta pidetään paitsi esteettisesti ylittämättömänä taidonnäytteenä kursiivista kalligrafiatyylistä, niin myös sisällöllisesti mitä merkittävimpänä kulttuurihistoriallisena todistuskappaleena aikansa runoudesta, todellisena kalligrafian ja runouden kaanonin edustajana.²⁶⁵ Alkuperäinen teksti ei ole säilynyt, vaan se tunnetaan siitä laadittujen myöhempien kopioiden ansiosta²⁶⁶. Juuri tämän tiedon pohjalta Qiu Zhijien teos muodostuukin erityisen kiinnostavaksi. *The Orchid Pavilion Preface* on yleinen kopioitava teksti kalligrafioiden parissa. Tekstistä haetaan tyylillistä mallia harjoitukseen, tai esitetään omia tulkintoja.²⁶⁷ Qiu Zhijien versiossa teksti on kirjoitettu alustalle ensin kerran, ja sen jälkeen ensimmäisen tekstin päälle yhteensä tuhat kertaa. Näin tekstistä on muodostunut jokaisen kerroksen myötä musteisempi ja epäselvempi, johtaen lopulta täysin musteella peittyneeseen alustaan, josta alkuperäistä tekstiä ei enää pysty erottamaan. Tässä voidaan nähdä kiinnostava kytkös luvussa neljä mainittuun kalligrafiateosten tyhjän tilan merkitykseen. Näkymättömän siveltimenkäytön alueita eli

²⁶³ *ibid.*

²⁶⁴ Hearn 2013, 52

²⁶⁵ The Metropolitan Museum of Art 2000-2019

²⁶⁶ Huan Cui Tang (HK) Ltd. 2009-2013

²⁶⁷ *ibid.*

tyhjää tilaa ei jää tässä lainkaan näkyviin, minkä vuoksi teksti ei pysty hengittämään luontevasti suhteessa ympäröivään tilaan.

Qiu Zhijien teos korostaa kalligrafian performatiivista luonnetta. Tekstin mustuessa lukukelvottomaksi ja alkuperäisen estetiikan täysin tunnistamattomaksi, merkittäväksi nousee itse kirjoittamisen tapahtuma. Qiu itse kuvaa tavoitteekseen särkeä klassiseen kalligrafiaan ja erityisesti tähän teokseen liitetyn ylittämättömän täydellisyyden ja taituruuden ruumiillistuman, jonka oppineen käsi on teokseen siveltänyt²⁶⁸. Kirjoittamalla tekstin uudestaan ja uudestaan Qiu siirtää fokuksen kirjoittamisen aktiin, luo kytköksen konfutselaiseen kurinalaisuuteen ja toistuvaan harjoitukseen, sekä kirjoitusprosessiin meditatiivisena prosessina²⁶⁹. Myös ehkä nykykiinan kuuluisin kalligrafi Wang Dongling yhdistää kalligrafiateoksiinsa performatiivisen aspektin (kuva 17). 1990-luvulla nousseen kokeellisen mustetaiteen keulahahmoin lukeutuva Wang korostaa muotoa sisällön ylitse, nostaa jo perinteiseen kalligrafiaan sisältyneen performatiivisen aktin huippuunsa. Perinteisen kalligrafian performatiivisuus näkyi kirjoittamisen aktissa, jonka kautta kehon ja taiteen suhde muuttui hetkeksi todelliseksi. Wang vie ajatuksen vielä pidemmälle käyttäen työssään koko kehoaan.²⁷⁰ Wang tunnustetaankin historiallisen kalligrafian uudelleentulkitsijana uudessa ajassa; perinteinen kalligrafisen aktin kehollisuus, fyysinen liike, siveltimen ja kehon yhteys ja sitä kautta ilmenevä taiteilijan elinvoima korostuvat huppuunsa julkisissa maalausperformansseissa. Perinteistä poiketen taiteilija vie aktin korostamisen niin pitkälle, että vapauttaa kalligrafian tekstuaalisista ja esteettisistä rajoituksistaan.²⁷¹ Perimmäinen performatiivisen maalauksen idea on hyvin samantyyppinen kuin Jackson Pollockiin ja Yves Kleiniin yhdistetty toimintamaalaus aikoinaan. Lisäksi teos esittää kysymyksen tekstin funktiosta ja olemuksesta: *"This preoccupation with language – does it constitute meaning, merely transmit messages, or, if overly repeated (as in classical training, propaganda, and advertising), ultimately sabotage its own ends?"* sanallistaa Richard Vine teoksen nostattamia pohdintoja²⁷².

Mainittakoon lyhyesti vielä hieman vastaavia teoksia toteuttanut Zhang Huang. Zhangin erilaiset muotokuva-sarjat esittävät ihmisiä, joiden kasvoihin on sivelletty kalligrafiaa. Valokuvia on otettu siveltämisen eri vaiheissa siten, että alkupään kuvissa merkit erottuvat

²⁶⁸ Hearn 2013, 52

²⁶⁹ *ibid.* 52

²⁷⁰ Artsy 2018 [A]

²⁷¹ Ink Studio 2019

²⁷² Vine 2008, 90

kasvoilta selkeästi, mutta loppupään kuvissa kasvot ovat kokonaan peittyneet musteeseen. Zhangin teoksessa *"Shanghai Family Tree"* (2001, kuva 18) koostuu yhdeksästä kuvasta, joissa jokaisessa esiintyvät sama nainen ja kaksi miestä. Kuvien edetessä kevyesti mutta selkeästi kasvot peittävästä kalligrafiasta edetään täysin mustaan lopputulokseen. Alarivin kahdessa viimeisessä kuvassa hahmojen taustalle myös ilmestyy kiinalaiselta näyttävä kaupunkimaisema. Syntyy vaikutelma perinteiden kerrostumisesta identiteettiä ohjaavaksi ja määrittäväksi tekijäksi. Zhang tunnetaan erityisesti performanssitaiteilijana ja valokuvaajana, joten hänenkin teoksissaan yhdistyvät sekä kalligrafian kirjoittamisen performatiivinen akti että länsimainen performatiivisuuden konsepti. Tämä yhdistyy ihmisvartalon käyttöön, jonka asemaa kiinalaisessa taiteessa käsittelen tarkemmin luvussa kuusi Huang Yanin teosten yhteydessä. Zhang itse näkee ihmiskehon linkkinä kieleen, joka kytkeytyy perinteen ja nykyhetken ristitulessa painiskelemaan identiteettiin:

'The body is the only direct way through which I come to know society and society comes to know me. The body is proof of identity. The body is language'. The complex tangle of history and tradition that can override the individual appears as a theme in much of Zhang Huan's avant-garde performances and photographs and, as seen in this work, is frequently expressed through the use of language. In Shanghai family tree Zhang Huan (to the left) poses with a man and woman, their faces becoming increasingly obscured by Chinese characters. This work seems to suggest the importance of language which, while it can overwhelm the individual, undoubtedly also helps define a person's relationship to society.²⁷³

Tässä luvussa esitellyt kalligrafiateokset yhdistävät perinteistä kalligrafiaa moderneihin yhteyksiin vaihtelevilla tavoilla. Xun ja Gun teosten pseudokielet voidaan nähdä kielten ja kulttuurin, yhteiskunnan, globalisaation, vierauden ja tuttuuden sekä kaikenlaisen kommunikoinnin ja ihmisten välisten suhteiden heijastuksina. Samalla ne myös pureutuvat syvälle perinteisiin sekä teknisellä, ilmaisullisella että filosofisella tasolla. Xun sanotaan teoksissaan keräävän yhteen formalistisia, abstrakteja, subjektiivisia, irrationaalisia, antitaiteellisia ja antitraditionaalisia taiteen piirteitä, yhdistettynä syvään kulttuuriseen sitoutuneisuuteen, kulttuurisen identiteetin uudistamiseen ja taiteen semioottiseen ulottuvuuteen²⁷⁴. Qiun teos sekä Xun teos *"The Living Word"* piirtävät näkyviin yhdenlaisen kielen ja kalligrafian kehityskaaren ja hahmottelevat esiin erilaisia ajankuvia ja

²⁷³ NGV (The National Gallery of Victoria) 2014

²⁷⁴ Ames 2011, 20

niiden välisiä suhteita. Qiun ja Zhangin teosten performatiivisuus avaa oven myös yhteiskunnallisiin ja kulttuurienvälisiin konteksteihin. Kieli ja kommunikointi, semiotiikka, kielen funktionaalisuus tai irrationaalisuus, kulttuurienvälinen dynamiikka ja globalisaatio, sekä historialliset kehityskaaret ovat näiden teosten esiin nostattamia keskeisiä teemoja, joihin palaan tarkemmin luvussa kahdeksan.

6 MAALAUSTAIDE: MENNEISYYS HEIJASTUSPINTANA

Maalaustaidetta edustamaan olen tässä valinnut erilaisia maisema-, eläin- ja kukkamaalauksen uudelleentulkintojen piiriin sopivia teoksia. Kalligrafian tavoin myös perinteisiä kiinalaisia maisema- ja kukkamaalauksia käytetään runsaasti esimerkiksi kodinsisustuksessa tai arki- ja koriste-esineiden koristeluissa. Tähän olen kuitenkin valinnut arkipäivän estetiikasta poikkeavia tunnettujen taiteilijoiden teoksia, jotka uudistavat perinteisiä elementtejä tai yhdistelevät niitä luovalla tavalla uuteen yhteyteen. Tarkastelen teosten perinteisiä piirteitä luvussa neljä esittelemieni perinteisen maalaustaiteen kriteerien avulla, koska ne antavat suuntaa perinteisistä ihanteista ja maalaustaiteen tärkeimmistä piirteistä.

Yang Yongliangin utuisissa vuoristomaisemissa (2010?-2014, kuvat 19-21) yhdistyvät perinteinen kiinalainen shanshui-maalauksen sekä nykyihmisen kaikkialle ulottuvan vaikutuksen jäljet. Modernin ihmisen ja hänen harjoittamansa teollisuuden ja ympäristömuokkauksen läsnäolo jylhillä vuorilla muuttaa perinteisen maiseman totaalisesti, pelkistäen luonnon riisutuksi, kiviseksi pohjaksi ihmisen maailmanvalloituksen dystopialle. Vaikka ensi silmäyksellä perinteisiltä maisemilta näyttävät teokset paljastavatkin nopeasti detaljeihin kasautuneen viestinsä, on Yangin teoksia kuitenkin mielenkiintoista tarkastella myös pelkkänä maisemana. Teosten silmiinpistävämpään viestiin ja moderniin piirteeseen eli ihmisen merkittävään ja näkyvään läsnäoloon rajautumisen lisäksi myös moderniksi tunnistettava tekniikka voidaan tämän vuoksi hetkeksi siirtää sivuun. Koska erityisen perinteistä maalauksissa on maiseman yleisilme, tarkastelen tässä ensin pelkkiä maisemia suhteessa perinteisen kiinalaisen maisemamaalauksen kriteereihin, ja kiinnitän vasta sen jälkeen huomion niiden erityisominaisuuksiin.

Vaikka maisema muodostaa Yangin teosten vahvimman siteen traditioon, myös tässä tapauksessa yleisilme ja tiettyihin kategorioihin rajautuvalta näyttävä visuaalisuus ovat tarkemmassa tutkiskelussa muuta kuin miltä ensisilmäyksellä näyttävät. Kuvatut maisemat ovat tyypillisiä shanshui vuoristo- ja vesiaihteita, mutta yksityiskohtien lisäksi jo pelkästään

maiseman muotoa tarkastelemalla voidaan helposti huomata ero perinteisiin maisemiin. Maalausten vuoristot ovat hyvin dramaattisia jyrkkine rinteineen ja suurine korkeuseroineen, ja vaikka yhtä jylhiä ja vaikuttavia maisemakuvauksia löytyykin jokaiselta dynastialta, ovat Yangin vuoristot kuitenkin kaikessa yksityiskohtaisuudessaan, kontrastisuudessaan ja dramatiikassaan liian voimakkaita ollakseen puhtaita perinteisiä maisemia. Ne kuitenkin selkeästi hyödyntävät perinteisten maisemien elementtejä ja ihanteita. Luonnon jylhyys, sekä sen voimakas mutta ylivoimaisuudessaan levollinen läsnäolon tunne ovat sekä sisällöltään että toteutukseltaan perinteisten ihanteiden mukaan toteutettu kuvaus. Vuorten välissä leijuva usva, sen ja vuorenhuippujen vaihtelusta muodostuva rytmi sekä taivaalle sommiteltu tyhjä tila luovat myös sommittelusta tietyillä mittareilla verrattain perinteisen. Sen sijaan mainittavaa väljyyttä, seesteisyyttä tai tulkinnallista minimalismia maisemiin ei juurikaan sisälly, vaan esiin puskevat pikemminkin voimakkuus ja dramatiikka. Mustavalkoisen värinsä puolesta maisemien voidaan katsoa viittaavan hillittyyn perinteiseen mustalla musteella toteutettuun maalaukseen, eikä keskeisperspektiiviäkään ole teoksissa orjallisesti noudatettu, mikä sekin on vanhalle maisemamaalaukselle tyypillistä.

Kun itse maisemasta siirrytään kokonaisvaltaisempaan tarkasteluun, kiinnittyy huomio nopeasti tekniikkaan. Yangin teokset eivät edusta perinteistä maalaustaidetta, vaan ne on toteutettu piirustusta, valokuvausta ja digitaalista kuvankäsittelyä yhdistelevällä sekatekniikalla. Yangin tyyli vaihtelee teoksittain, joista toiset ovat käsitellymmän ja digitaalisemman näköisiä kuin toiset. Kuitenkin myös ilmiselvästi digitaalinen, pikselimäiseltä tai geometriseltä näyttävä pintakuviointi luo kokonaiskuvassa illuusion pehmeistä, utuisista vuorenrinteistä. Teosten tekninen toteutus kuitenkin sulkee pois useimmat perinteisen taiteen arvioinnin kriteereistä. Moderni tekniikka ei mahdollista perinteistä ihannetta siveltimenkäytöstä – eikä myöskään sen kautta teokseen virtaavasta energiasta, joka on toisaalta muutenkin ongelmallinen tarkastelun kohde. Kiinnostava huomio on esitetty liittyen Yangin maisemien ajattomuuteen. Maisemista on vaikea tunnistaa vuorokaudenaikaa. Tämän voidaan katsoa viittaavan perinteiseen kiinalaiseen filosofiaan taiteen taustalla: tietyn, ajallisesti määritellyn hetken kuvaamista tärkeämpää on suurempi sykli, jossa yksittäisten päivien vaihteluilla ei ole universumin mittakaavassa suurtakaan merkitystä.²⁷⁵

Myöskään kriteeriä kohteen verrattain realistisesta ja uskottavasta kuvauksesta ei ole näissä teoksissa edellä luetelluista piirteistä johtuen täysin mahdollista täyttää. Sommittelu ja värienkäyttö sen sijaan voidaan hyväksyä perinteisellä mittapuullakin. Viimeinen kriteeri

²⁷⁵ Beaumont-Tomas 2015

vanhojen mestarien jäljentämisestä ei sekään kaikkein ilmeisimmässä merkityksessään täyty, mutta toisaalta taiteilija on yhdistellyt ja kopioinut teoksen kokonaisuudeksi jo olemassa olevista, omista tai vanhojen mestareiden aineksista, täydentäen maiseman sitten eheäksi. Huomionarvoista on kuitenkin se, että maisema muuttuu tällä tekniikalla keinotekoiseksi, ja eroaa jo siten vahvasti perinteisestä, paikan henkeä ja energiaa vangitsevasta ihanteesta. Taiteilija kuvaa luomisprosessiaan seuraavasti:

“I used to paint traditional landscapes, but I felt the Chinese style had reached an apex – there was no way to progress. I wanted to find a new medium, a more contemporary one that could still capture the spirit of landscape painting. Digital photography seemed to be the answer. -- With images like this, I make references to traditional painting. First I do a pencil sketch, then I insert photos piece by piece digitally, to create a new landscape. I draw from a large database of pictures I’ve taken in the last 10 years: planes, railways, whatever. – –”²⁷⁶

Perinteisestä maisemasta Yangin teokset erottaa edellä mainittujen syiden lisäksi niiden yksityiskohdissa näkyvä kuvaus modernin ihmisen läsnäolosta ja vaikutuksesta. Tämä on yleensä muodostunut myös kiintopisteeksi teosten tulkinnoissa, erityisesti koska Kiina on kärsinyt jo pitkään vakavista ympäristöongelmista. Yangin maisemia hallitsevat ihmisen ympärilleen rakentamat, usein teollisuuden viittaavat rakennukset, kuten nosturit, sähkölinjat, tehtaat ja kaivinkoneet. Ihmisen vaikutus ympäristöön, urbanisaatio ja teollistuminen, luonnonperintö, luonnonsuojelukysymykset, sekä menneisyyden ja tulevaisuuden yhteenliittyminen ovat niitä ydinsanoja, joiden pariin Yangin teokset johdattavat tulkitsijaa. Perinteisen, harmonisen maisemamaalauksen täyttäminen ihmisen rakentamalla, ympäristöä pilaavalla infrastruktuurilla muodostaa hyvin selkeän viestin. Sen lisäksi se valjastaa perinteet menettämisen partaalla horjuvaa ihannetta edustaviksi vaikuttamisen välineiksi, yhdistäen perinteisen maisemamaalauksen sen lähtökohdista hyvin voimakkaasti eroavaan uuteen kontekstiin. Yangin teoksissa voidaan nähdä kiinnostava kytkös luvussa neljä mainittuun perinteisen maisemamaalauksen Ma Xia -koulukuntaan, jossa ihminen kuvattiin vuoristomaisemien osana luonnolle alisteisena pienenä hahmona. Tässä valtasuhde on kääntynyt pääläelleen.

Zhang Hongtun maisemamaalaukset (1998-2003, kuvat 22-24) yhdistävät perinteisen kiinalaisen maisemamaalauksen tunnettujen länsimaisten taiteilijoiden tyyliin.

²⁷⁶ *ibid.*

Teokset sekoittelevat hybridimäisesti sekä länsimaista että kiinalaista kuvastoa, tyylejä ja tekniikoita. Perinteistä kiinalaista taidetta teoksissa edustavat itse maisema, sekä useisiin teoksiin kuuluvat kalligrafiatekstit ja sinetit. Länsimaistyylistä, Euroopassa jo 1800-luvun puolella nousutta impressionistista otetta sen sijaan ei länsimaisen katsojan näkökulmasta tule ensimmäisenä ajatelleeksi erityisen modernina, mutta Kiinan kontekstissa idea on tuoreempi. Molemmat tyylit, länsimainen ja kiinalainen, ovat niin voimakkaan ikoniseksi muodostuneita, että ne sekoittamisesta huolimatta ovat edelleen ensisilmäyksellä tunnistettavissa, ja siksi menetelmä toimii tässä erinomaisesti. Esimerkiksi Paul Cézannen, Vincent van Goghin ja Claude Monet'n tyyliin toteutetut perinteiset kiinalaiset maisemat kuuluvat Zhangin erilaisiin shanshui-sarjoihin²⁷⁷. Useissa teoksissa eurooppalaisten impressionismin ja ekspressionismin mestareilta lainatut piirteet ja ikonisten teosten yksityiskohdat ovat niin näkyviä, että Zhangin teoksia voidaan jo kutsua pastisseiksi. Vastaavasti myös itse maisemat viittaavat enemmän tai vähemmän suorasti kiinalaisen taiteen klassikoihin. Suurin osa teoksista on nimetty lainattujen taiteilijoiden mukaan. Esimerkiksi teokset *From Wu Yuanzhi to Van Gogh NPM – The Red Cliffs* (2003), *Guo Xi – Van Gogh* (1998) sekä *Mi Youren*²⁷⁸ – *Monet* (1999) paljastavat jo nimissään kaksi taiteilijaa, joiden töiden yhdistelmiä teokset ovat.

Yang Yongliangin tapaan myös Zhang Hongtun maisemat edustavat useimmiten shanshui-tyylisiä vesi- ja vuoristokuvauksia. Mikäli Zhangin maisemia tarkastellaan yllä käytettyyn tapaan perinteisten kriteerien mukaisesti, huomataan niiden järjestäytyvän hieman eri tavalla verrattuna esimerkiksi Yangin teoksiin. Ensimmäinen kriteeri kohteen qi-energian vangitsemisesta on aina hiukan kyseenalainen. Toisaalta pitkälti taiteilijan omaan kokemukseen perustuvan kriteerin toteutumatta jättämisen perustelu on ulkopuolisena haastavaa ja ehkä tarpeetonkin. Toista kriteeriä oikeanlaisesta siveltimenkäytöstä on vaikea arvioida perinteestä suuresti poikkeavan, mutta silti perinteen mukaisesti hyvin ekspressiivisen maalaustyylin tähden. Siveltimenkäyttö noudattelee länsimaisia impressionismin ja ekspressionismin tyylejä, mutta sen ei välttämättä tarvitse sulkea pois mahdollisuutta qi-energian vangitsemiseen, mikäli näin halutaan ajatella. Kolmas ja neljäs kriteeri kohteen kuvaamisen ja värienkäytön luonnollisuudesta ja uskottavuudesta joutuvat teoksissa raja-alueelle, sillä sekä värit että kohde perustuvat todellisuuteen, mutta ovat

²⁷⁷ Sarjoista tunnetuimpia ovat hänen 1990-luvulla aloittamansa "Repaint Chinese Shan Shui", "On-Going Shan Shui Series (1999), sekä muita perinteisiä teoksia hyödyntävä sarja "Remake of Ma Yuan's Water Album (780 Years Later) R.

²⁷⁸ Liitteissä myös Mi Yourenin alkuperäinen Song-dynastian aikainen teos vertailukohdaksi, kuva 25.

ilmaisussaan perinteiseen ihanteeseen nähden liian pitkälle vietyjä. Sen sijaan sommittelukriteerin voi katsoa täyttyvän, samoin kuin edellytyksen vanhojen mestarien kopioinnista oman tyylin kehittämiseksi – sillä juuri se on yksi Zhangin teosten ydinajatuksista. Taiteilija kuvaa teostensa suhdetta traditioon seuraavasti:

For this On-Going Shan Shui series, I go back to tradition - Actually I never thought I broke from tradition-but these paintings are really very, very traditional. The colors and brush works are impressionist and post-impressionist, the images are from the Song, Yuan, Ming and Qing dynasties, the media are oil and canvas. – – To recycle an old style is considered a good thing today. To copy a masterpiece was a tradition in China. It is fun to face the past as my art move toward the future.²⁷⁹

Samaan tapaan kuin Yangin teoksissa, myös Zhangin töiden erityisen perinteisen elementin muodostaa itse maisema sommitteluineen. Erityisesti niiden shanshui-tyyli muodostaa vahvimman, ikonisimman, ensisilmäyksellä erottuvan linkin kiinalaisen taiteen traditioon. Mahdolliset kalligrafiaosuudet sekä taiteilijan ja omistajien punaiset sinettimerkinnot vahvistavat linkkiä taiteen traditioon. Siinä missä Yangin teosten tarkempi tarkastelu osoitti niiden operoivan pitkälti Kiinan sisäisten teemojen parissa, suuntaavat Zhangin teokset katseen kauemmas. Ne sitouttavat kiinalaisista kiinalaisinta mielenmaisemaa, tyyliä ja identiteettiä edustavan ilmiön täysin toiseen kulttuuripiiriin.. Siitä, heijastelevatko teokset oman kulttuuriperinnön tarkastelua uusin silmin lainatun lähestymistavan avulla, vai viittaavatko ne kenties perinteisen kulttuurin tai laajemmin kiinalaisen identiteetin elinvoimaan nykyajan kulttuurisen sekoittumisen alla, voidaan olla montaa mieltä. Joka tapauksessa nämäkin teokset käyttävät hyväksi perinteen ikonisen kuvaston potentiaalin, tässä yhteydessä jopa kahta eri perinnettä yhdistäen.

Huang Yanin teokset (1999-2006, kuvat 26-36) ovat ihmiskehollle maalattuja perinteisiä maisemia tai kukka- ja luontoaiheita. Huang toteuttaa teokset yhdessä klassisen kiinalaisen maalaustaiteen koulutuksen saaneen taiteilijavaimonsa Zhang Tiemein kanssa. Zhang maalaa teokset, Huang suunnittelee kokonaisuuden ja valokuvaa maalaukset.²⁸⁰ Teokset koostuvat yleensä kasvoihin, rintakehään, selkään tai joskus myös koko kehoon maalatuista metsäisistä vuoristoista, värikkäistä kukkasista, shanshui-maisemista tai perinteiseen tapaan toteutetuista ihmistä esittävästä kuvista. Body-paintingin tapaan iholle on yleensä levitetty valkoinen pohjaväri, jonka päälle itse kuva on sitten sivelletty. Muistoina

²⁷⁹ Zhang Hongtu Studio 2009-2010

²⁸⁰ JN Projects 2019, White Rabbit Gallery

näistä väliaikaisista teoksista toimivat valokuvat. Tarkastelen tässä muutamaa erilaista, mutta idealtaan yhtenevää teosvalokuvaa.

Tämänkaltaisissa teoksissa ei-perinteinen elementti on hyvin ilmeinen. Kiinassa alastomuus on edelleen tabu, eikä sitä hyväksytä edes taiteessa. Arvattavasti myöskään perinteisessä taiteessa paljasta ihmiskehoa ei juuri kuvattu, saati käytetty maalaus pohjana. Ihmiskehossa on sen sijaan ihannoitu terveyttä, kurinalaisuutta sekä kykenemistä työntekoon, minkä tähden ihmiskeho myös pelkistettiin valtiojohtoisten vallankumousten ja sosialismin välineeksi²⁸¹. Kiinalaisessa nykytaiteessa kehoa on ryhdytty käyttämään noin 1980-luvun puolivälin uuden aallon aikoihin, erityisesti performanssien yleistyessä²⁸². Ennen tätä ihmiskehoa kyllä kuvattiin, mutta pelkästään objektina²⁸³. Kiinalaisessa nykytaiteessa ihmiskehon voidaankin katsoa edustavan sitä yksilöllisyyttä, identiteettiä, itseilmaisua, jota sille massojen vallankumousten aikana ei ole myönnetty. Lisäksi nykytaiteessa (taiteilijan) kehoa on kunnioitettu taideteoksena jo itsessään²⁸⁴. Lisäksi Kiinan kontekstissa ihmiskeholla on nykytaiteessa symbolista arvoa puoluevaltion tukahduttamia olemassaolon muotoja – kuten alastomuutta – puolustettaessa, ja ihmiskehon käyttö taiteessa tai julkisissa kannanotoissa onkin usein ollut tarkoitusperiltään poliittista²⁸⁵. Jotkut taiteilijat ovat myös korostaneet ihmiskehoa oman historiansa ruumiillistumana²⁸⁶, mikä tuo kiinnostavan lisäjuonteen tämänkin tutkielman näkökulmaan. Niin maisemat kuin mallit näyttävät harmonisilta ja tyyniltä, mikä nostattaa halun nähdä maalaukset mielenmaisemina, kehon ja mielen turvapaikkoina, rauhan ja kauneuden tyysijoina. Toisenlaisen tulkinnan mukaan kehot voidaan nähdä myös fetissimäisesti korostuneina kuvina, peittyneinä, piilotettuina tai piiloutuneina ikonisen, identifioivan kansallisen kuvaston alle:

In artist's statements, Huang claims that the natural scenes represent for him a place of inner Zen-like peace, recalling the venerable metaphor of the healthy body as a well-tendered garden. Yet viewers cannot help but be subliminally affected by certain formal peculiarities, perhaps reflective of psychological discomforts in China's new circumstances. The figure is no longer in the landscape; the landscape – like a national identifier – has been superimposed on the figure. Indeed, the face and head, those primes sites of selfhood, are outside the frame – and the cropping is so tight that the figure,

²⁸¹ Hong 2013, 30-33; 41

²⁸² Fok 2012, 4-5; 7

²⁸³ Hong, 37

²⁸⁴ Fok 2012, 5

²⁸⁵ Fok 2012, 5; 8; Nian 2013, 18-26; Carr-Gomm 2012, 122

²⁸⁶ Fok 2012, 8

while scrutinized and fetishized, is visually confined; even bent-elbow extension of the arms is cut by the frame. Are we seeing a person of an embodiment of the New China, proud of an ancient heritage but no longer content to be circumscribed either by tradition or by an outsider's gaze?²⁸⁷

Edellinen lainaus havainnollistaa alastomuuden tuoman jännitteen lisäksi ihmiskehon käytön muita ulottuvuuksia. Teokset voivat liikkua kehon sallimissa rajoissa, ne voidaan rajata valokuvissa eri tavoin, ja eri ruumiinosien kuvaamisen ja esittämisen tavoista voidaan ammentaa loputtomia lisämerkityksiä. Ihmiskeho myös asettaa maisemalle toisenlaiset fyysiset rajat kuin muu maalaus pohja. Useimmissa kasvoihin toteutetuissa maalauksissa malli on ottanut neutraalin ilmeen, silmät on suljettu tai ne ovat levollisesti auki. Kasvokuvissa on lähes aina pelkät kasvot, eikä malli ole kohottanut esimerkiksi käsiään mukaan kuvaan, eikä muutakaan rekvisiittaa ole käytetty. Välillä ainoastaan kasvot on maalattu, välillä taas teos jatkuu kaulaan, hartioihin ja rintakehään. Sen sijaan muita kehonosia kuin kasvoja kuvaavissa teoksissa kehon liikkuvuutta ja eri asentoja on hyödynnetty monipuolisemmin, ja kasvot ja pää on usein rajattu kokonaan ulkopuolelle. Vartalokuvien mallit ovat esimerkiksi asetelleet kätensä rintakehäänsä eteen tai selkäänsä taakse, ristineet sormiaan niskan taakse, tai muodostaneet käsillään ja sormillaan erilaisia kuvioita ja asentoja. Kokovartalokuvissa huomio siirtyy itse maalauksen aiheesta enemmän vartaloon ja sen asentojen synnyttämiin jännitteisiin, peitettyihin ja avoimiin alueisiin sekä solmu- ja liitoskohtiin, jotka synnyttävät itse kuvaan erilaisia tunnelmia ja merkityksiä. Useissa teoksissa maisema mukailee harkitusti vartalon muotoja, korostaen esimerkiksi lihaksia tai piirtäen esiin hyvin hillittyjä luurangon tai verisuoniston linjoja. Kasvokuvien neutraaliuden ja kasvopiirteiden taidokkaan häivyttämisen tähden huomio sen sijaan voi keskittyä kasvojen sijasta enemmän niihin maalattuun kuvaan.

Teosten erityisen traditionaaliset piirteet liittyvät maalausten kuvastoon ja esitystapaan. Sumuiset vuoret, metsät, puunoksat, kasvit, ihmishahmot ja rakennelmat on maalattu perinteitä edustavaan tyyliin. Kuvasto on jälleen kerran ilmiasultaan ”erityisen kiinalaista”. Maalaustaiteen kriteeristöä voidaan soveltaa näihinkin kuviin. Kiistanalainen kriteeri qi-energian vangitsemisesta jää jälleen tulkinnanvaraiseksi, mutta siihen tähtäävää siveltimenkäyttöä edellyttävä kriteeri voi hyvinkin toteutua ihanteellisessa muodossaan. Myös vaatimukset kohteen uskottavasta kuvaamisesta värienkäytön ja kuvantamisen kautta voidaan katsoa täytetyiksi. Sommittelun kriteeri sen sijaan muodostaa Huangin teoksissa

²⁸⁷ Vine 2008, 146

erityisen kiinnostavan tulkinnan haaran. Itse maisemissa sommittelu näyttää verrattain perinteiseltä, tasapainoiselta mutta vaihtelevalta. Kuvat ovat ihanteen mukaan asymmetrisiä ja rytmikkäitä, ja niissä on sekä huippukohtia että väljyyttä. Ihmiskehon käyttö maiseman pohjana lisää kuitenkin sommitteluun kaksi huomioitavaa seikkaa. Ensinnäkin kuva on luonnollisesti alun alkaenkin sommiteltu ihmisvartalon rajojen mukaisesti, kehoa pohjanaan paikoitellen korostaen, välillä taas häivyttäen. Toiseksi, mallin ottamat eri asennot nostavat sommittelun jälleen uudelle tasolle. Kaikki asennot eivät vaikuta – joko tarkoituksella tai sitten spontaanisti – kuvan esittävyuden kannalta parhailta mahdollisilta, vaan katkovat, peittävät ja vääntävät kuvaa. Ne myös siirtävät huomion painopistettä maisemasta teoksen laajempaan kokonaisuuteen. Voitaneen siis väittää, että sommittelu sekä on että ei ole perinteisten kriteereiden mukaista. Viimeinen kriteeri vanhojen mestarien kopioinnista ei taiteilijan motiiveihin perehtymättä vaikuta erityisen olennaiselta – vaikka kuvien perusteella voidaan sanoa maisemien vaikutteiden olevan peräisin traditiosta, toisin sanoen vanhoilta mestareilta – mutta taiteilijan intentioita tutkiessa se muodostuu merkittäväksi ideologiansa puolesta.

Yhteys vanhoihin mestareihin muodostuu maiseman ja taiteilijan henkisen suhteen kautta. Huangin tuotannon ainutlaatuisuutta on perusteltu taiteilijan suhtautumisella luontoon ja maisemiin elettyinä kokemuksina. Keskeistä on myös edellisessä lainauksessa mainittu zenbuddhalaisuuden vaikutus. *”Luumunkukat, orkideat, bambut ja krysanteemit, joita vuorille vetäytyneet kirjanoppineet käyttivät keskittyneen mietiskelyn aiheina, ovat klassisia luonnon kiertokulun, syntymän ja uudelleensyntymisen symboleja.”*²⁸⁸Nämä kasvit esiintyvät useissa Huangin muotokuvissa, joten myös visuaalisella tasolla ilmenevä symboliikka liittyy teokset tradition henkisyyteen. Kenties vielä merkittävämpää on kuitenkin suhde maisemaan kokemuksena ja teoksen tulkitseminen taiteilijan sielun heijastuksena, perinteiseen tapaan. Huangin muotokuvat kuitenkin käsittelevät maisemaa uudella, ravistelevalla tavalla, jolloin maisemiin virtaa uusi henki, mutta niiden mukanaan kantama sisäinen rauha asettuu kyseenalaiseksi ja siksi hyvin kiinnostavaksi tulkintojen kohteeksi²⁸⁹.

Perinteiselle maalaustaiteelle uusi konteksti muodostuukin pitkälti teosten ei-perinteisestä elementistä, tässä tapauksessa ihmiskehosta. Lisäksi on muistettava, että tarkastelun kohde välittyy meille valokuvan muodossa, jolloin kuvan sisältö, ihminen maalattuna, muodostuu olemukseltaan performatiivisemmaksi ja valokuva siitä jääneeksi,

²⁸⁸ Tang 2007, 19

²⁸⁹ *ibid.* 19

neutraalimmaksi todisteeksi. Osa teoksesta on siis väistämättä väliaikainen. Tämä prosessi asettaa teosten perinteisen osuuden uudelle jatkumolle, sillä myös liikkuvuus ja väliaikaisuus luovat teoksiin performatiivisen aspektin²⁹⁰. Teoksissa voidaan nähdä yhteys esimerkiksi Yves Kleinin ihmisvartaloa käyttäviin performatiivisiin maalauksiin. Lisäksi esimerkiksi balettiaiheiset teokset yhdistävät kiinalaisen perinteisen taiteen klassiseen länsimaiseen tanssitaiteeseen. Edempänä mainittujen yleisten ihmiskehon käytön piirteiden lisäksi Huangin teoksista nousee esiin vielä muuan seikka, joka syventää ihmiskehon ja perinteisen taiteen ristiriitaista suhdetta. Teoksia tulkittaessa on nostettu esiin tärkeä huomautus siitä, että perinteisessä taiteessa luontoa on aina pidetty ensisijaisena ja ylivoimaisena ihmiseen nähden. Teokset kuitenkin yhdistävät kiinalaisen ihmisen taiteelliseen perintöönsä hyvin konkreettisella, mutta uudella tavalla.²⁹¹ Huang itse luonnehtii teoksiaan nykyihmisen paradoksaaliseksi kokemukseksi, moderniksi myytiksi, joka yhdistää maailman ja ihmisen ennakoimattomalla tavalla²⁹². Uusi konteksti ei kuitenkaan ole ihmisen ja taiteen suhteen osalta yksiselitteinen. Taidetta edustavan kuvan voidaan katsoa olevan niin ihmisen hallittavissa oleva minuuden osa, kuin vastaavasti päälle liimattu, ihmisen itsensä peittävä ja hänestä ulkopuolisten ihanteiden sanelemana toteutettu ihmistä suurempi kuva. Perinteisen taiteen ihanne voidaankin tässä tulkita myös ihmistä – laajennettuna jopa yhteisöä tai kansaa – leimaavana taakkana. Huangin teosten onkin tulkittu paljastavan myös perinteiden omahyväinen puoli, jossa ihmiset ovat ihollaan kantamiensa kulttuuristen merkkien vankeina²⁹³.

Zhu Wein maalaukset esittävät yleensä ihmisiä, eläimiä tai erilaisia luontoaiheita. Taiteilija tunnetaan erityisesti tyylytellyistä, naivistisista ihmishahmoistaan ja muotokuvistaan, sekä teostensa sisältämistä perinteisistä elementeistä. Zhu on toteuttanut suoria mukaelmia menneiden mestareiden teoksista, mutta ennen kaikkea omaksunut ja modernisoinut perinteitä. Myös Zhun ei-niin-perinteiset teokset ovat visuaalisesti korostetun kiinalaisia. Zhu Wein *Ibum of Vernal Equinox, No. 13* (2011, kuva 37) ja *China Diary, No. 52* (2001, kuva 38) edustavat nekin näkyvästi perinteisten tyylien ja aiheiden moderneja sovelluksia, toinen perinteistä symboliikkaa hyödyntäen ja toinen suoraan taidehistorian kanonisoitua mestariteosta lainaten.

²⁹⁰ En onnistunut löytämään teoksista ”making of” -tyyppisiä taltiointeja, joten vaikuttaa siltä, että teoksista on olemassa dokumentteja vain valmiina.

²⁹¹ JN Projects 2019, White Rabbit Gallery

²⁹² Huang 2007, 69

²⁹³ JN Projects 2019, White Rabbit Gallery; Vine 2008, 146

Album of Vernal Equinox, No. 13 -teos kuuluu useamman vastaavan työn sarjaan. Teos esittää kolmea suurta persikkaa lähikuvassa. Persikka on kiinalaisessa traditiossa saavuttanut aseman yhtenä tärkeimmistä symboleista, ja noussut merkitsemään kaikkea hyvää kuten vaurautta, onnea elinvoimaa ja terveyttä. Persikkahedelmät merkitsevät pitkäikäisyyttä ja kuolemattomuutta, ja niitä on usein kuvattu jumalten pyhinä hedelminä. Persikan lehdet symboloivat hurmoksellista rakkautta.²⁹⁴ Räikeänväriset, voimakkaasti lähikuvassa kuvatut hedelmät eivät sellaisenaan kuitenkaan kuulu perinteisen kiinalaisen taiteen luontevimpiin esillepanoihin, vaan pelkkiä persikoita kuvaavat aiheet ovat perinteisesti olleet hillitympiä ja sommittelultaan väljempiä. Myös väritys- ja maalaustyyli on modernia verrattuna esikuvuihinsa. Zhu Wein persikat ovat voimakkaan punaoransseja, lehdet toistuvat kirkkaan vihreän sävyissä ja teoksessa on myös ekspressiivisiä väriläiskiä. Lisäksi teoksessa on vauhdin ja liikkeen tuntua, mikä on vastakkaista tekniseen taituruuteen ja viehättävyyteen pyrkiville perinteisille hedelmämaalauksille. Taustalla hedelmien lomassa näkyy kuitenkin puunoksia, jotka luovat kokonaisasetelmaan hieman luonnollisemman vireen. Teoksessa on useita sinettimerkintöjä sekä näkyvä taiteilijan signeeraus oikeassa alareunassa.

Teoksen erityisen perinteiset elementit ovatkin persikka ja sen symboliikka. Myös sinetit kuuluvat perinteiseksi miellettyyn kuvastoon, samoin kuin kalligrafinen osuus, vaikka nämä molemmat ovatkin teoksessa moderneja. Maalaustyyli, värimaailma ja asetelma ovat näkyvän moderneja, mutta silti selkeitä viittauksia perinteisiin tyyliin. Zhu Wein persikkateosten sarjasta on kirjoitettu seuraavasti:

The paintings in Album could be seen as a case of the deep imprint left by traditional painting and calligraphy in the consciousness of the Chinese people, even up to today. Zhu Wei's works also incorporates his thoughts and self-reflection of the morals and value system of Chinese society. – – Zhu Wei's fresh approach to ink painting coincidentally reflects his complicated feelings regarding the traditional and the contemporary – “How can painting better express the needs and wants of emotions? Is the problem about tradition and contemporaneity a moot one?” (Zhu Wei²⁹⁵)

China Diary, No. 52 on modernisoiva pastissi Tang-dynastian eläinmaalari Han Huangin (723-787) *Five Oxen* (五牛图) -teoksesta (kuva 39). Zhu Wei on toteuttanut

²⁹⁴ Artsy 2018 [B]

²⁹⁵ Artsy 2018 [B]

alkuperäisen teoksen pohjalta useampia eri versioita. Esimerkkiteoksessa on kuvattu kaksi härkää Tang-dynastian tyyliin toteutettuna. Teoksen värimaailma ja kuvakieli ovat varsin lähellä Hanin alkuperäistyötä ja kauden tyyliä ylipäänsä. Selkein ero alkuperäiseen on uudenlaisen mustemaalaustekniikan luoma kädenjälki sekä kahden härän kuvaaminen vieretysten, toinen osittain toisen takana. Alkuperäisessä työssä ja useissa muissa aikakauden eläinkuvissa sommitelma on väljempi. Sen sijaan kuvattujen härkien asento, pelkistetyt ja karrikoidut muodot, pään piirteet ja ilmeet viittaavat suoraan esikuvaansa. Teoksen sommittelua rytmittävät perinteiseen tyyliin useat sinettimerkit ja tekstinpätkät, joiden harmonista yleiskuvaa rikkoo modernin www-verkkosivun sisältävä sinetti. Nimi *China Diary No. 52* viittaa laajempaan, vaihtelevia kiinalaisia aiheita käsittelevään teossarjaan.

China Diary, No. 52 -teoksessa perinteiset elementit ovat hallitsevassa asemassa. Esikuvastaan poikkeava väritysstyyli, sommitelma, kalligrafia ja modernimmat sinettileimat nostavat teoksen tähän päivään, mutta hyvin vähäeleisellä tavalla. Teoksen värikylläisempi, täyteläisempi ja pehmeämpi mustemaalaustyyli onkin sen merkittävin ero esikuvaansa ja Tang-dynastian mustemaalaustyyliin ylipäänsä. Myös eläinten piirteet on kuvattu pelkistetympin ja vähemmän realistisesti verrattuna alkuperäiseen. Uudistus on selkeä mutta verrattain hienovarainen, ja siksi poikkeuksellinen verrattuna muihin käsiteltäviin esimerkkeihin. Perinteisiä elementtejä on tässä työstetty eteenpäin lähinnä esteettisessä ja teknisessä mielessä. Tässä suhteessa erityisen kiinnostavaa onkin se, miksi näinkin hienovarainen modernisointi herättää taiteilijoiden ja yleisön mielenkiinnon. Zhun teokset osoittavat suurta perehtyneisyyttä perinteiseen kiinalaiseen maalaustaiteeseen, ja taiteilija onkin nimennyt tavoitteekseen kiinalaisen tuhatvuotisen historian perinteisten elementtien modernisoimisen²⁹⁶.

Valitsin Zhu Wein teokset mukaan analyysiin, sillä ne liikkuvat muihin teoksiin nähden harmaalla alueella perinteiden modernisoinnissa. Niiden perinteisiä elementtejä ei ole yhdistetty räikeästi uuteen kontekstiin – tai toteutettu muutoin hyvin poikkeuksellisella tavalla, kuten useissa muissa teosesimerkeissä – mutta työstetty itsessään teknisesti ja tyyllillisesti modernimpaan suuntaan. Ne ovat viittauksissaan hyvin selkeitä, hyödyntävät laajasti tunnettua symboliikkaa ja nostavat konkreettisesti esiin esikuviaan historiasta. Teosten onkin katsottu tuovan esiin tradition merkitys myös nykyajan kiinalaisen tietoisuuden taustalla²⁹⁷. Myös tämänkaltaiset, yksinkertaiset perinteiden uudelleentulkinnat

²⁹⁶ Williams College Museum of Art

²⁹⁷ *ibid.*

kertovat tarpeesta lähestyä ja tarkastella perinteitä uudelleen. Tämän mahdollisia syitä tarkennan vielä luvussa kahdeksan.

Edellä esitellyt esimerkit tiivistävät perinteiden potentiaalin ja toisaalta myös niiden taakan. Käsiteltyjen teosten kautta myös perinteiden uudelleenkäsittelyn tapojen moninaisuus tulee näkyväksi. Yangin perinteisen maiseman ihanne kyseenalaistaa nykyihmisen toiminnan ympäristössään, kun taas Huangin iholle maalatut maisemat tarkastelevat ihmisen suhdetta omaan kulttuuriperintöönsä ja ympäristöönsä. Zhun maalaukset uudistavat perinteisten taiteenlajien teknisiä ja esteettisiä ominaisuuksia, hyödyntäen vahvaa symboliikkaa ja suoria lainauksia vanhojen mestareiden teoksista. Zhangin maisemat taas yhdistävät kaksi ikoniseen asemaan noussutta idän ja lännen taiteen ilmiötä, lainaten kahden maailman mestareiden tyylejä ja aiheita ja pureutuen kiinalaisen ja länsimaisen taiteen keskinäiseen dynamiikkaan. Oman kulttuurisen position tarkastelu, ihmisen asema ympäristössään, tekniset ja filosofiset uudelleentulkinnat, vierauden ja tuttuuden sekä kahden eri maailman yhdistelemisen problematiikka sekä eräänlaiset ajankuvat nousevat näiden teosten kautta kantaviksi teemoiksi, joihin palaan tarkemmin luvussa kahdeksan.

7 KERAMIikka: IHMISEN ASEMA TRADITIOSSA

Keramiikka- ja posliinitaidetta olen valinnut edustamaan eri aikakausien posliinilajeihin viittaavia teoksia. Mukana on vanhempia Han-kauden ja neoliittisen ajan keramiikkaa sisältäviä teoksia, mutta myös erityisen runsaasti sinivalkoista, erityisesti Ming-dynastiaan yhdistettyä²⁹⁸ posliinia. Osa teoksista sisältää myös aikakauden alkuperäisten esineiden kappaleita.

Zhang Hongtun "*Six-Pack of Kekou-Kele (Coca-Cola)*" (2002, kuva 40) edustaa tässä useiden samantyylisten teosten joukkoa. Teos on kuudesta sinivalkoisesta Coca-Cola -pullon muotoisesta posliinipullosta ja niiden korkeista koostuva installaatiomainen teos. Pullojen ornamenttimaiset kasviaiheiset koristelut on sommiteltu vaakaraidoiksi mukailemaan pullon muotoja. Pullojen keskikohdan leveimmässä osassa on kuvattu

²⁹⁸ Ming-dynastiaa pidetään sinivalkoisen kuvioinnin kultakautena, mutta vastaavaa kuviointia esiintyi sekä aikaisempina että myöhempinä aikoina. Myös esimerkiksi Yuan- ja Song-dynastiat tunnetaan vastaavasta värimaailmasta ja kuvioinnista. Oma silmäni ei ole vielä tarpeeksi harjaantunut erottamaan näitä luotettavasti toisistaan, joten yleisimmin Ming-dynastiaan viittaavat mainintani eivät välttämättä pidä aina paikkaansa. Nähdäkseni tarkalla ajoituksella ei ole kuitenkaan kovin suurta merkitystä, sillä usein viittaus traditioon, eli "vanha" ulkomuoto erottuu teoksesta jo sinällään, ja riittää luomaan kytköksen menneisyyteen ja taiteen traditioon.

ihmishahmoja perinteisissä kiinalaisissa vaatteissa ja hiustyyleissä. Suuripäiset lapsenomaisiksi tyylytellyt ihmishahmot kulkevat aidoitetulta sisäpihalta näyttävällä alueella. Pullojen muut koristeosuudet ovat vaihtelevaa kukka-aiheista ornamentiikkaa. Pullojen korkit on koristeltu ornamentein ja logon mukaisesti kaunokirjailluin Coca Cola -tekstein. Ikoninen sinivalkoinen värimaailma muistuttaa kaikkialla maailmassa tunnettua kiinalaista Ming-kauden posliinia, ja pullojen kuvioinnit myös niin ikään Ming-kautta tai dynastioita sen molemmin puolin. Teos on klassinen esimerkki kahden tahoillaan suuren mutta hyvin erilaisen elementin yhdistelmästä. Ulkoasultaan teos edustaakin voimakkaasti sekä perinteisen kiinalaista että siitä vahvasti poikkeavaa suunnittelua, joista molemmat ovat tunnistettavissa ensisilmäyksellä. Coca Cola -pullojen muoto on silmiinpistävä jo ilman teoksen nimen antamaa vahvistusta. Ikonisen muotoilun vastaparina on yhtä vahvaksi kiinalaisen kuvaston keulakuvaksi noussut sinivalkoinen Qing Hua -posliini. Kaikessa yksinkertaisuudessaan teos koostuukin oikeastaan vain kahdesta vahvasta elementistä ja niiden välisestä jännitteestä. Lisäksi tässä teoksessa moderni osuus ei edusta pelkkää modernia, vaan kapitalismia, kulutusyhteiskuntaa, lännen ja idän suhdetta ja niin edelleen.

Coca Cola -brändin kuvaston hyödyntäminen länsimaailman ja lännen kapitalismin symbolina on myös käytettydessään noussut kliseeksi asti. Andy Warholin ja muut länsimaiset taiteilijat laskuista pois jätettynä myös Kiinasta löytyy tästä esimerkkejä, historiansa vuoksi vain huomattavasti myöhäisemmältä ajalta. Esimerkiksi Wang Guangyi, Li Lihong ja Ai Weiwei ovat näkyvästi hyödyntäneet Coca Cola -brändiä taiteessaan. Zhang Hongtun pullojen kanssa hyvin vastaavan idean ovat esittäneet Coca Cola -pulloja ja tunnettuja alkoholibrändien pulloja kuvannut Li Lihong sekä maisemin ja ornamentein posliinipulloja kuvioinut Taikkun Li. Taiteilija Lei Xuen *"Drinking Tea"* (2010, kuva 41) koostuu moderneiksi juomatölkeiksi muotoilluista sinivalkoisesta posliinista, joiden koristelu on niin ikään ensi silmäyksellä kiinalaiseksi tunnistettavaa: kasvit, ornamentit, lohikäärmeet ja utuiset pilvikuviot muistuttavat nekin läheisesti Ming-dynastian tyyliä. Perinteisen taidesuuntauksen yhdistäminen nykyajan kulutushyödykkeisiin ja nopeassa tahdissa elinkaartaan kulkeviin kertakäyttöesineisiin – sekä samalla maailman kuuluisimpaan brändiin – on kaikessa klassisuudessaan hyvin yksinkertainen ja suosittu idea. Yleisimmät tulkinnat pyörinevät pitkälti samojen pääteemojen ympärillä: perinteen ja nykyisyyden kytkökset, idän ja lännen kulttuurit ja niiden erot tai sekoittuminen, tehokas massatuotanto vastaan pitkäjänteinen käsityö, suuryritykset ja yksittäiset taiteilijat ja käsityöläiset ja niin edelleen.

Usein teosten nimet, kuten tässä Lei Xuen ”*Drinking Tea*”, avaavat tarinaan uuden ulottuvuuden ja kytkevät sen esimerkiksi tapakulttuuriin tai ihmisen perustarpeisiin ja niiden ottamiin uusiin muotoihin. Zhang Hongtun ”*Six-Pack of Kekou-Kele (Coca-Cola)*” teoksen nimi laventaa sekin teoksesta ensi katsomalta hahmottuvaa tulkintaa. Sixpackeiksi kasvanut pakkauskoko viittaa hyödykkeen arkipäiväistymiseen ja uutuuden tai harvinaislaatuisuuden aiheuttaman erityislaatuisuuden vähentymiseen, ehkä myös sosiaaliseen kanssakäymiseen ja jakamiseen. Kiinan kielessä myös erisnimet käännetään, ja ”kekoukele” (可口可乐) tarkoittaakin kiinaksi sekä brändin että juoman nimeä. Lausumiseen perustuvan käännöksen²⁹⁹ merkityksen pystyy helposti päättelemään, mikä luo myös kiinalaisen kulttuuripiirin ulkopuoliselle kekseliään kosketuspinnan kielen ja teoksen sisälle. Vastaavasti Lein ”*Drinking Tea*” assosioi nimellään ajatukset kiinalaiseen teekulttuuriin, mutta jättää tilaa myös laajemmille tulkinnoille.

Huang Yanin teoksissa *Vase – Beautiful Landscape* (2006, kuvat 42-43), *Plate – Juvenile Movement* (2006, kuvat 44-45), sekä *Mao in Bottle* (2006, kuvat 46-47) on erityisen selkeä poliittinen aspekti. *Mao in Bottle* -teoksessa sivustapäin tavanomaiselta näyttävän ruukun merkitys aukeaa, kun ylhäältäpäin katsottaessa nähdään ruukun sisässä oleva Maon hahmo. *Vase – Beautiful Landscape* -teoksessa ruukun sisällä on myös ihmishahmo, tällä kertaa kommunistiasussa ja punatähti lakkinsa otsalla. Molemmat ruukut ovat sinivalkoista Ming- tai Yuan-tyylistä Qing Hua -posliinia. Ensin mainittu on kuvioitu koristeellisella kukkakuviolla, jälkimmäinen perinteisellä utuisella shanshui-maisemalla. *Plate – Juvenile Movement* on sekin sinivalkoinen kukkakuviointu posliinilautanen, jolla seisoo suuri määrä pieniä posliinifiguureita. Näissä teoksissa yhteiseksi teemaksi nousevat politiikka ja ihminen.

”*Mao in Bottle*” -teos kiinnittyy sekin kiinalaiseen taiteen traditioon ensisilmäyksellä kiinalaiseksi tunnistettavan sinivalkoisen ruukkunsa ansiosta. Kukkakuviolla koristeltu yksinkertainen ruukku on sisältä valkoinen, kuten on myös sen sisällä seisova Maon hahmo³⁰⁰. Ruukussa seisova Maon hahmo erottaa teoksen perinteisestä keramiikkatyöstä. Yhdistelmä on yksinkertainen: perinne on tässä kytketty henkilön ja tähän liitetyn ajanjakson tuomaan uuteen kontekstiin. Toisaalta asian voi hahmottaa myös toisin päin, jolloin palanen tuoreempaa historiaa siirretty suurempaa valtaa kantavan kaukaisemman menneisyyden

²⁹⁹”Kekoukele” -sanat on tosin valittu lausumisen lisäksi muustakin syystä, sillä ”ke” (可) tarkoittaa voimista tai pystymistä, ”kou”(口) suuta ja ”le”(乐) hauskaa tai iloista.

³⁰⁰ *Mao in Bottle* -teoksen lisäksi Huang Yan on tehnyt runsaasti muitakin Maoa kuvaavia posliiniteoksia. Tunnetuimpia niistä ovat Maon rintakuvat, joissa jokaisessa toistuu sama Maon patsas peittyneenä erilaisiin perinteisiin posliinin koristelutyyleihin.

keskelle³⁰¹. Yksi tässä teoksessa esiintyvän yhdistelmän nostattamista mielikuvista kuuluu seuraavasti: Maon hahmo on vankina perinteiden muodostaman kuoren sisällä, eikä pysty näkemään niiden yli tai lävitse – eikä oikeastaan perinteen merkkejä niitäkään, sillä sisäpuolella Maolla on tuijotettavanaan vain tyhjä valkea seinämä. Ajatus voi juontaa juurensa niin kulttuurivallankumoukseen kuin laajemminkin radikaaliin ja väkinäiseen, kaiken tyhjentämään pyrkivään kapeakatseiseen uudistusmielisyteen.

Vastaava ihmisen ja perinteen yhteentuominen tapahtuu myös edellä mainitussa *Vase – Beautiful Landscape* -teoksessa. Molemmissa teoksissa kuvattu henkilö on hahmona poliittinen, joten uusi konteksti perinteelle löytyy tässä myös politiikasta. Perinteinen elementti muodostaa kehyksen, jonka sisällä, ehkä kuitenkin rajojaan täysin tiedostamatta, ihminen ja politiikka toimivat. Kehyksen ohella perinne voidaan tässä tulkita myös rajoitteena, naamiona, piilopaikkana tai jonakin merkityksellisenä maailman osana, mitä kuvattu henkilö ei itse pysty hahmottamaan. Toisaalta perinne on henkilöstä ja henkilön edustamasta nykyhetkestä irrallaan, seinämän takana, mutta muulle maailmalle ensimmäisenä katseen kohteena. Perinne voidaan nähdä myös kontekstina, taustatietona, jonka hahmottaminen auttaa tai on jopa edellytys sen sisällä tapahtuvien asioiden ymmärtämiselle.

Huang Yanin *Plate – Juvenile Movement* (2006) ottaa käsittelyynsä sinivalkoisen posliinin ja poliittiset nuorisoliikkeet. Teoksen tanssivilta tai voimistelevilta näyttävät hahmot ovat lapsenomaisia, heillä on värikkäät yhdenmukaiset asut ja he pitelevät käsissään oransseja pingismailoja³⁰² ja palloja. Sinivalkoisen posliinilautasen päällä näyttävää koreografiaansa esittävä nuorisoliike kytkee yhteen perinteisen kulttuurin sekä 1900-luvun alun ja erityisesti Maon ajan poliittiset nuorisoliikkeet. Myös teoksessa näkyvät yhdenmukaistettu estetiikka ja massojen voima olivat tärkeä osa Maon Kiinaa. Teoksen hahmot eivät kuitenkaan edusta tyyliltään sosialistista realismia vaan hieman päivitettyä versiota jo Song-dynastialla esiin nousseesta lasten kuvaamistavasta pyöreinä, pehmeinä ja liioitellun lapsekkaina hahmoina. Hahmot tuovat mieleen värikkäät, pyöreät ja iloiset kerubimaiset lapsihahmot yanliuqing-maalauksissa (杨柳青) eli uudenvuoden onnea ja muita siunauksia tuovissa symbolisissa maalauksissa. Huangin teoksen lapset ovat perinteisesti ihailtun pyöreitä ja vaaleita, mutta vastaavasti heillä on modernit, yhdenmukaiset vaatteet ja

³⁰¹ Tätä tematiikkaa käsittelen kokonaisvaltaisemmin vielä luvussa kahdeksan.

³⁰² Pingis on Kiinalle tärkeä urheilulaji.

hiustyylit. Kokonaisuasettelu erottaa teoksen ensi silmäyksellä perinteisistä teoksista, vaikka kumpikaan elementti erillään ei olekaan piirteiltään poikkeuksellisen moderni.

Teoksen erityisen perinteinen elementti, sinivalkoinen lautanen, on tässäkin hyvin yksinkertainen ja keskeisessä asemassa. Sen näkyvyydestä huolimatta on epäselvää, ovatko teoksen henkilöt tietoisia siitä, minkä päällä he seisovat. Onko perinteinen kulttuuri teoksessa kaiken perustana vai pikemminkin massojen uudistusvimman jalkoihin jääneenä? Tässä teoksessa perinteeseen viittaava sinivalkoinen lautanen jää ikään kuin pelkistettyyn rooliinsa tarjoilualustana, jonka yläpuolella ja hallitsemattomissa nykyhetki tapahtuu ja muodostaa suhteensa juuriinsa. Kaikissa edellä käsitellyissä Huangin teoksissa tämä suhde saa hieman erilaisia merkityksiä. Huang itse näkee posliinin symbolisesti merkittävänä materiaalina nimenomaan sen traditio- ja muinaisyhteyden vuoksi, minkä tähden taiteilija on pyrkinyt säilyttämään teoksissaan perinteiden ytimen³⁰³. Näissä teoksissa ydin näyttäytyy kiiltävänä, hiottuna posliinipintana, perinteikkäänä kuviointina ja värimaailmoina, muodostaen tasapainottelua ja jännitteistä viestintää muiden elementtien ja perinteikkyyden kesken. Huangin Yanin on tulkittu näkevän jälkiteollisen, kaupallisen nykyajan ihmisten toivon riistäjänä, jolloin kulttuurista jää jäljelle pelkkä kuori³⁰⁴.

Ihminen ja perinne kohtaavat sinivalkoisella lautasella myös Liu Jianhuanin eri teossarjoissa, joiden erityispiirteitä verrattuna edellisiin ihmishahmoja sisältäviin teoksiin nostan tässä esiin. Liun teossarjoissa (esim. Color Ceramic Series (2000-2003?, kuvat 48-51) perinteiseen tapaan koristelluilla astioilla lojuu erilaisia naishahmoja. Hahmot ovat ruumiillisesti vajavaisia, sillä niiltä puuttuvat päät ja usein muitakin raajoja, yleensä kädet. Hahmot on useissa teoksissa puettu perinteiseen kiinalaiseen qipao-mekkkoon³⁰⁵ ja korkokenkiin sekä asetettu makuulle, kontilleen tai istuvilleen provosoiviin, seksuaalissävyytteisiin asentoihin. Osassa teoksia hahmon ympärillä on kukkia, osassa hahmo makaa muutoin tyhjällä lautasella. Joissain teoksissa hahmoja on useampi.

Teoksen naishahmojen qipao-asu (旗袍) muodostaa kiinnostavan modernia ja perinteistä sekä itää ja länttä yhdistävän tulkinnan haaran. Qipao-mekkojen design pohjautuu kauas Kiinan historian kaapumaisiin ja koristeellisiin juhla-asuihin, erityisesti Mantsujen

³⁰³ Tang 2007, 20

³⁰⁴ Tang 2007, 20

³⁰⁵ Perinteinen korkeakauluksinen qipao-mekko tunnetaan myös nimellä cheongsam. Miesten versio vastaavasta asusta kulkee nimellä changshan.

käyttämiin pukuihin heidän valtakaudellaan Qing-dynastialla, sekä Han-aikaisiin asuihin³⁰⁶. Modernin, maailmanlaajuisesti tunnetun ilmeensä qipao-mekot saivat noustessaan yläluokkaisten seurapiirinaisten suosioon noin 1920-1930 -luvuilla. Erityisesti tuolloisessa uudenaikaisen ja kansainvälisen elämän ja kulttuurin keskuksessa, ”idän Pariisissa” eli Shanghaissa asut nousivat modernin ja kansainvälisen naisen merkiksi. Vaikka viimeisen dynastian päättymisestä lähtenyt uudistusvimma oli jo tuolloin alkanut, säilyttivät monet alkuperäiset kiinalaiset vaatteet silti asemansa vielä jonkin aikaa³⁰⁷. Vuonna 1929 asu nimitettiin yhdeksi Kiinan kansallispuvusta, kun taas vuosisadan puolivälin tienoilta alkaen aina Maon kuolemaan asti asu sai osakseen samaa halveksuntaa kuin muukin taantumukselliseksi ja porvarilliseksi katsottu kulttuuri. Tämän jälkeen asu on taas saanut suosiotaan takaisin. Sekä Shanghaiin kulta-ajan qipao että nykyään kaikkialla tunnettu maailmassa ”kiinalaisena mekkona” tunnettu asu ovat molemmat monista esikuvistaan kauas modernisoituja versioita, kuten myös tässä Liun teoksissa esiintyvien naisten mekot ovat. Teosten asut nostavatkin esiin kytköksiä myös muotiin, kaupallisuuteen ja kulutukseen.

Liun teoksissa on myös muihin teoksiin verrattuna ainutlaatuinen feministinen ulottuvuus. Edellä hahmoteltu qipao-mekon aikajana heijastelee osaltaan myös kiinalaisen naisen ja tämän ulkoasun asemaa muuttuvassa yhteiskunnassa. Mekot ovat merkinneet sekä länsimaalaistumista ja perinteistä irrottautumista, naisten emansipaatiota sekä yhteiskunnallista ja seksuaalista vapautumista, kuin toisaalta myös herättäneet paheksuvia miellelyhtymiä ja samalla silti kantaneet mukanaan juuriinsa pohjaavaa perinteikkyyttä ja konservatiivisuutta³⁰⁸. Liun teoksen naiset kantavat yllään erinomaista esimerkkiä kulttuurin muovaamasta, jatkuvasti uudenlaisia merkityksiä tuottavasta kansallissymbolista, joka voidaankin tässä yhteydessä mainita posliinilautasen vierellä teoksen perinteisiin linkittävänä tekijänä, ”Kiina-keskeisen” kuvaston tärkeänä elementtinä.

Toinen olennainen feministinen aspekti liittyy teosten kuvaamiin naisvartaloihin. Teoksissa nainen pelkistyy vihjailevasti esillä olevaan alaruumiiseen. Hahmon pään ja käsien tilalla on vain tyhjät aukot mekon sisään. Kuten jo maalaustaiteen yhteydessä mainittiin, on alastomuus Kiinassa tabu, ja samalle paheksuttujen asioiden listalle kuuluvat myös seksi ja pornografia. Useimpien teosten hahmojen asennot ovat erityisesti tästä konservatiivisesta näkökulmasta katsottuna hyvin seksuaalissävytteisiä. Naishahmoa verhoaa modernisoitu,

³⁰⁶ Yang 2007, 28

³⁰⁷ *ibid.*, 28

³⁰⁸ *ibid.*, 113-114

seksikäs versio perinteisestä kiinalaisesta asusta, sekä länsimaiset korkokengät. Asun hameosa on teoksissa noussut ylöspäin niin, että paljaat sääret ja reidet näkyvät ylös asti, mutta valokuvien perusteella ei pysty sanomaan mitä hameen alta näkyy. Naishahmon pään puuttuessa tämän tunteita tai ajatuksia ei pysty tulkitsemaan muutoin kuin asentojen perusteella. Hahmo on nukkemainen, tietyllä tapaa inhimillisyydestään irtautunut

Perinteisten sinivalkoisten posliinilautasten merkitystä on käsitelty jo edeltävissä teoksissa, mutta mainittakoon tässä vielä muutamia niistä hieman eroavia merkityksiä. Näissä teoksissa hahmo on lautasella kuin tarjottimella, esillä ja tarjottavana. Hahmot eivät seiso perinteisellä alustallaan omilla jaloillaan kuten Huang Yanin *Plate – Juvenile Movement* -teoksessa, vaan ne ovat makuulla, jokseenkin teennäisen näköisesti. Perinteisen lautasen voi katsoa merkitsevän esimerkiksi visuaalisesti ja etnisesti kiinnostavaa kehystä tarjolla olevalle asialle. Tästä orientalistisesta näkökulmasta katsoen nainen on hyödyke, joka on kiehtovampi ja myyvämpi vieraan kulttuurinsa merkkien keskellä. Toisaalta lautasta voidaan katsoa konservatiivisen perinteen symbolina ja vastakohtana paheelliselle, modernia maailmaa edustavalle hahmolle. Hahmon suhde perinteeseen voi tällöin olla mitä tahansa kahlitsevasta myyntivalttiin tai unohduksiin painuneeseen. Lautasen ja sen edustaman perinteen voi myös nähdä tahallisen provokaation kohteena. Hahmon voi nähdä itsevarmana, seksuaalisesti vapautuneena modernina naisena joka lekottelee pilkallisesti perinteisten arvojen päällä. Toisaalta hahmon voi nähdä alistettuna ja perinnesuhteeltaan kivuliaana tai ristiriitaisena. Perinnesuhde muodostuukin myös tässä teoksessa hyvin monitulkintaiseksi.

Ai Weiwein vaasiteokset poikkeavat jonkin verran muista käsiteltävistä teoksista niiden materiaalisen erityisluonteen vuoksi. Ain *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995, kuva 52), *Colored Vases* (2006, kuva 53) ja *Han Dynasty Vases in Auto Paint* (2013, kuva 54) ovat taiteilijan tunnetuimpia vaasiteoksia. Näissä teoksissa poikkeuksellista on perinteen mukanaolo aitona alkuperäisesineenä. Tässä tarkastelen mainituista teoksista erityisesti ensimmäistä, sillä se asettaa tarkastellun perinteisen taiteen täysin poikkeukselliseen asemaan. Ain *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995) on mustavalkoinen valokuvatriptyyppi, jonka ensimmäisessä kuvassa taiteilija pitää Han-vaasia käsissään, toisessa kuvassa hän on levittänyt kätensä päästänyt vaasin putoamaan kohti maata, ja kolmannessa kuvassa vaasi on rikkoutunut säpäleiksi maahan, taiteilijan seistessä tyynen näköisenä kädet yhä levällään.

Teoksessa tuhoutunut vaasi³⁰⁹ on peräisin läntiseltä Han-dynastialta. Vaasin on arveltu olleen jokapäiväiseen käyttöön tarkoitettu saviastia joka oli tarkoitettu haudata vainajan mukana. Ain teoksen syntyaikoihin vastaavia saman aikakauden vaaseja oli hieman nykyistä helpompi löytää, mutta niitä liikkuu edelleen Kiinan antiikkimarkkinoilla ja keräilypiireissä.³¹⁰ Kyseessä on kuitenkin hyvin vanha ja kulttuurihistoriallisesti merkittävä esine, joka muodostaa tässä teoksen perinteisen elementin. Kyseistä elementti käsitellään hyvin eri tavalla kuin muissa tarkastelluissa teoksissa, minkä tähden triptyykinä ei ensi katsomalta välttämättä hahmota tematiikaltaan näin voimakkaasti perinteiseen kulttuuriin liittyväksi. Toisaalta taas tämä on teoksista ainoa, jossa perinne on todella konkretisoitunut fyysisesti läsnä olevaksi ja teoksen kautta olomuotonsa täysin muuttavaksi. Teos ikuistaa teon, yhdistäen perinteisen taiteen, käsityön ja historian konkreettisen todistuskappaleen moderniin performatiivisuuteen ja nykyhetken käsiteltäväksi.

Ain teosta on pidetty halveksuvana hyökkäyksenä taiteen traditiota kohtaan, barbaarisena ikonoklastisena provokaationa, mutta myös tarkkaan harkittuna tulkintana kiinalaisten ja länsimaisten taidekäsitysten yhteentörmäyksestä³¹¹. Teosta on tulkittu myös viittauksena uuden kulttuurin liikkeen ja kulttuurivallankumouksen aikaisiin hirmutekoihin, erityisesti kyseisen ajanjakson ”vanhan ja rappeutuneen” kulttuurin hävittämisen pyrkimykseen³¹². Sen sijaan taiteilija itse ei ainakaan myöntänyt teostaan tehdessään ajatelleensa sitä kulttuurisena kannanottona³¹³. Toisaalta hän on kuitenkin jatkanut vastaavien historiallisten esineiden muokkaamista teoksissaan. Han-vaasiteoksen lisäksi kuitenkin myös yllä mainittuja kahta muuta teosta, *Colored Vases* (2006) ja *Han Dynasty Vases in Auto Paint* (2013) sekä joitain muitakin Ain vaasiteoksia on pidetty alkuperäisen, kulttuurihistoriallisesti merkittävän esineen trivialisointina peittämällä arvokas esine modernin maalipinnan alle³¹⁴. Olennaista teoksissa on kuitenkin niiden sisältämien vanhojen esineiden tunnistettavuus vanhoiksi. Maalikerroksen alta pilkottava alkuperäinen pinta tai tunnistettava muoto luo aitona todistuskappaleena voimakkaamman ja konkreettisemmän suhteen menneisyyteen.

³⁰⁹ Joka on ensimmäisen epäonnistuneen valokuvaustilanteen takia itse asiassa jo toinen kuvia varten pudotetuista vaaseista.

³¹⁰ Lally 2014, 658-659

³¹¹ Eller 2014, 35; Kataoka 2014, 17; Leimio 2016, 27

³¹² Jones 2014; Leimio 2016, 27

³¹³ Sigg 2014, 91

³¹⁴ Rahman-Steinert 2014, 45-47

Toinen hieman vastaavaan tapaan aidosti vanhoja esineitä teoksissaan käyttävä taiteilija on Li Xiaofeng. Hänen teoksensa (2007-2018, kuvat 55-57) ovat posliiniastioiden kappaleista koottuja vaatteita esittäviä veistoksia. Edellä mainitut qipao-mekot ovat yksi tärkeä teostyyppi, mutta taiteilija toteuttaa myös länsimaisia miesten pukuja, paitoja ja esimerkiksi univormuja. Sinivalkoisen lisäksi mukana on muitakin värejä ja tyylejä³¹⁵. Teosten posliininkappaleet ovat väitetysti peräisin ajalta Song-dynastiasta eteenpäin³¹⁶. Taiteilija solmii kappaleet yhteen metallilangalla pohjakankaan päälle ja asettaa pystyyn haluamaansa muotoon. Toisin kuin Ai Weiwei, Li Xiaofeng toteaa ääneen tarpeen luoda kytköksiä menneisyyden ja nykyajan innovaatioiden välille:

Li Xiaofeng wants to connect tradition and innovation,” In China, ancient ceramics tell long tales. The neck of a vase, for example, is not just for function, but is an expression of status and beauty.” His sculptures don’t just represent a piece of clothing; it’s an irregular assembled silhouette meant to immortalize China’s most precious memories.³¹⁷

In an interview with *Azure* magazine, Xiaofeng explained Chinese eat rice out of ceramic dishes. Therefore, by re-purposing ceramic shards as clothing to cover the human form, Xiaofeng’s “rearranged landscapes” explore the relation between the ceramic material and human body. To view a dress or jacket by Xiaofeng is to see centuries of history come together into a contemporary artwork. In other words, details in the porcelain reveal political, social and cultural changes in China’s history, both ancient and contemporary. Just as the long neck of a vase implies grace or a lotus flower represents purity, the forms and patterns in Xiaofeng’s costumes suggest a myriad of meanings.³¹⁸

Osa Li Xiaofengin teoksista on mahdollista pukea päälle, ja taiteilija on jopa tehnyt yhteistyötä tunnettujen muotimerkkien kanssa. Tämä muodostaa kiinnostavan kytköksen ihmisen, perinteen, muodin ja nykyajan kaupallisten ilmiöiden välille. Ming-astia puettuna mallin päälle 2000-luvulla muodostaa perinteelle hyvin poikkeuksellisen kontekstin. Lin luonnehdinta teoksistaan ”uudelleenjärjesteltyinä maisemina” kuvaa lainaamisen ja muovaamisen prosessia. Olennaista teoksissa on myös astioiden normaali konteksti ruokailuvälineinä sekä menneisyydessä että nykyisyydessä. Uuteen kontekstiin yhdistettynä

³¹⁵ Teoksista löytyy sekä vaaleanvihreää, valkoista ja tummanruskeaa luultavimmin Song-dynastiaan viittaavaa posliinia, kuin myös sen jälkeistä sinivalkoista ja tuoreempaa värikkäästi kuvioitua posliinia.

³¹⁶ Stewart 2018

³¹⁷ Akcay 2015

³¹⁸ Goldberg 2015

perinteinen elementti voidaankin tässä nähdä Liu Jianhuanin teosten tapaan niin ylpeänä kulttuurihistoriallisten merkkien kantamisena kuin ihmistä hallitsevana ja peittäväenä tekijänä. Perinne on kuitenkin tässä joissain määrin mukautuvassa asemassa, sillä modernin asun muodon toteutuminen määrittää sen, mitkä kappaleet sopivat mukaan. Teokset myös perustuvat uuteen muotoon pakotetuille särkyneille ihanteille: kappaleina oleva astia ei ole enää täydellinen, mutta asut voivat muodostua vain niistä. Hukkaan menevät palaset saavat teoksissa uuden elämän ja symboloivat taiteilijan itsensä mukaan myös uutta sivilisaatiota:

“The shards contain the history and culture of China. Through grinding, polishing, and sewing them together, it narrates the country’s past, present, and future to its audiences,” Li says. “It also indicates the rebirth of the new civilization in the eastern hemisphere.”³¹⁹

Jos Li Xiaofengin teosten materiaali ei itsessään sovellu näennäiseen tarkoitukseensa eli vaatteiksi, niin samankaltaisella tematiikalla leikittelevät myös Li Mingzhun posliinityökalut. Li Mingzhun teossarja Chinese Tools Series (2004, kuvat 58-60) sekä muut vastaavat teokset (CCTV 2012, kuva 61 sekä Chinese Porcelain / Jawbone, kuva 62) koostuvat esimerkiksi posliinista tehdyistä kirveistä, kuokanteristä, lapioista ja muista moderneista esineistä aina tekohampaista valvontakameroihin. Posliiniset esineet on koristeltu vaihtelevasti sinivalkoisin tai värillisin kuvioin, kasvi- ja luontoaihein, tai ornamentein. Kasvien ja kukkien lisäksi kuvituksissa näkyy esimerkiksi lohikäärmeitä ja haikaroita. Lin teosten posliinityyppi eroaa hieman muista käsiteltävistä teoksista. Li käyttää sinivalkoisen posliinin lisäksi runsaasti värikkäämpiä ja kuva-aiheiltaan vaihtelevampia malleja. Moniväristen teosten posliini yhdistyykin jo Qing-dynastiaan, kun taas sinivalkoiset osuudet viittaavat edellä kuvatun tapaisesti pitkään sinivalkoiseen aikaan Yuan-dynastiasta eteenpäin. Mielenkiintoista teoksissa on myös kahden erilaisen posliinin yhdistäminen samaan teokseen. Sinivalkoista ja värikästä kuviointia on toki yhdistelty jo ainakin Yuan-kauden esineistössä, mutta hienovaraisemmin ja kuvioinnit yhteen sovittaen. Lin teoksissa sen sijaan luodaan vaikutelma kokonaan eri osien välillä vaihtuvasta kuosista, kun esimerkiksi kirveen varsi on sinivalkoisin lohikäärmein kuvioitu ja terä moniväristä kukka- ja ornamenttikuviota.

Näissäkin teoksissa perinteinen elementti on hyvin selvä, samoin kuin sen uusi, ristiriitainen konteksti. Hauras, ylellinen posliinipinta ei sovellu työkaluksi eikä

³¹⁹ DestinAsian 2012

tekohampaiksi. Valvontakameran muotoisen posliiniveistoksen kytkös nykykiinaan on selkeä. Teosten molempia puolia yhteen sitova tekijä on käsityö. Kädentaidon huippukärki eli hienostunut posliini ikään kuin ajaa omanakin elinehtonaan olevien käytännöllisempien alkuvaiheiden ja tavallisten työkalujen ohitse, nousten samalla omien juuriensa yläpuolelle. Tämä tuottaa vierauden ja vieraantuneisuuden tunnetta. Jos teoksissa ensin hahmottaakin kytköksen menneisyyteen, niin taiteilija itse näkee niiden tuovan esiin menneen ja nykyisyyden välisen etäisyyden problematiikkaa:

He [Li Mingzhu] looks particularly at the disconnect between traditional Chinese ideals and cultural practices, and the present day. He asks, how was this distance created, and how are these ideas processed today?³²⁰

Edellä käsitellyt teokset muodostavat esimerkkejä ihmisestä kulttuuriperintönsä merkkien keskellä. Perinteen merkit voivat olla taakka, myyntivaltti, eksotiikkaa tai tietoisuuden eri tasoilla vaikuttavia, elämää ja ymmärrystä muovaavia tekijöitä. Zhangin ja Lein teokset leikittelevät pop-taiteen ideoilla ja yhdistävät perinteet kaupallistuneen nyky maailman symboleihin. Huangin ja Liun teoksissa ihmishahmot ja perinteiset elementit muodostavat erilaisia tulkintoja keskinäisistä voimasuhteistaan. Ain töissä sen sijaan on voimakkaampaa irtautumisen ja tuhoamisen tematiikkaa. Li Xiaofengin ja Li Mingzhun teokset leikittelevät funktiolla ja kädentaidolla. Sinivalkonen, teoksissa dominoinut qing hua - posliini on maailmanlaajuisesti kaikkein tunnetuinta, ikonisinta ja ehkä siksi erityisen edustavaa ja ”helppoa” kiinalaista keramiikkaa³²¹. Sinivalkoinen posliini toimiikin usein lähinnä taideteoksen visuaalisena taustana ja helppona kytköksenä menneeseen maailmaan, eikä teoksen varsinainen koukku välttämättä rakennu sen pohjalle. Keramiikka toimii tällöin ilmeisenä kytköskohtana traditioon, sekä sitä kautta olennaisena elementtinä kokonaismerkityksen kannalta, mutta usein teoksen ydin ei pureudu juuri sen olemukseen vastaavalla tavalla kuin kalligrafiassa tai maalaustaiteessa. Näiden teosten keskeisistä teemoista nostan esiin seuraavassa luvussa kahdeksan erityisesti ihmisen suhteet ajalliseen ja kulttuuriseen ympäristöönsä, politiikan ja taidehistorian kytkökset, esineen ja taideteoksen funktionaalisuuden sekä esineen ja historian tuhoamisen ja tuhoutumisen.

³²⁰ Australia China Art Foundation ACAF

³²¹ Modernia mutta perineillä leikittelevää keramiikka-aineistoa etsiessä ongelmaksi muodostuikin aineiston tietynlainen yksipuolisuus. Keskenään hyvin samantapaiset löydökset johtunevat osittain kokemattomuudestani keramiikkataiteen parissa, mutta väitän sen liittyvän myös sinivalkoisen posliinin ikoniseen asemaan ja siitä johtuvaan toisia posliinityyppejä näkyvämpään edustukseen nykyaiteilijoiden teoksissa.

8 KIINALAINEN NYKYTAIDE JUURILLAAN

Tässä luvussa tarkastelen laajemmin edellisissä luvuissa analysoitujen teosten nostattamia tulkintoja ja avaan niiden edustamia ilmiöitä kiinalaisen taiteen ja yhteiskunnan kontekstissa. Kokoan esiin nousseita teemoja yhteen ja paneudun siihen, millaisia merkityksiä esitellyt ja niiden kaltaiset teokset tuottavat kiinalaisen nykytaiteen suhteesta kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiinsa Kiinassa. Kuten todettua, aineistonvalintaa ja kysymyksenasettelua ohjasivat tietyt raamit, mutta toisaalta ne väljyytensä vuoksi antoivat myös aineistolle valtaa puhua puolestaan. Osa ennako-oletuksistani toteutui, osa taas jäi olennaisempien seikkojen varjoon. Tässä, kolmannessa kysymyksessä yhdistän omat havaintoni kirjallisuuteen ja pyrin hahmottelemaan esiin laajempaa ilmiötä ja kirkastamaan sen jo osittain esiin nousseita eri puolia.

8.1 Kiina-keskeinen kuvasto ja sen lähestymisen tavat

Kuten tulkinnallista kehystä avatessa olen kuvannut, jakaa Kiina-keskeisen kuvaston hyödyntäminen nykytaiteessa voimakkaasti aiheesta kirjoittaneiden asiantuntijoiden mielipiteitä. Ilmiö on nähty niin markkinalähtöisenä kuin luovana, kiinalaista taidetta tutuksi tekevänä kuin sen pelkästään länsinäkökulmasta esittävänä, ongelmallisena umpikujana ja toisaalta ymmärrystä ja taiteen diversiteettiä lisäävänä. Ongelmallisena ilmiön näkevät erityisesti Zhu, Tsao ja Ames sekä Vine. Kuten olen luvussa kaksi avannut, kirjoittajista erityisesti Tsao ja Ames erottavat kiinalaisessa nykytaiteessa kaksi ajanjaksoa, joista ensimmäisen voi nähdä sisäisenä kypsymisvaiheena ja jälkimmäisen länsimaisten yleisöjen määrittämänä. Zhu sen sijaan huomauttaa, että korostetun perinteisen kiinalaisen kuvaston käyttö on jo lännessäkin havaittu ilmiönä pinnalliseksi³²². Kenties kyse on myös viehätysten lyhytaikaisuudesta. Zhun mukaan tämä on kuitenkin johtanut lähinnä symbolien syventämiseen hieman hankalammalle ja filosofisemmalle tasolle. Välillä ajatus on kuitenkin viety niin pitkälle, ettei Zhun mukaan kytköstä esimerkiksi traditioon enää oikeastaan ole, vaan teokset ovat pelkistyneet kauppatavaraksi vaativamman länsimaisen yleisön makuun.³²³ Tsaon ja Amesin kyseenalaistava näkökulma taas pureutuu siihen, onko kiinalainen nykytaide lainkaan sisäsyntyinen kuvaus Kiinasta, vaiko markkinaorientoitunut johdannainen länsimaisesta taiteesta³²⁴. Gladstonin mukaan Kiinan urbanisoitunut moderni taide – mukaan lukien modernistisen, realistisen ja modernin traditionalismin – oli kompleksinen kiinalaisen

³²² Zhu 2011, 148

³²³ *ibid.*, 148

³²⁴ Tsao & Ames 2011

ja länsimaisen filosofian sekä tekniikoiden kriittinen sulautuma, eikä toissijainen tai jälkijunassa omaksuttu väännös jo kertaalleen länsimaissa kehitellyistä teemoista³²⁵. Edellisissä luvuissa tarkasteltujen teosten perinteiden uudelleentulkittamisen ja uudessa yhteydessä esittelemisen tavat osoittautuivat hyvin moninaisiksi, ja niiden pelkistäminen markkinatempuiksi tai yksipuoliseksi kapinoinniksi näkökulmana aliarvioivaksi.

Valitsemani aineiston kalligrafiateoksissa konkreettisia perinteisiä elementtejä olivat esillepano, perinteiset kalligrafiamenetelmät ja välineet siveltimiseen, musteiseen ja papereineen, materiaalit, historialliset kalligrafiatekstit ja perinteiset kalligrafian tyyllilajit ja kirjoitusmerkit. Maalaustaiteessa perinteisistä elementeistä esiin nousivat erityisesti luvussa neljä lueteltujen ihanteiden mukainen tyyli ja tekniikka, shanshui-maalaukset ja muut klassiset kuva-aiheet sekä perinteisen filosofian ainekset. Keramiikassa merkittäväksi linkiksi traditioon muodostui sinivalkoinen posliini. Sen lisäksi esineiden muotoilu, kuviointi, väritys, aiheet ja jopa vanhat esineet materiaalina itsessään loivat kytköstä traditioon. Kyseinen Kiinaa symboloimaan vakiintunut ja siihen nopeasti assosioituva kuvasto toimi linkkinä ja johtimena syvemmälle ilmeisimmän ulkoasunsa takana piileviin kulttuurisiin merkityksiin. Esimerkiksi kalligrafiateosten performatiivisuuden vaaliminen ja viittaukset historiallisiin teksteihin sekä maalaustaiteen yhteydet filosofiaan ja henkisytyteen vaativat aiheiden taustoihin tutustumista. Kaikissa teoslajeissa myös teosten nimissä oli viittauksia menneeseen. Muita teoksiin sisältyviä, mutta vasta tarkemman tarkastelun kautta avautuvia traditioon viittaavia ominaisuuksia ovat muun muassa perinteiset menetelmät kirjansitomisesta mustejäljennöksiin, kalligrafian kirjoittamisen tapahtuman tai maalauksen teon performatiivisuuden vaaliminen, viittaukset historiallisiin teksteihin, henkilöihin ja teemoihin, sekä moninaiset kulttuuriset ja filosofiset viittaukset. Määritelmästä riippuen käytännössä kaikki teokset sisälsivät myös filosofian, kiinalaisen kosmologian tai uskonnon tematiikkaa. Erityisesti zen-buddhalaisuus hahmottui läpi esimerkiksi Xu Bingin teosten, kietoutuen sen tarkastelemaan kielen ja ymmärtämisen problematiikkaan. Huang Yang taas näki esikuvissaan perinteisessä maisemassa sekä käyttämässään symboleissa zen-buddhalaisen sisäisen rauhan tyyssijan. Gu Wendan Babelin torni viittaa suoraan kristinuskoon tai sitä kautta länsimaiseen uskontoon ja filosofiaan laajemmin, vastaavasti kuin lännessä on viitattu laveasti esimerkiksi zen-buddhalaisuuteen. Käsiteltyjen teosten viittaukset tapahtuivat hienovaraisesti esimerkiksi perinteisen maalaustaiteen ja kalligrafian taustafilosofiasta ammennettuna aineksena ja inspiraationa, tai syvemmän, ei-

³²⁵ Gladston 2014, 59

ensisilmäyksellä erottuvan tematiikan kautta.

8.2 Uusi konteksti: tekniikka ja tematiikka

Yksi teosten olennaisimmista piirteistä oli perinteisten elementtien asettaminen uuteen kontekstiin ja sitä kautta merkitysten uudistaminen. Vuonna 2007 Sara Hildénin taidemuseossa järjestettiin uutta kiinalaista posliinikuvanveistoa esittelevä näyttely, jossa oli mukana muun muassa Huang Yanin ja Li Mingzhun teoksia. Museonjohtaja Riitta Valorinta luonnehti heidän edustamaansa taiteilijasukupolvea kyseenalaistavaksi mutta perinteeseen hakeutuvaksi. Heidän figuratiivinen, kauneudella leikittelevä ilmaisunsa sivuaa Kiinan lähihistoriaa, mutta ammentaa myös kauempaa perinteestä.³²⁶ Näyttelyjulkaisun toinen kirjoittaja Ling Yun-Tang kuvaa ilmiötä vastaavalla tavalla. Hänen mukaansa perinteisiin nojautuvat tulkinnat yhdistelevät teknisiä innovaatioita ja yksilöllistä ilmaisua, avaten siten uusia näkökulmia perinteisiin taidemuotoihin³²⁷.

Uusi konteksti perinteiselle elementille saattoi muodostua poikkeavan tekniikan ja materiaalien kautta, kuten esimerkiksi Xu Bingin ja Gu Wendan kalligrafiateoksissa. Myös esimerkiksi Yang Yongliangin maisemat on toteutettu valokuvaamalla ja digitaalisesti kuvia yhdistellen. Qiu Zhijien Tang-runoteoksessa taas sivellystekniikka lienee perinteinen ja kopioimisen ajatus niin ikään vanha, mutta jatkuvasti edellisen päälle siveltäminen luo uudenlaisen jatkumon. Zhang Hongtun perinteiset maisemat uudelleenkontekstoituivat kun ne yhdistettiin länsimaiseen taidehistoriaan. Saman taiteilijan keramiikkateokset yhdistyivät niin ikään länsimaisen taidehistorian aikajanelle warholilaisen kaupallisten brändien ja logojen käyttämisen kautta. Zhang Huangin kalligrafian ja Huang Yanin maisemamaalausten uusi konteksti on ihmiskeho. Osassa teoksia perinteestä irrallinen elementti ja uuden kontekstin luova osuus on yhdistetty perinteeseen verrattain tiiviisti, yleensä tekniikan kautta. Esimerkiksi Huang Yanin, Liu Jianhuanin, Li Mingzhun sekä jo yllä mainitun Zhang Hongtun keramiikkateoksissa myös uusi elementti on toteutettu vanhalla tekniikalla, vaikka se aiheeltaan erottuikin perinteestä selkeästi. Vaihtoehtoisesti itse aihe on kokonaan tuore, mutta tekniikka vanha. Myös alkuperäistä kulttuurihistoriallista esineistöä käytettiin joissain teoksissa. Kootusti voidaan siis todeta, että uusi konteksti saattoi saada alkunsa yhdistämällä vanha tekniikka uuteen aiheeseen tai toteuttamalla vanhaa aihetta perinteestä poikkeavalla tekniikalla. Tätä kautta rakentuva jännite avasi laajemman tulkinnallisen kehityksen kohti

³²⁶ Valorinta 2007, 6

³²⁷ Tang 2007, 12

todellisia uusia konteksteja, jotka kurkottelivat kohti kulttuuriperinnön ja taiteen itsensä, identiteetin, ihmisyyden, kulttuurin ja yhteisön, kommunikoinnin ja ympäristön kaltaisia teemoja. Uutta kontekstia voi siis tarkastella monella tasolla aina teknisistä ratkaisuksista kohti hyvin laajoja kokonaisuuksia, jotka avautuvat sekä perinteisen taiteen että nykytaiteen ja yhteiskunnan suuntiin.

Uudet näkökulmat asettavat tulkittuja asioita myös kyseenalaiseen asemaan. Kuten olen edellä maininnut, Kiinan ulkopuolella kiinalainen nykytaide on mieluusti tulkittu poliittisesti kriittisenä, toisinajattelevana ja dekonstruktiivisena, sekä tiukasti suhteessa syntykontekstiinsa³²⁸. Esimerkiksi Ai Weiwein *Dropping a Han Dynasty Urn* -teos tulkittiin heti sekä halveksuvana eleenä perinteistä kiinalaista taidetta kohtaan, että kiinalaisen ja länsimaisen taiteen yhteentörmäyksen manifestaationa. Taiteilija itse toteaa halunneensa vain pudottaa ruukun ja ikuistaa teon, vailla sen suurempaa kannanottavaa intentiota.³²⁹ Tämä lausunto tekee näkyväksi edellä kuvatun länsimaisen lähestymistavan ja halun nähdä tietyt asiat tietyssä valossa. Toisaalta useissa tässäkin esitellyissä teoksissa on kyseenalaistavia, sarkastisia tai jopa tuhoavia аспекteja, joiden tulkinnat sellaisina ovat oikeutettuja taiteilijoiden kommentteista tai niiden taustalla vaikuttavista intentioista huolimatta. Esimerkiksi Xun on sanottu teoksissaan keräävän yhteen formalistisia, abstrakteja, subjektiivisia, irrationaalisia, antitaiteellisia ja antitraditionaalaisia taiteen piirteitä, yhdistettynä syvään kulttuuriseen sitoutuneisuuteen, kulttuurisen identiteetin uudistamiseen ja taiteen semioottiseen ulottuvuuteen³³⁰. Kalligrafiateosten pseudokielen voi puolestaan nähdä kommunikaatioyhteyden katkeamisen ja kulttuurisen eksyneisyyden symbolina, tuhat kertaa kopioidun runon ironiana aikansa loppuun kuluttaneille perinteisille toimimisen tavoille tai taidehistorian ja klassikoiden itseään toistavalle luonteelle, ihmisen umpeen rakentamat perinteiset maisemat merkkinä turmeltumisesta ja kehityksen kestättömyydestä, sekä särjetyt tai umpeen maalatut muinaisesineet keskustelunavauksena kulttuurihistorian merkityksestä.

8.3 Menneisyyden omaksi ottaminen: vapaus traditioon

Kuten todettua, näkyy aineistossa ja sen edustamassa perinteitä hyödyntävässä ja tulkitsevassa taiteen virtauksessa yhtäältä arvostava henkinen side traditioon, kuin myös tietoinen pyrkimys järjestää perinteiset elementit uudella, poikkeuksellisella tai

³²⁸ Gladston 2014, 20-24; 26

³²⁹ Eller 2014, 35; Kataoka 2014, 17; Sigg 2014, 91; Jones 2014

³³⁰ Tsao 2011, 20

omannäköisellä tavalla. Nyky-Kiinassa perinteen uhkana on nähty sen katoaminen. Perinteet eivät ole läsnä arkisessa elämässä, eivätkä taiteilijat arvosta käsityöläisyyttä tai perinteistä taidetta kovinkaan korkealle³³¹. Kuten todettua, osa taiteilijoista muodostaa tähän poikkeuksen. Esimerkiksi Huang Yan näkee taiteensa keinona säilyttää perinteisten taidemuotojen henki nyky-yhteiskunnassa³³². Näen tässä tutkielmassa käsiteltyjen teosten kuvastavan tarvetta paitsi ylläpitää perinnettä ja poimia historiasta omannäköisiä kappaleita, myös ylipäättään olla vapaasti ja rajoittamatta tekemisissä ja kosketuksissa menneisyyden ja kulttuuristen juurten kanssa. Omaksi ottamisen prosessi ja vapaus tiettyjen aiheiden käsittelyyn nouseekin yhdeksi merkittävimmistä huomioitavista seikoista ja käsitellyn kiinalaisen nykyaikaisen taiteen ilmiön ominaispiirteeksi.

Nähdäkseni yksi tärkeimmistä tätä ilmiötä selittävästä tekijöistä on taannoin vallinnut uudistusvimmainen perinnevihamielisyys, ja aivan erityisesti kulttuurivallankumous. Kaiken perinteisen kulttuurin kieltänyt liike korvasi tradition sosialistisella revisionismilla ja tasapäästi kansan yhteiskunnan palvelijoiksi. Ulkopuolelta katsoen lienee mahdotonta täysin käsittää millaista on, kun oikeus omaan kulttuuriin riistetään pois. Jatkuva muutos, väkinäinen uudistuminen ja menneisyyden kieltäminen ovat sekä yksilön identiteetin että kansan tasolla traumatisoivia tekijöitä. Myös Tsao korostaa kulttuurivallankumouksen merkitystä erityisesti Gu Wendan ja Xu Bingin kohdalla tapahtuneessa juurten ja tradition etsinnässä, jota ei olisi välttämättä tapahtunut ilman traumatisoivaa kulttuurivallankumouksen aikaa³³³. Myös yksittäisten teosten on nähty operoivan suoraan menneisyyden traumaattisten tapahtumien parissa:

*Xu Bing's The Living Word does not turn from the past but rather engages deeply with it, seemingly transforming the seismic convulsions of 1989 into a soaring, graceful form in which the advances made—often fleeting and spasmodic but significant nonetheless—and the cultural memory regained since the end of the Cultural Revolution seems reified into beautiful cultural product.*³³⁴

Yllä mainitun Xun teoksen lisäksi useiden muidenkin esimerkkiteosten perinteiset elementit viittasivat hyvinkin suoraan historiallisiin tapahtumiin tai menneisiin tapoihin,

³³¹ Huang 2007, 69

³³² Huang 2007, 69

³³³ Tsao 2011, 14-15

³³⁴ Weintraub 2011

henkilöihin, aikakausiin ja ilmiöihin. Tämä on huomionarvoinen asia, sillä se syventää viittauksia ympärilyöreästi "perinteistä" tai "perinteisistä taiteenlajeista" hieman tarkemmin hahmotettavaan kohteisiin taustatarinoineen. Gu Wendan *Forest of Stone Steles - Retranslation & Rewriting Tang Poetry* -teos suuntasi katseen Tang-dynastiaan kiinalaisen runouden kultakaudelle, ja Qiu Zhijien *Copying a thousand times the Orchid Pavilion* viittasi sekin suoraan tiettyyn runoteokseen ja runoilijaan. Xu Bingin *Tianshu* on toteutettu pitkälti Song-dynastian menetelmien avulla. Zhang Hongtun maisemamaalaukset nimesivät suoraan esikuviaan ja tunnettuja teoksia joihin ne viittasivat. Zhu Wein *China Diary, No. 52* on pastissi Tang-dynastian aikaisesta tunnetun taiteilijan teoksesta. Gu Wendan *united nations – babel of the millennium* sen sijaan viittaa myös kiinalaisen kulttuurihistorian ulkopuolelle. Viittausten voidaankin sanoa olevan enemmän kuin pelkkiä ympärilyöreitä kiinalaisesta kuvapankista lainattuja kappaleita. Tangin mukaan tämänkaltainen nykytaiteessa tapahtuva kulttuurin haltuunotto luo visuaalisen vuoropuhelun, joka punoo historiallisista tapahtumasarjoista uusia kertomuksia³³⁵. Nähdäkseni tässä tarkasteltujen teosten viittaukset kylläkään eivät pyri rakentamaan selkeitä ajankuvia tai historiallisia narratiiveja, vaan ne ovat teemamaisia nostoja verrattain rajatuista aihepiireistä. Lähimmäs ajankuvaa pääsevät ehkä Yang Yongliangin dystopiamaisemat sekä Xu Bingin *The Living Word* -teoksen kalligrafian aikajana. Myös Zhang Hongtun maisemamaalaukset sijoittuivat tiettyyn aikaan länsimaisen taiteen viittaustensa tähden, ja kaupallisiin tuotteisiin sovellettu keramiikka kuvastaa sekin aikaansa. Nämäkään teokset eivät kuitenkaan vaikuta pyrkivän ajoitettavaan ja selkeään ajankuvaukseen.

Kiina on viimeisen reilun sadan vuoden aikana käynyt läpi suunnattomia muutoksia, ja muutos on yhä jatkuvaa ja nopeaa. Näen tarkastelluissa teoksissa myös sekä taaksepäin että nykyhetkeen katsomisen ja pohtimaan pysähtymisen tarpeen. Myös esimerkiksi Yang Yongliang tunnistaa vastaavan tarpeen taiteensa taustalla, johon vaikuttaa vahvasti aiemmin käsitelty markkinavoimien paine:

“China has changed so much, dismantling its heritage in the pursuit of urbanisation. I want to ask questions about these things, about consumerism and how we live today. The rate of change is a major concern. To catch up with western economies, a lot of local customs are being lost – even the way we eat, the way we talk. It is the same with contemporary art. It feels like great traditions are being given up, at least partially, as we switch to the

³³⁵ Tang 2007, 18

western idea of not only making art, but marketing and selling it. (Yang Yongliang)³³⁶

Historialliset tapahtumat sekä vaikea ja kontrolloitu suhde omaan kulttuuriin lienevät merkittäviä tämänkaltaista taidetta selittäviä tekijöitä, mutta olisi vähättelevää esittää koko kiinalainen kulttuuritraditio lähinnä houkuttelevan, ennen niin kielletyn hedelmän asemassa. Kuten aiemmin on todettu, Kiinan autoktonisuus eli omaehtoinen sisäsyntyisyys on antanut ikivanhan kulttuurin kehittyä rauhassa ja omilla ehdoillaan. Tämä näkyi kaikissa teoksissa ja jo tutkimusongelmani muotoilussa, sillä perinteiset taiteenlajit ovat kehittyneet niin vahvoiksi, omaleimaisiksi ja tunnetuiksi, että niihin pystyy viittaamaan hyvin yksinkertaisilla keinoilla ja ne voi tunnistaa ensisilmäyksellä. Richard Vine kuvailee taide-elämän taustalla vaikuttavia muutoksia erillisinä, aaltomaisina vaiheina, viitaten erityisesti siihen, miten yksittäiset, yhteiskunnalliset tapahtumat ovat suunnanneet kiinalaisen taide-elämän kehitystä huomattavissa määrin³³⁷. Juurten etsinnän ja menneisyyden ja tradition käsittelyn itse muotoillusta näkökulmasta voidaan tässä nähdä olevan myös eräänlaista elpymisen ja vapautumisen prosessia, sekä henkilökohtaisella tasolla että laajemmin nykytaiteen mittakaavassa. Kuraattori Christopher Phillipsin mukaan taiteilijapolven on jopa nähty asemoivan itseään muutoksen vuosisadan ja vieraiden valloittajien aikakauden jälkeiseksi uudeksi aasialaiseksi voimaksi, jonka mahti voidaan nähdä ympäri maailman³³⁸.

8.4 Perinteen eläminen uudestaan: performatiivisuus ja appropriatio

Hybridimäistä, verrattain yksinkertaista perinteisten taiteenlajien uudelleentulkintaa edustivat ainakin Yang Yongliangin maisemat, Zhang Hongtun kahden maailman mestareita yhdistelevät maalaukset sekä Zhu Wein pastissit. Yksinkertaisuuden ei kuitenkaan tarvitse tarkoittaa pinnallista lainaamista. Esimerkiksi Yang Yongliang on todennut puhtaan perinteisen taiteen kohdallaan tyhjiin ammennetuksi, mutta olevan yhdisteltävissä ja muovattavissa ³³⁹. Perinteisessä kiinalaisessa taiteessa vallinnut mestareilta ja mestariteoksista oppiminen sisältää tekijän vaihtuessa aina uuden kokemuksen ja näkökulman:

³³⁶ Beaumont-Tomas 2015

³³⁷ Vine 2008, 12

³³⁸ Sooke 2005

³³⁹ Beaumont-Tomas 2015

“Artists down the generations tend to paint the same landscape in different ways, according to what’s in their inner mind. In many ways, this is the opposite to western art. Chinese artists may present multiple perspectives in a single piece. It’s about seeing and showing objects beyond how they are.”
(Yang Yongliang)³⁴⁰

Taiteilijan ja katsojan vaihtuessa myös näkökulma vaihtuu. Tämä linkittyy myös luomisprosessiin ja sen performatiiviseen aspektiin. Performatiivisuus ja teoksen luomisen akti ovat omanlaisensa ilmiöt sekä kiinalaisessa että länsimaisessa taiteessa. Erityisesti Gu Wendan ja Qiu Zhijien kalligrafiateokset, Ai Weiwein pudottama ruukku sekä Huang Yanin ihmiskehoa käyttävät työt korostavat performatiivisuutta. Kuten luvussa neljä olen kuvannut, erityisesti perinteinen kalligrafia ja maisemamaalaus korostivat taiteellisen luomisen zen-buddhalaisuuteen pohjaavaa läsnäoloa ja kokemusta qi-energiasta. Kun tämä konsepti kohtaa länsimaisen performatiivisuuden käsitteen, muodostuu mielenkiintoisia läpileikkauksia ja päällekkäisyyksiä. Lu Daodong on todennut perinteisen kalligrafian olevan kiinnostavaa juuri rajojensa ja sääntöjensä vuoksi, mutta kalligrafian säilyvän kalligrafiana niin kauan, kuin kirjoittamisen akti tapahtuu³⁴¹. Tästä näkökulmasta osa teoksista asettuu kyseenalaiseen asemaan, ellei hiusten punomista kankaalle, leimasimella painamista tai kiveen kaivertamista lasketa kirjoittamisen aktiksi. Teokset ovat toisaalta visuaalisesti tunnistettavissa kalligrafiaksi, joten kyseinen ristiriita on mielenkiintoinen; perinne on esitetty visuaalisesti, mutta ei menneitä ihanteita noudattaen. Sen sijaan esimerkiksi Huang Yanin ihmiskeholla maalatut kuvat voivat sisältää sekä länsimaisen performatiivisuuden aspektin että kiinalaisen maalausaktin qi-energiaa tavoittelevan läsnäolon tavoitteen. Huang itse mainitsee valokuvauksen tekevän mahdolliseksi performanssimaisten teostensa ajallisen säilymisen³⁴².

Appropriaatiolla ja erityisesti kulttuurisella appropriaatiolla on nyky maailmassa sanana usein negatiivinen konnotaatio. Sama pätee myös jo mainittuun kulttuurisen itsekolonialismin käsitteeseen. Appropriaatio, joka taiteen kontekstissa tarkoittaa yksinkertaisimmillaan taiteellista siteeraamista tai haltuunottoa³⁴³, kietoutuu usein alkuperäisyyden problematiikkaan. Tässä tutkielmassa käsitellyistä teoksista muutamalla on taustallaan selkeä, yksittäinen alkuperäinen teos. Muut hyödyntävät perinteisiä elementtejä yleisemmällä tasolla, eikä niitä voi kutsua samaan tapaan pastisseiksi. Kuten olen maininnut,

³⁴⁰ Beaumont-Tomas 2015

³⁴¹ Lu 2011, 31

³⁴² Huang 2007, 59

³⁴³ Hautamäki 2003, 126-130

Kiinassa taidokkailla kopioilla on lähes alkuperäisen teoksen asema vanhojen mestarien kopioinnin ihanteen vuoksi. Ihanteen vuoksi myös kopioiden taustalla vaikuttavat alkuperäisteokset tunnetaan. Tästä syystä *appropriatio* ja vastaavat termit toimivat Kiinassa hieman eri tavoin kuin lännessä. Mestareiden jäljittely, kopioiminen ja pastissit edustavat poikkeuksellisella tavalla sekä perinteiden kunnioitusta että niiden elämistä uudelleen oman luovan työskentelyn kautta.

Kulttuurinen itsekolonialismi taas kuvaa osuvammin laajempaa kulttuurisen kuvaston käyttöä, vaikkei termi olekaan muutoin ongelmaton. Länsimaista kolonialismia tai länsimaisen orientalismin kolonialistista pohjavirettä ei tule unohtaa varsinkaan silloin, kun alun perin kuvastonsa omistavaa ja sitä sittemmin käyttävää kulttuuria luonnehditaan kolonialismi-termillä. Kyseinen ilmaus ei myöskään huomioi mainittua mestareilta oppimisen ihannetta ja perinteen elämistä uudelleen luovana prosessina, vaan painottuu liikaa ilmiön kaupalliseen ulottuvuuteen.

8.5 Kulttuurisuhde ja kulttuurienvälisyys: itä ja länsi

Kuten olen todennut, kiinalaisesta nykytaiteesta käytyä keskustelua leimaa voimakas itä-länsi-näkökulma. Tsao ja Ames kirjoittavat kahden erilaisen kulttuuripiirin välisestä navigaatiosta syntyneestä kolmannesta tilasta³⁴⁴. Myös kiinalainen taidehistoria on kirjoitettu kahteen kertaan: kiinalaisesta ja länsimaisesta näkökulmasta³⁴⁵. Keskustelussa näkyy kiinalaisten tietynlainen omistushaluisuus omaan kulttuuriinsa, ja sekä länsimaisten tekemä Kiinaa koskeva tutkimus että länsimaiset vaikutteet maan taide-elämässä nähdään herkästi tavalla tai toisella ongelmallisena. Tämä näkyy erityisesti Zhun ajattelussa, jossa tämä toteaa kiinalaisen taiteen hylänneen ja menettäneen koko perustansa länsimaisten metodien omaksumisen tähden³⁴⁶. Toisaalta Zhun kritiikki ”kulttuurieroista” kiinalaisen taiteen tutkimusta johtavana ajatuksena on paikallaan, joskin tämänkin näkökulman käytöstä syytteet Zhulta saa ainoastaan länsimaailma. Epäilemättä länsimaista lähtöisin oleva diskurssi syyllistyykin kiinalaisen taiteen ruotimiseen kaivelemalla esiin toisaalta lännestä ”lainattuja” piirteitä, toisaalta länteen kuulumattomia, kiinalaisia piirteitä. Yksisilmäisestä orientalismista nykypäivän kirjallisuutta olisi kuitenkin kohtuutonta syyttää. Lisäksi useat kiinalaistaiteilijat ovat tämänkin tutkielman lainauksissa korostaneet länttä heijastuspintana omaan kulttuuriin. Joka tapauksessa Zhun huomautus on hyvin tarpeellinen lisäys keskusteluun, jossa tavataan

³⁴⁴ Tsao & Ames 2011, xv

³⁴⁵ Zhu 2011, 143

³⁴⁶ Zhu 2011, 150-152

kiinnittää huomiota lähinnä eroavaisuuksiin, kun yhteinen maaperä uhkaa usein jäädä huomaamatta.

Esimerkiksi Xu Bingin töissä on jo valmiiksi hyvin paljon kulttuurista jalansijaa länsimaissa. Lännessä tuttu kielellinen käänne ja Xu Bingin kielellä leikittelevät teokset solmiutuvat hyvin yhteen³⁴⁷. Yang Yongliangin maisemateosten ekologinen aspekti on helppo ymmärtää ympäri maailmaa. Ai Weiwein ja Li Xiaofengin kulttuurihistoriallisia esineitä käyttävät teokset herättävät samankaltaisia kysymyksiä maailmankolkasta riippumatta ja vuodesta toiseen. Gu Wendan *united nations – babel of the millennium* ja *Forest of Stone Steles - Retranslation & Rewriting Tang Poetry* -teosten voidaan helposti nähdä käsittelevän kielellisen ja kulttuurienvälisen ymmärryksen problematiikkaa. Onkin hyvin erikoista, että kiinalaista nykytaidetta tarkastellaan sekä länsimaisen taiteen johdannaisena ja globaalin taidemaailman olennaisena osana, että toisaalta kulttuurieroihin vedoten kaukaisena ja jollain ratkaisevalla tavalla länsimaisen ymmärryksen kanssa täysin erilaisena ja lännessä erillisenä. Lisäksi Kiinan ja lännen välisestä kulttuurisesta vaihdosta käydyssä keskustelussa näkyy paikoitellen myös ”lainaamisen” ja ”käyttämisen” korostaminen tietyllä tapaa huomattavana tai harkittuna tekona, eikä luonnollisena kulttuurisena vuorovaikutuksena. Nähdäkseni tämä kertoo siitä, että Kiina nähdään edelleen vähintäänkin alitajuisesti erillisenä ja kaukaisena. Gladstonin lainaaman Shao Yiyangin näkemys valottaa kiinalaistaiteilijoiden modernin omaksumista:

While May Fourth intellectuals during the early twentieth century could only conceive of and emulate a single Eurocentric mode of modernity, a number of Chinese art critics during the 1990s became conscious of the historical nature and cultural origins of modernity. They began to locate modernity within a global context. The absolute nature of Western modernity was deconstructed, and the myth became a reality defined in the mundane day to day process of Chinese modernization.³⁴⁸

Vaikka ”kulttuurierot” tai toisaalta kulttuurien yhtymäkohdat ovatkin vaikea määriteltävä teosten tarkastelun lähtökohdaksi, voidaan luvussa kaksi mainittujen kolmas tila, interkulttuurisuus ja transnationaalisuus -käsitteiden katsoa olevan määritelmästä riippuen nähtävissä useissa tässä tutkielmassa tarkastelluissa teoksissa Esimerkiksi Xu Bingin pseudokieliteoksissa kieli ja kulttuuri irtautuivat alkuperäisestä merkityksestään, siirtyen

³⁴⁷ Liu 2011, 132-133

³⁴⁸ Gladston 2014, 243

kolmanteen, interkulttuuriseen tilaan, jossa kukaan ei voi täysin katsoa niiden merkitystä omakseen, mutta missä ne toisaalta ovat verrattain yhtä suljettuja tai avoimia jokaiselle. Lisäksi erityisesti Qiu Zhijien Tang-runojen käännökset kiinasta englantiin ja foneettisesti takaisin kiinaan loivat vieraan kulttuurin kautta kiertotien takaisin omaan kulttuuriseen ympäristöön, muuttaen alkuperäisen sisällön täysin, ja paljastaen uuden, interkulttuurisen tilan. Myös Gu Wendan Baabelin torni tuo esiin samaa interkulttuurisuuden ja sekaannusten problematiikkaa. Monet teokset loivat myös simultaanisen vierauden ja tuttuuden ilmapiirin, jota luonnehtimaan edellä mainitut termit sopivat verrattain hyvin. Yang Yongliangin dystopiamaisemia ja Zhang Hongtun ”Van Gogheja” katsoessa syntyy déjå vun kaltainen tunne, kun välähdys tuttua kulttuurihistoriaa näyttäytyy hieman uudessa valossa.

Kuten luvuissa kaksi ja kolme olen esitellyt, osa kiinalaisesta taide-elämästä siirtyi ulkomaille ja osaksi länsimaista taidemaailmaa, aktiivisimmin noin 1990-luvulta lähtien. Esimerkiksi taiteilija Gu Wendan asema vallankumouksen jälkeisessä kiinalaisessa diasporassa näkyy hänen teostensa kansallista identiteettiä, universalismia, kieltä ja kulttuuria käsittelevissä teemoissa³⁴⁹. Gu on todennut etsivänsä omaa paikkaansa kansainvälisen modernin taiteen ja kiinalaisen perintönsä välimaastosta³⁵⁰. Hän on omassa työssään korostanut perinteen yhdistämistä luovuuteen: *“Tradition is important, but you have to associate it with creativity — it’s not just about copying”*³⁵¹. Taidehistorioitsija April Liu sen sijaan paneutuu Tsaon ja Amesin teoksessa suoraan Xu Bingin tapaan hyödyntää taiteessaan kiinalaisia perinteitä. Hänen mukaansa Xun työt sekä esittelevät että purkavat kiinalaisia perinteitä, sillä ristiriitainen käsittelytapa kyseenalaistaa lainausten identiteetin. Xu on todennut ammentavansa omasta kulttuurisesta traditiostaan, joka on jo kertaalleen suodattunut kulttuurivallankumouksen lävitse, mutta jonka avulla voi käsitellä myös globaaleja teemoja.³⁵² Tämä kertoo halusta osallistua maailmanlaajuiseen keskusteluun oman kontekstinsa avulla asiaansa havainnollistaen. Myös useiden muiden tässä tutkielmassa tarkasteltujen taiteilijoiden ja teosten voidaan perustellusti katsoa problematisoivan kulttuurisia suhteita, itä-länsi -näkökulmaa sekä vierauteen ja tuttuuteen liittyviä teemoja. Kiinalaisen ja länsimaisen taiteen kulmakiviä sumeilematta yhdistelevä Zhang Hongtu toteaa kierrättävänsä ja yhdistelevänsä ideoita lännestä ja idästä sekä menneestä ja

³⁴⁹ Artsy 2018 [C]

³⁵⁰ ArtAsiaPacific 2019

³⁵¹ *ibid.*,

³⁵² Liu 2011, 117-144

nykyisyydestä³⁵³, joka näkyi selvästi myös Zhangin esimerkkiteoksissa sekä maalauksissa että posliinitöissä. Gu Wendan *united nations – babel of the millennium* -teosta on kutsuttu kulttuurienvälisen ymmärryksen etsimisen näyttämöksi³⁵⁴. Ai Weiwei on ruukkuteostensa jälkeen ja uransa edetessä tietoisesti profiloitunut kulttuurienvälisen yhteisymmärryksen puolestapuhujaksi.

On syytä pohtia, miksi juuri yhden maan kuvastoksi voimakkaasti assosioituvaa materiaalia sisältävä taide nostattaa esiin edellä kuvatun kaltaiset interkulttuurisuuden ja transnationaalisuuden konseptit. Tätä selittänee erityisesti edellä mainittu itä-länsi -diskurssi. Länsimaisesta näkökulmasta käsiteltynä kiinalaiset diasporataiteilijat – jotka parhaassa tapauksessa käyttävät kuvatun kaltaista tiettyyn kulttuuriin assosioituvaa kuvastoa taiteessaan – näyttäytyvät herkästi edellä puhutun kolmannen tilan edustajina. Kiinan ulkopuolelle levittäytyneiden taiteilijoiden toimesta on myös rakentunut interkulttuurinen tai transkulttuurinen, kulttuureja ja niiden piiriin kuuluvia aiheita läpäisevä ja yhdistelevä taiteen ja sen tekijöiden verkosto. Näin ollen taiteilijoiden ja teosten henkistä kotia on vaikea sijoittaa maantieteellisesti yhteen paikkaan. Ilmiötä selittänee myös mainitsemani oletus kiinalaisen nykytaiteen dekonstruktivisuudesta ja erityisesti Kiinaan kohdistetusta kapinallisuuden ajatuksesta ja hengenheimolaisuudesta länteen ja länsimaiseen taiteeseen. Toisaalta kiinalaisten avantgardistien on myös nähty tietoisesti pyristelevän irti länsimaiseen taiteeseen yhdistämisen tai vertaamisen polttomerkistä, mutta länsimaiseen taiteeseen peilaamista on samalla pidetty myös heijastuspintana syvemmälle omaan kulttuuriin porautumiseen ja sen ymmärtämiseen myös taiteilijoiden itsensä toimesta³⁵⁵. Olematta pelkkä länsimaisen postmodernismin johdannainen, voidaan kiinalaisen nykytaiteen sanoa kohtaavan oman kulttuurisen ominaislaatunsa ja historiallisen aineksensa suhteessa länteen³⁵⁶. Taiteilija Xu Bing kuvaa länttä heijastuspintana seuraavasti:

“Now that we have a completely different but equally powerful benchmark (the western art),” wrote Xu Bing in his letter about Modern Chinese Art in 2007, “our understanding of the value of our own culture has become deeper and more objective. The more we understand the West, the more we cherish our own culture. Our traditional culture, socialist culture and even Cultural Revolution and Maoism are valuable. Only if we are able to combine these traditions with the western

³⁵³ Zhang Hongtu Studio 2009-2010

³⁵⁴ San Francisco Museum of Modern Art 2013

³⁵⁵ CorD Magazine 2013-2019; Gladston 2014, 28

³⁵⁶ Gladston 2014, 28

culture, can we create art of the future... Chinese avant-garde should be showed to Chinese people, instead of just catering to the taste of western curators.”³⁵⁷

8.6 Ilmaisu ja identiteetti: odotukset ja yksilöllisyys

Kuten luvussa kaksi kulttuurista identiteettiä lyhyesti sivuttaessa olen maininnut, ymmärrys kulttuurisesta identiteetistä on muuttuva ja muodostuu suhteessa toisiin³⁵⁸. Tämä toiseus, vieraus, käsitys meistä ja muista, rakentaa identiteetin perustuksia myös sille mitä emme ole, tai mistä olemme ottaneet etäisyyttä. Kiinalaisen nykytaiteen kautta hahmottuvaa identiteetinrakennukseen liittyvää ilmiötä voisi hahmottaa myös pitkäkestoisempaan irtautumisen ja palautumisen aaltoliikkeenä, jossa omaa kulttuuria lähestytään aina uudelleen ja uudesta näkökulmasta tarkastellen, tässä ennen kaikkea nykyisyyden lasien kautta taaksepäin katsoen. Viime vuosisadan aikainen avautuminen ja nykypäivän globalisaatio ovat heikentäneet kiinalaisen kulttuurin sidosta maantieteelliseen synnyinsijaintiinsa, ja kiinalainen kulttuuri on ollut jo jonkin aikaa läsnä ja tunnettua kaikkialla maailmassa. Yhdyn luvussa kaksi mainitsemani Gladstonin näkemukseen siitä, että kiinalainen perinteitä tarkasteleva ja lainaava virtaus peräänkuuluttaa sekä taidehistoriallista ymmärrystä että tietämystä kiinalaisen nykytaiteen kehityksestä³⁵⁹.

Kuten olen pohjustanut, kiinalaisen nykytaiteen tulkintatapojen ennakkooletuksista on käyty kiivasta keskustelua. Niin revisionismi, poliittisuus kuin markkinalähtöisyys ovat eittämättä muodostuneet vakiintuneiksi oletusnäkökulmiksi. Zhu huomauttaa että on syrjivää sisältää länsimaalaisen taiteen tarkasteluun automaattinen oletus subjektiivisesta ilmaisusta, mutta tarkastella kiinalaista aina lähtökohtainen oletus kulttuuritaustaansa viittaamisesta³⁶⁰. Mielenkiintoisen haaran kolmanteen tutkimuskysymykseen muodostaakin se, miten ja miksi taiteilijoiden subjektiivisempaa identiteettiä tai henkilökohtaisella tasolla merkityksellisiä asioita käsittelevät teokset operoivat perinteisten taiteenlajien kautta. Vaikka kulttuuriset ja yhteiskunnalliset seikat usein korostuvat kiinalaisen taiteen tarkastelun taustalla, ne eivät nähdäkseni ole ainakaan tätä työtä varten tarkastellussa kirjallisuudessa kyseenalaistaneet tai edes huomaamatta tukahduttaneet taiteilijoiden yksilöllisten intentioiden saamaa huomiota. Osa tässäkin käsitellyistä teoksista voidaan nähdä myös puheenvuoroina yksilöllisen kulttuurisuhteen

³⁵⁷ CorD Magazine 2013-2019

³⁵⁸ Yang 2019, 6

³⁵⁹ Gladston 2014, 237-242

³⁶⁰ Zhu 2011, 149

tarkastelussa. Huang Yanin vartalomaalausten valokuvien voidaan väittää käsittelevän kulttuuristen symbolien taakkaa ja niiden alle hautautuvaa ja niiden kautta ulkopuolisille hahmottuvaa modernia ihmistä³⁶¹. Samaa problematiikkaa hahmottelin esiin myös Liu Jianhuanin posliinilautasista ja naishahmoista, Huang Yanin *Mao in Bottle, Vase – Beautiful Landscape* ja *Plate – Juvenile Movement* -teoksista sekä Li Xiaofengin posliiniastioista kootuista puvuista. Kulttuurisymbolien tukahduttamaksi joutumisen tematiikan voidaan toki katsoa viittaavan suurempiin ihmismääriin tai jopa kansoihin, mutta toisaalta useissa teoksissa toistuvat yksittäiset ihmishahmot kohdistavat tarkastelua enemmän yksilötasolle. Esimerkiksi Zhang Hongtun taiteellisessa strategiassa on nähty ajatuksia perinteiden voiman ja yksilöllisen identiteetin välisestä kamppailusta:

"But Zhang's stubborn, unchanging, expression suggests resistance – a refusal to allow his identity to be consumed by the tide of tradition." This tension – between the old and the new, the personal and the national – is the overwhelming theme of a show that suggests one of the world's oldest cultures is in the throes of a thrilling artistic renaissance. (Christopher Phillips).³⁶²

Richard Vine näkee nykypäivän taiteilijat vallankumouksen hengenheimolaisina ja perillisinä, yksilön merkityksen ylistäjinä³⁶³. Siitä, onko tässäkin yksilön ylistyksessä samanaikaisesti kyse viiteryhmään liittämistä, voidaan olla montaa mieltä. Yksilöllisyyden tematiikkaa voidaan kuitenkin hahmottaa myös teostasolla. Useat käsitellyistä teoksista kohdistivat tarkastelunsa yksittäisen ihmisen ja kulttuurin väliseen dynamiikkaan, joka korostui erityisesti ihmishahmoja kuvaavissa töissä. Ihmisen asemoituminen perinteen kanssa sekä nykyihmisen suhde perinteeseen muodostuvatkin erityisesti posliiniteosten perimmäiseksi ehdotukseksi ja keskustelunavaukseksi. Myös kalligrafiateosten performatiivinen ulottuvuus on samanaikaisesti sekä jääne menneisyydestä, että kytkös joka sitoo teoksen vahvasti tekijänsä subjektiiviseen kokemukseen. Myös Yang Yongliang korostaa taiteilijoiden intentiota uudistaa perinteitä yksilöllisin ehdoin:

"Artists down the generations tend to paint the same landscape in different ways, according to what's in their inner mind. In many ways, this is the opposite to western art. Chinese artists may present multiple perspectives in

³⁶¹ Vine 2008, 146

³⁶² Sooke 2005

a single piece. It's about seeing and showing objects beyond how they are."
(Yang Yongliang)³⁶⁴

Edempänä mainitsemani Zhun huomautus on kuitenkin aiheellista muistaa tilanteissa, joissa ennakko-odotukset ajautuvat yksisilmäisesti esimerkiksi poliittisen näkökulman rajoittamiksi. Kuitenkin myös länsinäkökulmasta laadittu kirjallisuus on antanut tilaa – nähdäkseni jopa korostanut – kiinalaistaiteilijoiden yksilöllistä ilmaisua ja vapautumista rajoitteiden ikeestä. Gladstonin mukaan edes nykypäivän hallituksen tiukasta otteesta ja suhteellisen konservatiivisesta ja ohjaillusta kulttuurisesta ilmapiiristä huolimatta eivät nykytaiteilijat ole jääneet ilman yksilöllistä ääntä.³⁶⁵ Kiinan puolelta taustalla vaikuttavat esimerkiksi hallituksen säätely, pyrkimys talouskasvuun, kulttuurisiin arvoihin liittyvät rakenteet ja sosiaalinen koheesio, soft power sekä kulttuuridiplomaattiset pyrkimykset. Toisaalta kansainvälisten sosioekonomisten ja kulttuuristen voimien sekä sellaisten ilmiöiden kuten digitalisaation ja globalisaation uskotaan heikentävän edellä mainittuja vaikutteita.³⁶⁶ Toisaalta on syytä muistaa myös se, ettei kiinalainen nykytaide nauti Manner-Kiinassa samanlaista suosiota ja tunnustusta kuin usein lännessä, ja puoluevaltio kontrolloi edelleen kulttuurielämän suuria linjoja³⁶⁷. Myös Vine tunnistaa asiassa kaksi puolta:

Today's artists are, in psychological terms, heirs of the June 4 Movement — if one holds that the ultimate aim of that cultural revolt was the assertion of individual worth and the pursuit of individual meaning. The avant-gardists do not, however, share either political intent or the reckless bravery of the Tiananmen [viittaa Tiananmenin verilöylyyn, katso alaviite 24] organizers.³⁶⁸

8.7 Kaupallisuus ja markkinapaineet: teema ja strategia

Markkinat, kaupallisuus ja ympäristö muodostuivat joissain teoksissa perinteen uusiksi konteksteiksi, eivätkä pelkästään uhkakuvamielessä, joka ajaa yleisöt tai taiteilijat perinteisten ihanteiden äärelle. Perinteisen elementin siirtäminen kaupallisten ilmiöiden

³⁶³ Vine 2008, 14

³⁶⁴ Beaumont-Tomas 2015

³⁶⁵ Gladston 2014, 9

³⁶⁶ *ibid.*, 32

³⁶⁷ Gladston 2014, 32; 237; 241-242

³⁶⁸ Vine 2008, 14

keskiöön toistui erityisesti useissa keramiikkaosuuden teoksista. Ilmeisin esimerkki lienee Zhang Hongtun ja Lei Xuen Coca-Cola -aiheiset pullot ja tölkit. Myös Liu Jianhuan lautasia ja naishahmoja yhdistelevä teossarja sekä Liu Xiaofengin astiansirpaleista kootut asut yhdistivät perinteiset elementit vieraaseen, kaupallisesti värittyneeseen kontekstiin. Joissain teoksissa tämä tapahtui jopa konkreettisesti vanhoja esineitä hyödyntämällä. Maalausteoksissa vastaava ilmiö näkyi Yang Yongliangin shanshui-maisemissa, joissa esiin nousi myös vahva ympäristönäkökulma. Analysoitaviksi valikoituneet teokset esittivät loppujen lopuksi yllättävän vähän ympäristöön, saasteisiin tai ihmispaljouteen liittyviä aiheita. Ihmispaljous näkyi lähinnä poliittisena aspektina Huang Yanin *Plate – Juvenile Movement* -teoksessa, mutta ympäristöasioita esiin nostivat erityisesti Yangin ihmisten kansoittamat vuoristomaisemat. Yang yhdistää ympäristökysymykset kaupallisuuden ongelmiin ja sitä kautta syntyvään tarpeeseen kehittyä, joka saattaa tapahtua vanhan kulttuurin kustannuksella:

“Growing up in Shanghai, I was surrounded by lots of traditional architecture – and saw a lot of it removed. China has changed so much, dismantling its heritage in the pursuit of urbanisation. I want to ask questions about these things, about consumerism and how we live today. The rate of change is a major concern. To catch up with western economies, a lot of local customs are being lost – even the way we eat, the way we talk. It is the same with contemporary art. It feels like great traditions are being given up, at least partially, as we switch to the western idea of not only making art, but marketing and selling it.” (Yang Yongliang)³⁶⁹

Diana Huang kirjoittaa kriittisesti kiinalaisen nykytaiteen globaaleilla taideareenoilla kohtaamista länsilähtöisistä paineista. Huangin mukaan kiinalaistaiteilijat omaksuvat työhönsä tietoisesti tai tiedostamatta länsimaisia ulottuvuuksia pärjätäkseen kansainvälisillä markkinoilla, ja hän näkee länsimaisen nykytaiteen vaikutuksen kiinalaiseen nykytaiteeseen suurena.³⁷⁰ Taiteilija Huang Yan näkee kiinalaismuseoiden perinteisen taiteen olevan näytillä erityisesti ulkomaalaisten houkutuskeksi³⁷¹. Richard Vine kirjoittaa eräänlaisesta ”gold rush” -ilmiöstä kiinalaisessa nykytaiteessa³⁷². Myös Shao Yiyang näkee asian samankaltaisessa valossa:

³⁶⁹ Beaumont-Tomas 2015

³⁷⁰ Huang 2009

³⁷¹ Huang 2007, 69

³⁷² Vine 2008, 194-204

A number of Chinese critics refused to accept the position assigned to their country as part of Western-dominated global discourse through an attempt to regain their lost subjectivity. They advocated the idea of a Chinese version of modernity by creating a new sense of national cultural identity. They also demanded a return of their legitimate rights as self-defined historical subjects, capable of developing their own narrative of modernity relating their own experience and mapping out their own future. This vision recognized the importance of cultural difference. (Shao Yiyang)³⁷³

Kiinan tapauksessa kirjoittajien pohdinnat taidemarkkinoista ja niillä menestymisestä oman kulttuurin ominaispiirteiden avulla sisältänevät totuuden siemenen, mutta ovat lopulta hyvin markkina- ja yleisölähtöisiä näkemyksiä, ja siksi verrattain yksipuolisia. On kiistatonta, että kiinalaisessa nykytaiteessa piilee mahdollisuus rikastua nopeasti, ja nykytaide on kaupallistunut huomattavan paljon. Markkinarealiteeteista ja niitä painottavista näkemyksistä huolimatta useat kiinalaistaiteilijat ovat ilmaisseet ja kommentoineet haluaan tarkastella perinteistä kulttuuriaan taiteen keinoin. Tässäkin tutkielmassa esitellyt teosesimerkit olisi yksisilmäistä pelkistää pelkän markkinatempun asemaan. Myös Zhun kritiikki nykytaiteessa käytettyjen kiinalaistyylisten symbolien ilmeisyydestä ja siitä koituneesta symbolien syventämisestä tai perinnekytköksen venyttämisestä jopa tunnistamattoman kauas on ristiriitaista, sillä teoriassa se sulkee pois kaikki perinteiden representoimisen vaihtoehdot.

8.8 Traditio ja nykyhetki: voimasuhteet ja käyttämisen tavat

Monet aiemmissa luvuissa käsitellyistä teoksista nostattavat esiin tärkeän huomion siitä tarkasteluun helposti muodostuvista voimasuhteista. Riippuen siitä, tarkastellaanko perinteen kappaletta yhdistettynä nykyisyyteen vai osaa nykymaailmasta siirrettynä menneen keskelle, voivat tulkinnat kulkeutua keskenään täysin päinvastaisille radoille. Useissa teoksissa mennyt ja nykyinen näyttäytyivät välillä vastakkaisina tai ainakin hyvin erilaisina ääripäinä. Erityisen selkeästi tämä näkyy Yang Yongliangin maisemissa, mutta myös Xun The Living Wordissa, Zhang Hongtun, Lei Xuen ja Liu Jianhuan posliinitöissä, Ai Weiwein ruukuissa sekä Liu Xiaofengin ja Li Mingzhun posliiniesineissä. Yangin ja Huang Yanin maalauksia lukuun ottamatta muut maalaukset eivät rakentaneet niin selkeitä vastakkainasetteluita perinteisen ja modernin välille. Myös useissa kalligrafiateoksissa ero ei ollut niin räikeä, vaan perinteinen kalligrafia sai teoksessa usein itseisarvoisen roolin katseen

³⁷³ Gladston 2014, 243

kohteena. Tämän näkökulman fokus kietoutuu teoksen funktionaalisten ulottuvuuksien ympärille. Esimerkiksi monissa tarkastelluissa posliinitöissä perinteisten elementtien ensisijainen funktio kyseenalaistuu ja kappale saa vahvemmin esteettisen tai materiaalisen roolin. Kuten luvussa neljä taustoitettiin, perinteisessä keramiikantuotannossa ei harjoitettu yhtä yleviä taiteellisia pyrkimyksiä kuin kalligrafiassa ja maalaustaiteessa³⁷⁴. Keramiikkaa ei ole arvioitu vastaavin kriteerein ja sillä on aina ollut selkeämpi käytännöllinen funktio. Li Mingzhun posliinityökaluissa kyseisen funktion muutoksella leikittely on selkeintä. Myös Li Xiaofengin posliininkappaleista kootuissa veistoksissa perinteiset kappaleet ovat materiaalia jollekin uudelle. Pseudokielisissä kalligrafiateoksissa perinteinen kalligrafia on menettänyt ensisijaisen sisältönsä ja funktionaalisuutensa kielenä, mutta sen asema esteettisenä katseen kohteena säilyy vahvana. Funktion muutos vaikuttaa siihen, millaisena voimasuhde perinteisen elementin ja sen uuden ympäristön välillä näyttäytyy.

Kenties tutkielman kysymyksenasettelun ja aineistonkeruun tapojen vuoksi (perinteisten merkkien etsiminen uusista konteksteista) huomaan itse ajautuneeni tarkastelemaan teoksia juuri siitä lähtökohdasta, että perinteen osa on siirretty nykyisyyteen. Tämä toki voidaan katsoa oikeutetuksi jo sillä perusteella, että kyse on verrattain hiljattain tehdystä nykytaiteesta eikä perinteisestä kiinalaisesta taiteesta, mutta tulkinnallisella tasolla myös päinvastainen näkökulma on olennainen. Perinne saa suuren vallan omassa ajassaan, mutta toisaalta – asiayhteydestä riippuen – sillä on suuri, osin vaikeasti artikuloitava voima tai aura kulkeutuessaan nykyhetkeen asti. Gu Wendan Babelin tornin keskellä kävellessä voi melkein tuntea matkanneensa menneisyyteen tai ainakin vieraaseen paikkaan, kun taas Ai Weiwein maalattuja ruukkuja katsellessa perinteinen kappale näyttäytyy alistetussa asemassa nykyhetken tekojen armoilla. Gu Wendan Tang-runoteoksessa perinne on otettu käsittelyyn ja kierretty nykyisyyden kautta uudistuneeseen muotoon, jolloin se tuntuu menettävän alkuperäistä voimaansa. Qiu Zhijien teoksessa perinne toistuu toistumistaan, mutta on vaikea sanoa, tuntuuko perinne umpeen maalautuneessa kalligrafiatekstissä vahvalta vai tunnistamattomana menneeseen painuneelta. Esikuvaansa verrattuna teos on kuin nykyajassa tunnistamattomaksi myllertynyt varjo ihanteestaan. Sen sijaan esimerkiksi Huang Yanin posliiniruukkujen sisällä olevat ihmishahmot tuntuvat olevan siirretty menneisyyden keskelle, tai vähintäänkin näissä teoksissa perinteen merkeillä on voimakas valta hahmojen ylitse. Myös esimerkiksi Huang Yanin ja Liu Jianhuanin keramiikkateosten ihmishahmot tekevät ihmisen ja perinteen voimasuhteet näkyviksi. On eri asia nähdä

³⁷⁴ Vainker 2007, 212-213; Vine 2008, 11

sinivalkoisen lautasen päällä voimistelevat lapset vahvan ja elinvoimaisen perinteisen kulttuurin päällä ylpeästi seisovina ja sen jatkajina, kuin vaihtoehtoisesti sitä polkevinä ja eteenpäin tähtäävinä. Vastaavasti Mao ruukun sisällä voidaan nähdä niin sokeana perinteiden vankina, sokeana perinteille itselleen tai vaihtoehtoisesti niiden suojassa olevana. Perinteen merkit saavat paljon suuremman voiman vankilana ja suojan antajana, kuin pelkkinä esteettisinä kappaleina. Karkeasti sanottuna uuteen yhteyteen siirrettävä kappale – oli siirtyjänä sitten menneisyys tai nykyisyys – tuntuu automaattisesti heikommalta, hyödynnettävänä olevalta osapuolelta.

Kuten edellä on todettu, kiinalaisen nykytaiteen aliarvioimisen lisäksi myöskään perinteisen kiinalaisen taiteen merkitystä nykytaiteelle on syytä varoa tarkastelemasta pelkkänä eksoottisena kuvapankkina. Perinteen hyödyntäminen taiteen tekemisen tapana ei suinkaan tarkoita perinteisen taiteen arvon latistumista tai sen pelkistymistä materiaaliksi. Perinteen käyttö taiteessa on pohjimmiltaan osa luonnollista merkitysten kerrostumien ja päällekkäisyyksien jatkumoa. Perinteellä on voimaa ja merkitystä jo siinä mielessä, että se säilyy taidemaailman osana, sekä omana itsenään että tulkintojen kohteena ja välineenä. Kulttuurin muodostama konteksti on luonnollisesti tässä merkityksellinen. Edempänä jo problematisoidun itsekolonialismi-termin sijaan pitäisin Kiinan kontekstissa tätä dynamiikkaa ja koko kyseistä taiteen ilmiötä kuvaavampana ilmauksena esimerkiksi *appropriatio*-termiä tai Bourriaudin *postproduction*-käsitettä. Jälkimmäisen suora käänös ”jälkituotanto” tosin viittaa useimmiten lyhyempiin kulttuurisiin aikajänteisiin, mutta tavoittaa tässä käsiteltyjen teosten intuitiivista ja syvällistä suhdetta taidehistoriaan.

Luvussa kaksi mainitsemani Bourriaudin lainaama Yve-Alain Boisin huomio historian taakasta vapaana historiallisesta lainaamisesta ja ”käyttämisen kulttuurista” näkyy kiinalaisessa nykytaiteessa nähdäkseni siitä käydyssä keskustelussa hyvin eri tavalla kuin millaisena se näyttäytyy taiteessa itsessään. Yksi olennaisimmista teosaineiston nostattamista ajatuksista suhteessa tulkinnalliseen kehukseen onkin kiinalaisesta nykytaiteesta käydyn keskustelun yksisilmäisyys suhteessa konkreettisiin taideteoksiin. Kirjallisuudessa perinteiden lainaamiseen kriittisesti suhtautuneet äänet ovat yleistäneet ja tasapäistäneet ilmiötä ja kaikkea sen yhteyteen linkittyvää taidetta melko rankasti. Karkeasti sanottuna keskustelun tasolla ilmiö on konnotaatioltaan negatiivinen ja kaikenlaisen lainaamisen ja käytön yhteen niputtava. Teostasolla tarkasteltaessa lainaamisen tavat ovat verrattain monisyisiä ja syvällisiä. Konkreettisesti vanhoja materiaaleja käyttävät teokset, kuten Ai Weiwein pudottama ruukku ja Li Xiaofengin posliininkappaleista kootut veistokset, on helppo

nähdä yhdenlaisen, radikaalin käyttämisen kulttuurin manifestaationa. Toisenlaista käyttämisen kulttuuria edustamaan nousivat pastissimaiset teokset, erityisesti Zhang Hongtun maisemat ja Zhu Wein *China Diary, No. 52*, joissa selkeästi uudelleentulkitaan tiettyä yksittäistä kohdetta. Kolmannen tyyppin muodostavat vanhojen mestareiden kopioimisen perinnettä näkyväksi tekevät teokset, kuten Qiu Zhijien tuhat kertaa kopioitu runo tai Yang Yongliangin maisemat. Loput teokset sisältävät selkeitä visuaalisia perinteen osia minkä lisäksi ne mahdollisesti syventävät perinnekytköstä syvällisemmällä filosofisella tasolla. Monet teostulkinnat ja taiteilijoiden kommentit puoltavat ajatusta historiatuntemuksesta, tietoisesta ja moraalisesti harkitusta lainaamisesta ja jopa historian mukanaan kantamisen taakasta, sekä menneisyydenhallintaan liittyvien aiheiden tiedostamisen tarpeesta. Tästä syystä on syytä peräänkuuluttaa tarkempaa teostason tarkastelua silloin, kun näkyvästi kulttuurihistoriallisia aineksia sisältävät taiteen virtaukset esitetään esimerkiksi liian markkinalähtöisessä valossa. Lisäksi teoksesta esitetty perusteltu tulkinta joka mahdollisesti sisältää taiteilijan intentiota ”jalomman ajatuksen” perinteen käytön taustalta on sekin oikeutettu ja toivottu.

9 PÄÄTÄNTÖ

Teostasolla tarkasteltuna kiinalaisen nykytaiteen ja sen perinnettä tulkitsevien teosten voi väittää operoivan muuallakin kuin markkinalähtöisellä, yksinkertaisella kaavalla omaa historiaansa länsimaisten menetelmien avulla ilmaisemalla. Kuten olen edellä esittänyt, voi suuren osan teoksista ja niiden edustamasta kiinalaisen nykytaiteen virtauksesta nähdä kulttuurisena itsereflektiona. Perinteiset taiteenlajit voidaan nähdä tällöin sekä ikoniseen asemaan nousseina symboleina, käsiteltävänä aiheena, että välineenä uuden luomiseen. Perinteillä voi olla sekä yhtä arvokasta välinearvoa että itseisarvoa.

Käsiteltyjen teosten yhteiskunnallinen ja kulttuurinen synnyinkonteksti on monisyinen. Kiinan harjoittamasta politiikasta johtuva nykytaiteen maantieteellisestä ja kulttuurisesta kontekstistaan irtautuminen sekä suuri määrä diasporataiteilijoita on merkittävä vaikutin interkulttuuristen tai transnationaalisten teemojen näkymiseen kiinalaisessa nykytaiteessa. Kyse ei ole pelkästä länsimaalaisen modernismin keinojen omaksumisesta ja liimaamisesta perinteisten kiinalaisten taiteenlajien päälle, vaan liikehdintä on lähtöisin useammasta suunnasta. Niin ikään pelkät markkinatavoitteet tai länsimaisten

yleisöjen kautta menestykseen tähtääminen eivät ole ainoa intentio ja selitys kiinalaistaiteilijoiden kolmanteen tilaan astumisen taustalla.

Perinteiden merkeillä ja niiden edustamalla menneisyydellä on erityinen aura ja voiman tuntu. Ne eivät kuitenkaan ole automaattista symboliarvoa omaavaa mysteeri, vaan niillä on tunnistettavia piirteitä, kytköksiä ympäristöönsä, sekä niiden asemaa selittäviä tekijöitä. Kiinnostus omaan tai muiden menneisyyteen voi kummuta sekä halusta tuntea sen yksityiskohtia, että sen tietynlaisen tavoittamattomuuden vuoksi. Länsimaista Kiinaan kohdistettu katse on luultavasti mystifioivampi kuin kiinalaistaiteilijoiden tarve olla tekemisissä oman traditionsa kanssa. Tästä syystä länsimaisesta näkökulmasta katsottuna kynnyks pelkistää tietyt kiinalaisen nykytaiteen piirteet esimerkiksi itsensä kulttuuriseksi riistoksi, länsimaisen postmodernismin haaraksi tai umpikujassa kahden tulen välissä kamppailuksi on matalampi. Perinteisen kulttuurin sisällölle vihkiytyminen voi kuitenkin toimia syvällisenä muistamisen, ylläpitämisen, pohdiskelun, keskustelun ja identiteetinrakennuksen strategiana. Tässä käsitellyn taiteen virtauksen kautta sekä kiinalainen että länsimainen katse voi hahmottaa positiotaan suhteessa omaan ja muiden kulttuuriseen traditioon.

Tutkielma osoittaa myös sen tulkinnan haarojen suunnattoman kirjon, jonka perinteisten taiteenlajien ainekset uusissa yhteyksissään voivat herättää. Yksi ääneen lausumattomista hypoteeseistani oli, että perinteisen aineksen käyttö nostaisi esiin erityisesti historiaan itseensä tai menneisyyden käyttöön ja hallintaan liittyvää tematiikkaa. Toisin sanoen arvelin tulkinnan kiertyvän enemmän menneisyysaspektin itsensä ympärille. Joidenkin teosten, kuten erityisesti aitoja vanhoja kappaleita hyödyntävien töiden tulkinta painottuikin siihen, miten menneisyyttä itseään kohdellaan ja millaisen arvon se saa. Kokonaisuutta katsoen menneisyys alkoi kuitenkin hahmottua enemmänkin heijastuspintana, jota nykyhetken taiteelliset ratkaisut kääntelivät kulmasta toiseen uusia maisemia avaten. Tutkielman otsikkoon palaten voidaan sanoa, että nykyisyys on sekä näkökulma, työkalu ja piste, johon menneisyyden kiertotiet palautuvat.

Monipuolisuuden esiintuomisen teki mahdolliseksi tutkielman avoin kysymyksenasettelu sekä suhteellisen laaja ja monipuolinen aineisto. Jälkikäteen katsottuna toinen työskentelyvaihtoehto olisi ollut kaventaa aineiston määrää suppeammaksi, ja keskittyä syvällisemmin tiettyihin piirteisiin ja teemoihin. Aineistoon olisi myös voinut soveltaa tarkemmin määriteltyjä analyysimenetelmiä, mutta toisaalta koen aineiston puhuneen puolestaan myös tekemäni ratkaisun avulla. Tutkielmaa laajensivat aiheiden

historialliset taustoitukset, mutta katson ne tarpeelliseksi ennen kaikkea siksi, että ne ankkuroivat kiinalaisen nykytaiteen juuri tässä tutkielmassa haettuun kontekstiin, eli Kiinaan. Muun muassa Gladstonin peräänkuuluttama tietämys kiinalaisesta taidehistoriasta kiinalaisen nykytaiteen taustalla edellyttää katsausta sekä taidehistoriaan että Kiinan yleiseen historiaan. Tämä on tärkeintä tietysti erityisesti ei-kiinalaiselle tarkastelijalle ja lukijalle, mutta myös hyvän tieteellisen periaatteen ja kunnollisen aiheeseen paneutumisen vuoksi.

Useat teosanalyysissä esiin nousseet piirteet, kaavamaisuudet ja teemat nostivat esiin alkulankoja tarkemmalle käsittelylle. Xu Bingin *A Book from the Sky* ja Gu Wendan *Forest of Stone Steles - Retranslation & Rewriting Tang Poetry* -teokset olisivat äärimmäisen mielenkiintoinen kohde tarkemmalle semioottiselle tai strukturalistiselle analyysille. Myös kiinalaisen performatiivisuuden konsepti ja sen variaatiot ja yhtymäkohdat perinteisessä taiteessa ja nykytaiteessa olisivat olennainen tarkastelun kohde. Mahdollisen jatkotutkimusaiheen nostatti pintaan myös luvussa kaksi mainittu ja sittemmin käsitelty Zhu Qin huomautus länsimaiseen taiteeseen oletusarvoisesti liitetystä subjektiivisesta ilmaisusta, verrattuna kiinalaisen taiteen vahvempaan kytkemiseen kulttuuriympäristöönsä ³⁷⁵. Edellisessä luvussa sivusin myös lyhyesti teostason tematiikkaa kulttuuriympäristön arvoon tai taakkaan liittyen. Olisikin kiinnostavaa selvittää syvällisemmin taiteilijoiden kokemusta perinteiden parissa operoivan taiteen taustalla, mahdollisesti vertailtuna teosten vastaanottoon ja aiheesta käytyyn keskusteluun kirjallisuudessa.

Jatkokysymyksen herättää luonnollisesti myös taiteilijapolven vaihtuminen nuorempaan. Useimmat tässä tutkielmassa käsitellyt taiteilijat ovat olleet aktiivisia jo noin 1980-luvulta lähtien, ja olleet erityisellä tavalla kosketuksissa sekä perinteisen taiteen että uudistusvimmaisten aikojen kanssa. Uusi, 1990- ja 2000-luvuilla syntynyt taiteilijasukupolvi on syntynyt täysin uudenlaiseen yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen ympäristöön, eivätkä he mitä luultavimmin opiskele perinteistä taidetta siinä määrin kuin edeltäjänsä. He myös syntyvät tässä tutkielmassa käsitellyn virtauksen alkuaaltojen jälkeen, jolloin heidän suhdettaan perinteeseen tämä jo olemassa oleva ilmiö muovaa eri tavalla. Perinnesuhteen muovautumisesta ja tradition hyödyntämisen tavoista syntyy ajan ja sukupolvien edetessä loputon ketju, jonka eri lenkkien ominaispiirteet ja niiden suhde kulttuuriseen traditioon määrittävät aina uudella tavalla.

³⁷⁵ Zhu 2011, 149

KIRJALLISUUS

- Huan Cui Tang (HK) Ltd. (2009-2013). *Calligraphy of consolation and endurance*. (H. C. Tang, Tuottaja) Haettu 19. 9 2019 osoitteesta <http://www.huancuitang.org/en/self/grace-and-resilience/calligraphy-of-consolation-and-endurance-start=1.html>
- Akcaj, T. (3. 8 2015). *Hi Fructose*. Haettu 20. 9 2018 osoitteesta Li Xiaofeng Makes Clothing from Broken Porcelain: <https://hifructose.com/2015/09/15/li-xiaofeng-makes-clothing-from-broken-porcelain/>
- Ames, R. T. (2011). Reading Xu Bing's *A Book from the Sky: A Case Study in the Making of Meaning*. Teoksessa H. Tsao;& R. T. Ames, *The Living Word: Xu Bing and the Art of Chan Wordplay*. In H. Tsao, & R. T. Ames, *Xu Bing and Contemporary Chinese Art - Cultural and Philosophical Reflections*. State University of New York Press.
- ArtAsiaPacific*. (10 2019). Noudettu osoitteesta Human Materialist. Gu Wenda: <http://artasiapacific.com/Magazine/91/GuWenda>
- Artsy. (2018). *Artsy [B]*. Haettu 2018 osoitteesta Virtual Focus: A solo exhibition by Zhu Wei: <https://www.artsy.net/artwork/zhu-wei-kai-chun-tu-ce-ye-zhi-shi-san-album-of-vernal-equinox-no-13>
- Artsy. (2018). *Artsy [C]*. Haettu 7. 11 2019 osoitteesta Gu Wenda: <https://www.artsy.net/artwork/gu-wenda-mythos-of-lost-dynasties-series-i-evaluate-characters-written-by-three-men-and-three-women-yi-shi-de-wang-zhao-xi-lie-wo-pi-yue-san-nan-san-nu-shu-xie-de-jing-z>
- Artsy. (2019). *Artsy [A]*. Haettu 19. 9 2019 osoitteesta Wang Dongling: <https://www.artsy.net/artist/wang-dongling-wang-dong-ling?>
- Australia China Art Foundation ACAF*. (ei pvm). Noudettu osoitteesta Li Mingzhu 李明铸: http://acaf.org.au/en/artists/li_mingzhu
- Avril, E. (ei pvm). *Johnson Museum of Art*. Haettu 18. 9 2019 osoitteesta Wenda Gu: Forest of Stone Steles: <https://museum.cornell.edu/exhibitions/wenda-gu-forest-stone-steles>
- Beaumont-Thomas, B. (1. 10 2015). *The Guardian*. Haettu 5. 9 2018 osoitteesta Interview: Yang Yongliang's best photograph: misty Chinese mountains succumb to the city: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/01/yang-yongliang-best-photograph-china-landscape-digital-art>
- Benjamin, W. (1989). *Messiaanisen sirpaleita*. (M. Koski;K. Rahkonen;& E. Sironen, Toim.) Helsinki: Tutkijaliitto.
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg.
- Carr-Gomm, P. (2012). *A Bried History of Nakedness*. Reaktion Books.

- Chen, K.-H. (2011). *Seriousness, Playfulness, and a Religious Reading of Tianshu*. Teoksessa H. Tsao;& R. T. Ames, *Xu Bing and Contemporary Chinese Art - Cultural and Philosophical Reflections*. State University of New York Press.
- Clark, J. (2010). *Asian Modernities. Chinese and Thai Art Compared, 1980 to 1999*. Sydney: Power Publications.
- CorD Magazine. (2003-2019). *CorD Magazine*. Noudettu osoitteesta How Chinese Art Became Contemporary?: <https://cordmagazine.com/culture/how-chinese-art-became-contemporary/>
- Danto, A. C. (1991). *Taiteen nykyhetki. Mietteitä ja kohtaamisia*. Hämeenlinna: Karisto Oy.
- DestinAsian. From Asia to the World*. (3. 12 2012). Haettu 20. 9 2018 osoitteesta Li Xiaofeng Exhibits at The Opposite House, Beijing: <http://www.destinasian.com/blog/news-briefs/li-xiaofeng-exhibits-at-opposite-house-beijing>
- Dewey, J. (2010). *Taide kokemuksena*. (I. A;T. J, Toim.;I. A;& T. J, Käänt.) Tampere: Nin & Näin.
- Eller, T. (2014). *The Material Rhetoric of Aesthetic Resistance in the Contemporary Art of East and West*. Teoksessa G. Sievernich, *艾未未 Ai Weiwei: Evidence*. London, New York: Martin-Gropius-Bau, Prestige.
- Eskola, J.;& Suoranta, J. (1998). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Farrer, A. (2007). *Calligraphy and Painting for Official Life*. Teoksessa J. Rawson;A. Farrer;J. Portal;S. Vainker;& C. Michaelson, *The British Museum Book of Chinese Art*. The British Museum Press.
- Fok, S. (2012). *Life and Death. Art and the Body in Contemporary China*. Intellect Books, Ltd.
- Gao, M. (2011). *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*. London: MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Gladston, P. (2014). *Contemporary Chinese Art. A Critical History*. Reaktion Books.
- Goldberg, R. (15. 9 2015). *Hi Fructose*. Noudettu osoitteesta Li Xiaofeng Makes Clothing from Broken Porcelain: <https://hifructose.com/2015/09/15/li-xiaofeng-makes-clothing-from-broken-porcelain/>
- Hautamäki, I. (2003). *Avantgarden alkuperä. Moderni estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hearn, M. K. (2013). *Ink Art: Past as Present in Contemporary China*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Hong, Z. (2013). *Fragments of the Body in Chinese Contemporary Art*. Teoksessa J. Huber;& Z. Chuan, *The Body at Stake. Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre*. Bielefeld: 2013 transcript Verlag.

- Hong, Z. (2013). *Fragments of the Body in Chinese Contemporary Art*. Teoksessa J. Huber;& Z. Chuan, *The Body at Stake. Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre*. Bielefeld : 2013 transcript Verlag.
- Huang, D. (3. 2 2009). *中国山水画走向“现代化”?* Haettu 4. 6 2018 osoitteesta <http://www.ftchinese.com/story/001024438>
- Huang, Y. (2007). *Perinne ja vapaus*. Teoksessa *Nyky-Kiinan keraaminen kuvanveistotaide. In China – Uutta kiinalaista posliinikuvanveistoa. Vol. 2. China – Uutta kiinalaista posliinikuvanveistoa Vol. 2. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 79*. Peking: Auric Printing Services Ltd.
- Huber, J.;& Chuan, Z. (2011). *A New Thoughtfulness in Contemporary China. Critical Voices in Art and Aesthetics*. Bielefeld: 2011 transcript Verlag.
- Huotari, T.-O.;& Seppälä, P. (1989). *Kiinan kulttuuri*. Keuruu: Otava.
- Ink Studio 2019*. (2019). Haettu 12. 11 2019 osoitteesta Wang Dongling 王冬龄: <https://www.inkstudio.com.cn/artists/57-wang-dongling/overview/>
- JN Projects 2019, White Rabbit Gallery*. (ei pvm). Haettu 2018 osoitteesta <http://www.whiterabbitcollection.org/artists/huang-yan/>
- Jones, J. (18. 2 2014). *The Guardian*. Noudettu osoitteesta Who's the vandal: Ai Weiwei or the man who smashed his Han urn?: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/feb/18/ai-weiwei-han-urn-smash-miami-art>
- Kataoka, M. (2012). *According to What? – A Questioning Attitude*. Teoksessa K. K. Brougher;& C. Merewether, *Ai Weiwei: According to What?* Washington, DC. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden; Tokyo: Mori Art Museum; Munich; New York: Del Monico Books-P.
- Lally, J. J. (2014). *Chinese Traditions in the Work of Ai Weiwei*. Teoksessa H. W. Holzwarth, *Ai Weiwei*. Beijing: Taschen.
- Leimio, S. (2016). *Objektin identiteetit ja tiedon tasot : elinkaaria Ai Weiwein readymade-teoksissa*. Kandidaatintutkielma Jyväskylän yliopistossa. Jyväskylä.
- Liu, A. (2011). *The Living Word: Xu Bing and the Art of Chan Wordplay*. Teoksessa H. Tsao;& R. T. Ames, *Xu Bing and Contemporary Chinese Art - Cultural and Philosophical Reflections*. State University of New York Press.
- Liu, X. (2007). *Posliini ja posliinivalmistus Kiinassa*. Teoksessa *China – Uutta kiinalaista posliinikuvanveistoa Vol. 2. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 79*. Peking: Auric Printing Services Ltd.

- Lu, D. (2011). *The Sound of One Hand: Between Meaning and No-Meaning*. Teoksessa J. Huber;& Z. Chuan, *A New Thoughtfulness in Contemporary China. Critical Voices in Art and Aesthetics*. Bielefeld: 2011 transcript Verlag.
- Meisner, M. (1999). *Mao's China and After. A History of the People's Republic*. The Free Press.
- NGV [*The National Gallery of Victoria*]. (1. 9 2014). Haettu 8. 11 2019 osoitteesta Zhang Huan. Shanghai Family Tree 2001: <https://www.ngv.vic.gov.au/zhang-huan-shanghai-family-tree-2001>
- Nian, Z. (2013). *The Genealogy of the Politics of the Body in Contemporary Chinese Art*. Teoksessa J. Huber;& Z. Chuan, *The Body At Stake. Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre*. Bielefeld: 2013 transcript Verlag.
- Okkonen, O. (1958). *Kiinan taide*. Porvoo: WSOY.
- Princeton University Art Museum 2019. Asian Art Collection. The Trustees of Princeton University*. (2019). Haettu 2019 osoitteesta <https://artmuseum.princeton.edu/asian-art/?ctry=China&pd=Neolithic>
- Rahman-Steinert, U. (2014). *Ambivalent Deconstruction. Ai Weiwei's Approach to Tradition*. Teoksessa *Ai Weiwei: Evidence*. Munich, London, New York: Martin-Gropius-Bau, Prestil Verlag.
- Robertson, J.;& McDaniel, C. (2013). *Themes of contemporary art: Visual art after 1980 (3rd edition)*. New York: Oxford University Press.
- San Francisco Museum of Modern Art. Gibberish and human hair: What it takes to install Gu Wenda*. (8. 4 2013). Noudettu osoitteesta Youtube: https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=QsJMzeFZWgA
- Sara Hildénin taidemuseo. (2007). *China. Utta kiinalaista posliinikuvanveistoa. Vol 2*. Peking: Auric Printing Services.
- Sigg, U. (2014). 1993-1999 Beijing. Teoksessa H. W. Holzwarth, *Ai Weiwei*. Beijing: Taschen.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. New York: Routledge.
- Sooke, A. (3. 9 2005). *The Telegraph*. Haettu 10. 8 2018 osoitteesta Viewfinder: 'Family Tree' (2001) by Zhang Huan: <https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/3646417/Viewfinder-Family-Tree-2001-by-Zhang-Huan.html>
- Sourander, L. (2007). Song-dynastia – kiinalaisen keramiikan klassinen aika. Teoksessa *Teoksessa China – Ajatonta kauneutta Kiinan klassiselta kaudelta. Vol. 1 China – Utta kiinalaista posliinikuvanveistoa Vol. 2. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 79*. Peking: Auric Printing Services Ltd.

- Stewart, J. (11. 4 2018). *My Modern Met*. Haettu 20. 9 2018 osoitteesta Artist Uses Hundreds of Shards of Chinese Porcelain to Create "Wearable" Art: <https://mymodernmet.com/li-xiaofeng-porcelain-dresses/>>
- Tang, L.-Y. (2007). Nyky-Kiinan keraaminen kuvanveistotaide. Teoksessa *China – Uutta kiinalaista posliinikuvanveistoa. Vol. 2. China – Uutta kiinalaista posliinikuvanveistoa Vol. 2. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 79*. Peking: Auric Printing Services Ltd.
- The Metropolitan Museum of Art*. (2000-2019). Haettu 19. 9 2019 osoitteesta Writing the "Orchid Pavilion Preface" One Thousand Times, 1990-95: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/77606?exhibitionId=%7BCE828A82-BEF0-42ED-8125-C0F15E3A7A4F%7D&oid=77606>
- The Morgan Library & Museum*. (2010-2011). Haettu 18. 9 2019 osoitteesta Xu Bing: The Living Word: <http://www.themorgan.org/exhibitions/xu-bing?id=54>
- Tregear, M. (1997). *Chinese Art. Series: World of Art*. Thames & Hudson.
- Tsao, H. (2011). Xu Bing and Contemporary Chinese Art - Cultural and Philosophical Reflections. Teoksessa H. Tsao;& R. T. Ames, *Xu Bing and Contemporary Chinese Art - Cultural and Philosophical Reflections*. State University of New York Press.
- Tsao, H.;& Ames, R. T. (2011). *Xu Bing and Contemporary Chinese Art - Cultural and Philosophical Reflections*. State University of New York Press.
- Tuomi, J.;& Sarajärvi, A. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Urquhart, C. (ei pvm). *Grounded Theory for Qualitative Researc: A Practical Guide*.
- Utterström, L. (ei pvm). Nyky-Kiinan keraaminen kuvanveistotaide. Teoksessa *Ajatonta kauneutta Kiinan klassiselta kaudelta. Vol. 1. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 79*. Peking: Auric Printing Services Ltd.
- Vainker, S. (ei pvm). Ceramics for Use. Teoksessa J. Rawson;A. Farrer;J. Portal;S. Vainker;& C. Michaelson, *The British Museum Book of Chinese Art*. The British Museum Press.
- Valorinta, R. (2007). China. Uutta kiinalaista posliinikuvanveistoa. Teoksessa *China – Uutta kiinalaista posliinikuvanveistoa. Vol. 2. China – Uutta kiinalaista posliinikuvanveistoa Vol. 2. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 79*. Peking: Auric Printing Services.
- Weintraub, M. (4. 8 2011). *Art21 magazine*. Haettu 18. 9 2019 osoitteesta On View Now - Back to the Fuuture: Xu Bing, "The Living Word" and the Legacy of 1989: http://magazine.art21.org/2011/08/04/on-view-now-back-to-the-future-xu-bing-the-living-word-and-the-legacy-of-1989/#.WmMnCqhl_IU
- Williams College Museum of Art*. (ei pvm). Haettu 2018 osoitteesta Modern & Contemporary Chinese Art: <https://wcma.williams.edu/collection/modern-contemporary-chinese-art/>

- Winckelmann, J. J. (2009). Ajatuksia kreikkalaisten teosten jäljittelystä maalaustaiteessa ja kuvanveistossa. Teoksessa I. Reiners; A. Seppä; & J. Vuorinen, *Estetiikan klassikot. Platonista Tolstoihin*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Vine, R. (2008). *中国当代艺术 New China New Art*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel.
- Vinograd, R. (2011). Making Natural Languages in Contemporary Chinese Art. Teoksessa H. Tsao; & R. T. Ames, *Xu Bing and Contemporary Chinese Art - Cultural and Philosophical Reflections*. State University of New York Press.
- Yang, C. C. (2007). Noudettu osoitteesta <https://lib.dr.iastate.edu/rtd>
- Yang, J. (2019). A Metaphor for Identities in Transition through Urbanization and Globalization : Tofu and One Hundred Surnames. *Tahiti: taidehistoria tieteenä*, 9 (1), 5-20. doi:10.23995/tht.79909.
- Yong, A.; & Zucker, S. (ei pvm). *Smarthistory*. Haettu 23. 10 2017 osoitteesta Xu Bing, Book from the Sky: <https://smarthistory.org/xu-bing-book-from-the-sky/>
- Yuen, I. (22. 2 2013). *Ekostories*. Haettu 5. 6 2018 osoitteesta Past Meets Present: Shan Shui Environmental Art: <https://ekostories.com/2013/02/22/shan-shui-environmental-art/>
- Zhang Hongtu Studio*. (2009-2010). Haettu 19. 9 2019 osoitteesta <http://www.moma.com/index.htm>
- Zhihu*. (16. 7 2018). Haettu 22. 10 2019 osoitteesta 如何正确“传移模写”学习古人笔墨. 仁美大学堂 书画艺术教育 O2O 平台: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/39832300>
- Zhu, Q. (2011). Two Histories of Art. What Arts Represent China? Teoksessa J. Huber; & Z. Chuan, *A New Thoughtfulness in Contemporary China. Critical Voices in Art and Aesthetics*. Bielefeld: 2011 transcript Verlag.

MUUT LÄHTEET

- Valjakka, M. (2014). Yliopistojen Aasia-verkoston Aasia-ohjelman luentosarja.

LIITTEET

DYNASTIAT

| | |
|--|--|
| Neolithic period | c. 8000 –1800bc. (³⁷⁶) |
| Shang | 1766 –1111 bc. |
| Zhou | 111–221 bc. |
| (Western Zhou, Spring and Autumn Annals, Eastern Zhou, Warring States) | |
| Qin | 221–206 bc. |
| Han | 206 bc. – 221 ad. |
| (Western Han, Wang Mang, Eastern Han) | |
| Nothern and Southern dynasties | 219 –580 |
| (Northern Wei, Western Wei, Western Jin, Eastern Jin) | |
| Sui | 581 –618 |
| Tang | 618 –906 |
| Five dynasties | 907–960 |
| Liao | 907–1125 |
| Song | 960–1279 |
| (Northern Song, Southern Song, Jin) | |
| Yuan | 1260–1368 |
| Ming | 1368 –1644 |
| Qing | 1644 –1911 |
| The Republic of China | 1912 –1949 |
| The People’s Republic of China | 1949 – |

(³⁷⁷)

³⁷⁶ Neoliittisen ajan arvio: Princeton University Art Museum 2019

³⁷⁷ Muu listaus: Tregear 1997, 9-11

TEOSKUVAT

KALLIGRAFIATEOKSET



1. Xu Bing (1987): A Book from the Sky (1992 installation view, Courtesy of North Dakota Museum of Art)³⁷⁸

³⁷⁸ Kuva: <http://magazine.art21.org/2011/08/04/on-view-now-back-to-the-future-xu-bing-the-living-word-and-the-legacy-of-1989/#.W6Op-egzblW>



2. Xu Bing (1987): A Book from the Sky³⁷⁹

³⁷⁹ Kuva: http://contemporaneacinese.altervista.org/xu-bing/?doing_wp_cron=1510061632.7642219066619873046875



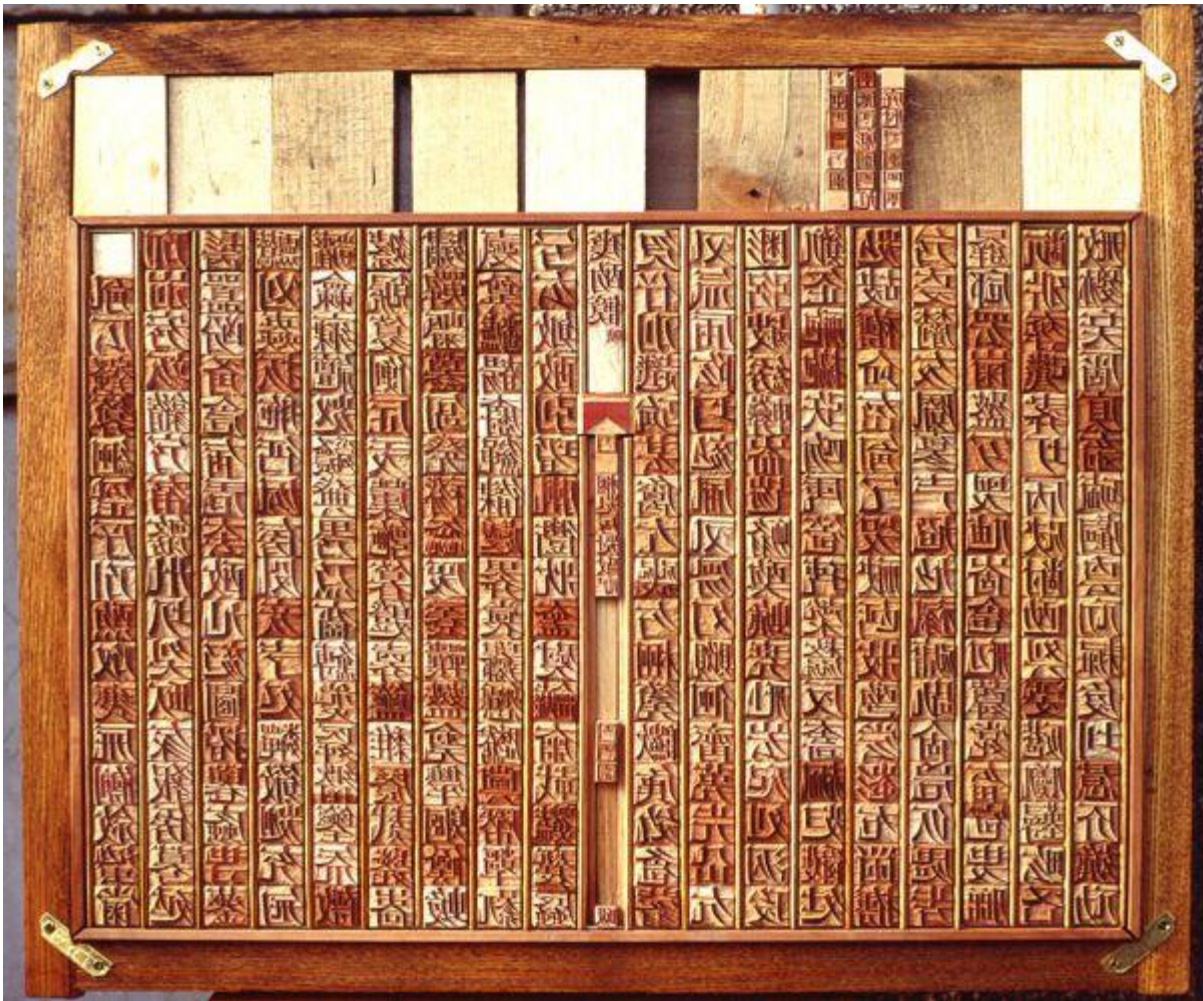
3. Xu Bing (1987): A Book from the Sky³⁸⁰

³⁸⁰ Kuva: http://contemporaneacinese.altervista.org/xu-bing/?doing_wp_cron=1510061632.7642219066619873046875

樹宐咳對兵嬰敵簾勉缺吟柵邊倒
飲秀亂交效楓卷風奪俄旭
 卷凡廻允戮象冠蔡吳聽云裕
 倏頂觔瑁堯帑倉廷輗颯堯叟崙策
 廻命沁荒丘斐扒奮厖厖厖厖厖
 豸剛冠胤屏畷厝畷畷存牙券妃陰
 紕缺彘綦齋熒縻穰穰穰穰穰
 綱畚箕裳甌麩墮翊燧毳側輿祿蟻
 蚘崙狝焞恣耐耐基招魍坂匍瓠厖

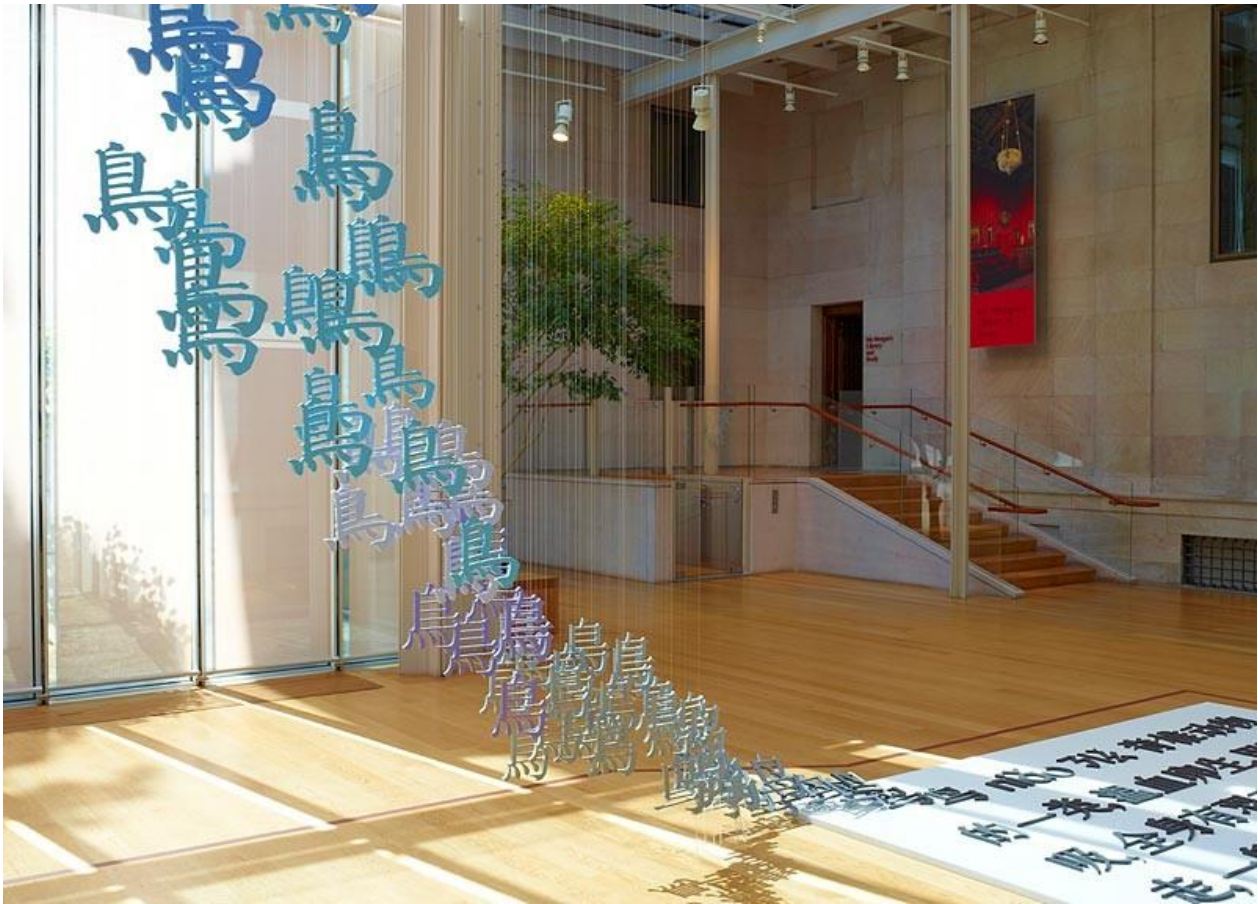
4. Xu Bing (1987): A Book from the Sky³⁸¹

³⁸¹ Kuva: http://contemporaneacinese.altervista.org/xu-bing/?doing_wp_cron=1510061632.7642219066619873046875



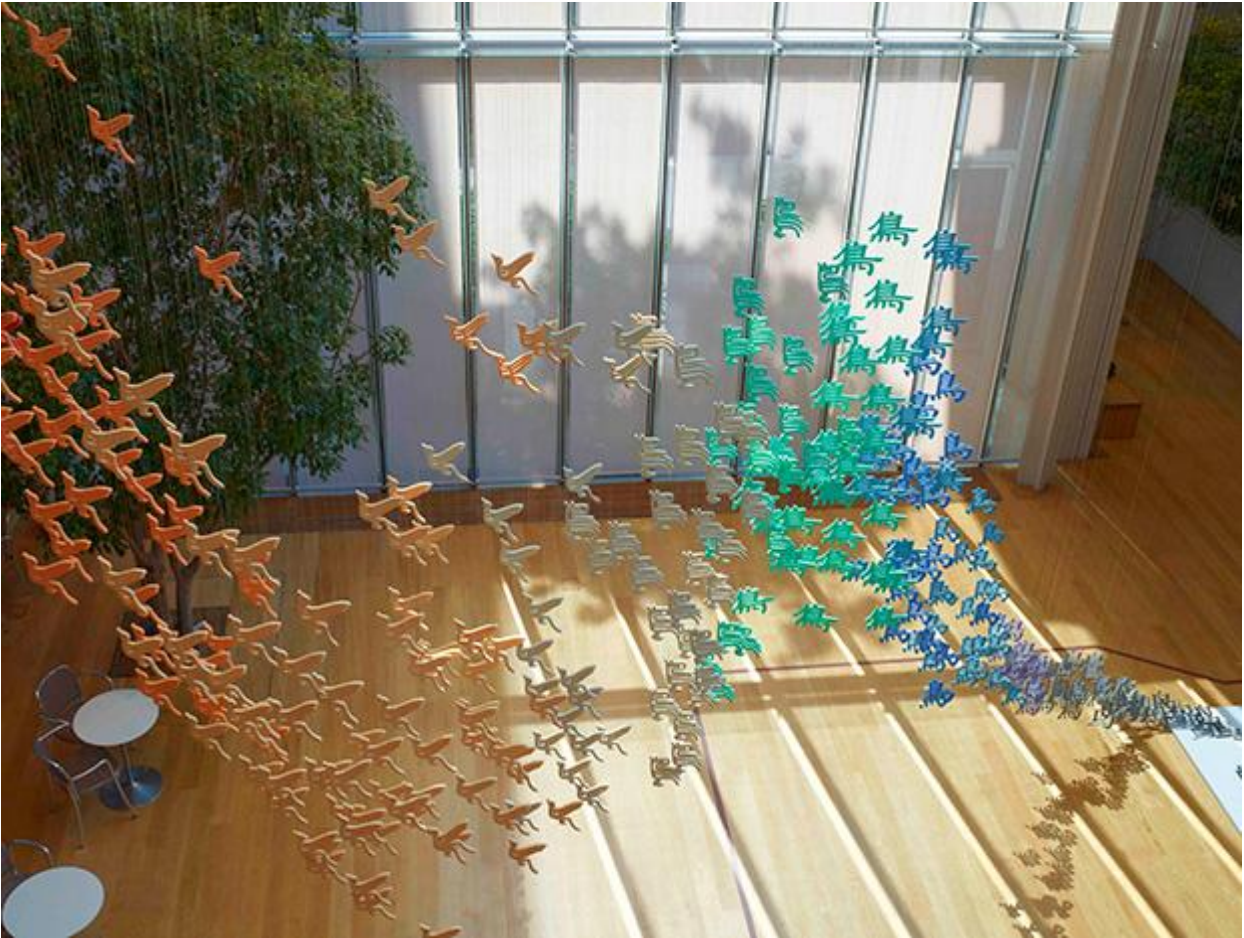
5. Xu Bing (1987): A Book from the Sky³⁸²

³⁸² Kuva: http://contemporaneacinese.altervista.org/xu-bing/?doing_wp_cron=1510061632.7642219066619873046875



6. Xu Bing (2001): The Living Word (partial installation view. Courtesy of The Morgan Library & Museum)³⁸³

³⁸³ Kuva: <http://magazine.art21.org/2011/08/04/on-view-now-back-to-the-future-xu-bing-the-living-word-and-the-legacy-of-1989/#.W6OsEOgzBIU>



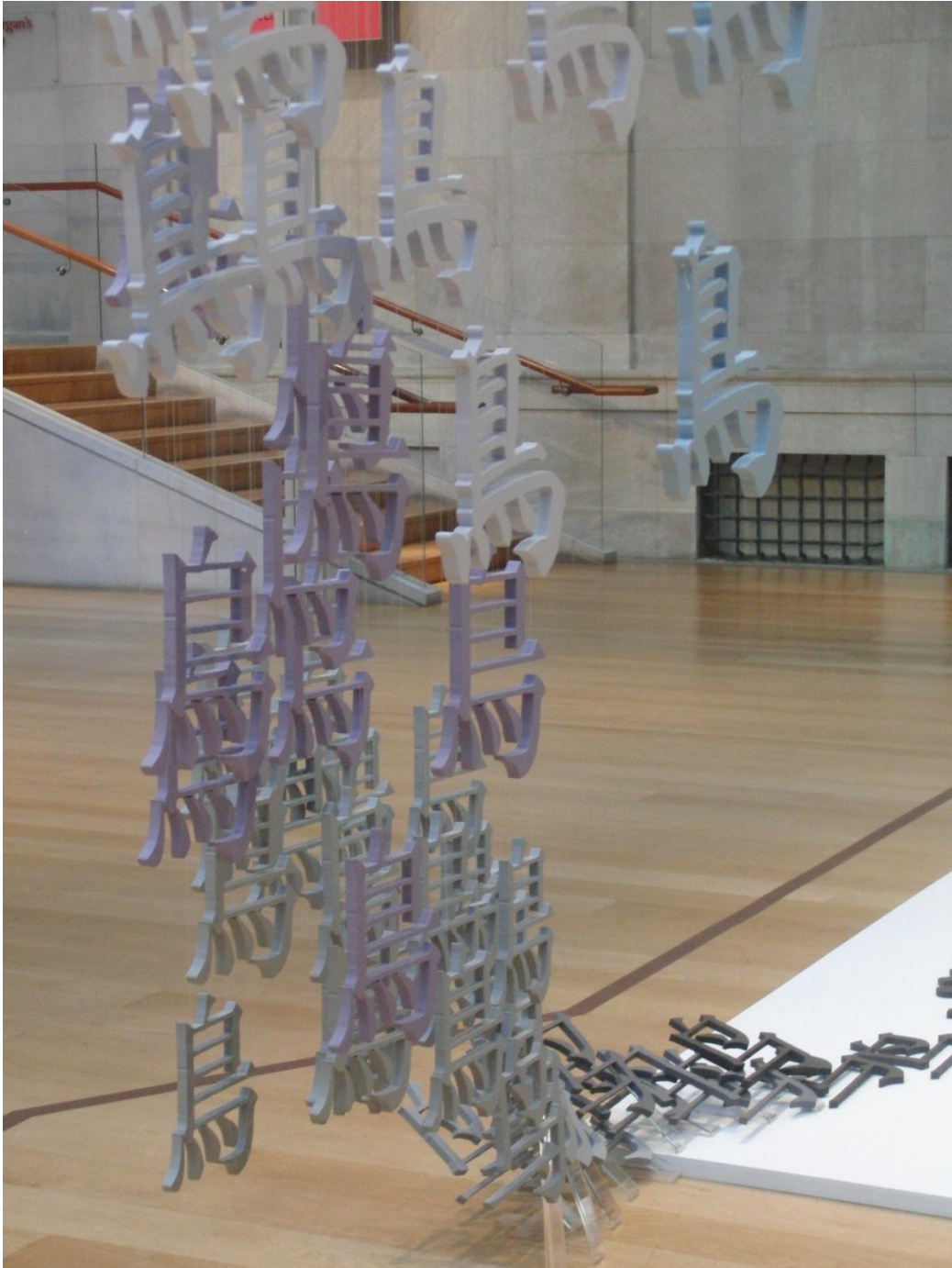
7. Xu Bing (2001): The Living Word (partial installation view)³⁸⁴

³⁸⁴ Kuva: <http://www.asiaartcenter.org/asia/portfolio/xu-bing/?lang=en>



8. Xu Bing (2001): The Living Word (partial installation view)³⁸⁵

³⁸⁵ Kuva: <http://www.flickrriver.com/photos/twi-ny/sets/72157627454615448/>



9. Xu Bing (2001): The Living Word (partial installation view)³⁸⁶

³⁸⁶ Kuva: <http://www.flickrriver.com/photos/twi-ny/sets/72157627454615448/>



10. Gu Wenda (1999): united nations – babel of the millennium³⁸⁷

³⁸⁷ Kuva: <https://alchetron.com/Gu-Wenda>



11. Gu Wenda (1999): united nations – babel of the millennium³⁸⁸

³⁸⁸ Kuva: <http://ronhenggeler.com/Newsletters/2013/3.13/3-13-13index.html>



12. Gu Wenda (1999): united nations – babel of the millennium ³⁸⁹

³⁸⁹ Kuva: <https://www.flickr.com/photos/ari/8453491359/>



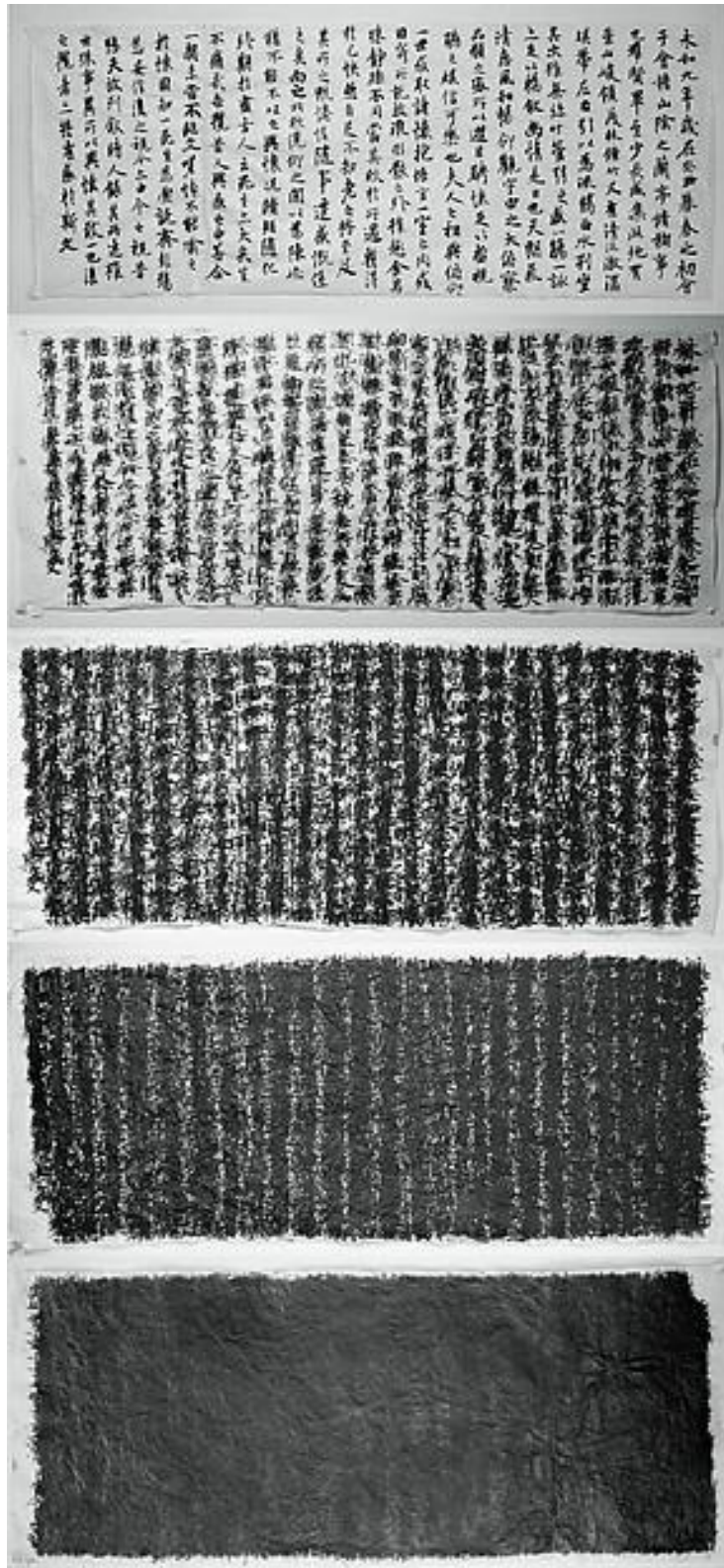
13. Gu Wenda (1993-2005): Forest of Stone Steles - Retranslation & Rewriting Tang Poetry³⁹⁰

³⁹⁰ Kuva: <https://post-ism.com/2014/05/20/art-basel-hk-vernissage-the-lowdown/>



15. Gu Wenda (1993-2005): Forest of Stone Steles - Retranslation & Rewriting Tang Poetry³⁹²

³⁹² Kuva: http://wendagu.com/installation/forest_of_stone_steles/forest_of_stone_steles03.html



16. Qiu Zhijie (1990-1995): Copying a thousand times the Orchid Pavilion³⁹³

³⁹³ Kuva: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/77606?exhibitionId=%7BCE828A82-BEF0-42ED-8125-C0F15E3A7A4F%7D&oid=77606>



17. Wang Dongling³⁹⁴

³⁹⁴ Kuva: <https://www.inkstudio.com.cn/news/22/>



18. Zhang Huang (2001): Shanghai Family Tree³⁹⁵

³⁹⁵ Kuva: <https://www.ngv.vic.gov.au/zhang-huan-shanghai-family-tree-2001/>



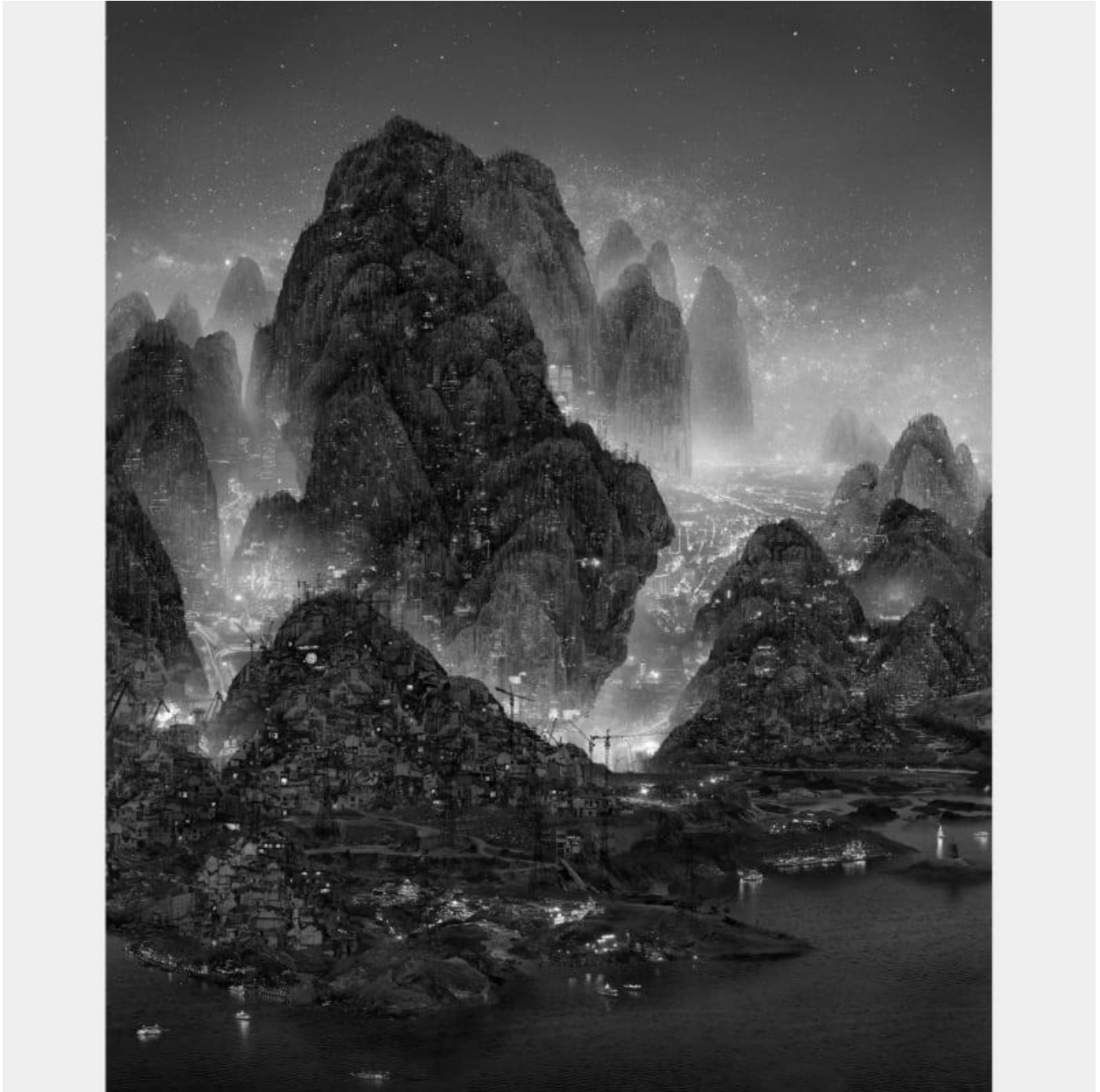
19. Yang Yongliang (2010?): Artificial Wonderland³⁹⁶



20. Yang Yongliang (2014): From the New World³⁹⁷

³⁹⁶ Kuva: <https://markmeynell.wordpress.com/2010/07/27/yang-yongliangs-artificial-wonderland/>

³⁹⁷ Kuva: <https://www.thisiscolossal.com/2014/05/from-the-new-world-yang-yongliang/>



21. Yang Yongliang (2014): Artificial Wonderland II - Wintery Forest in the Snow³⁹⁸

³⁹⁸ Kuva: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/16376/Yang-Yongliang-Artificial-Wonderland-II-Wintery-Forest-in-the-Snow>



22. Zhang Hongtu (2003): From Wu Yuanzhi to Van Gogh NPM – The Red Cliffs³⁹⁹

³⁹⁹ Kuva: <https://ravenel.com/m/artwork.php?id=886&lan=en>



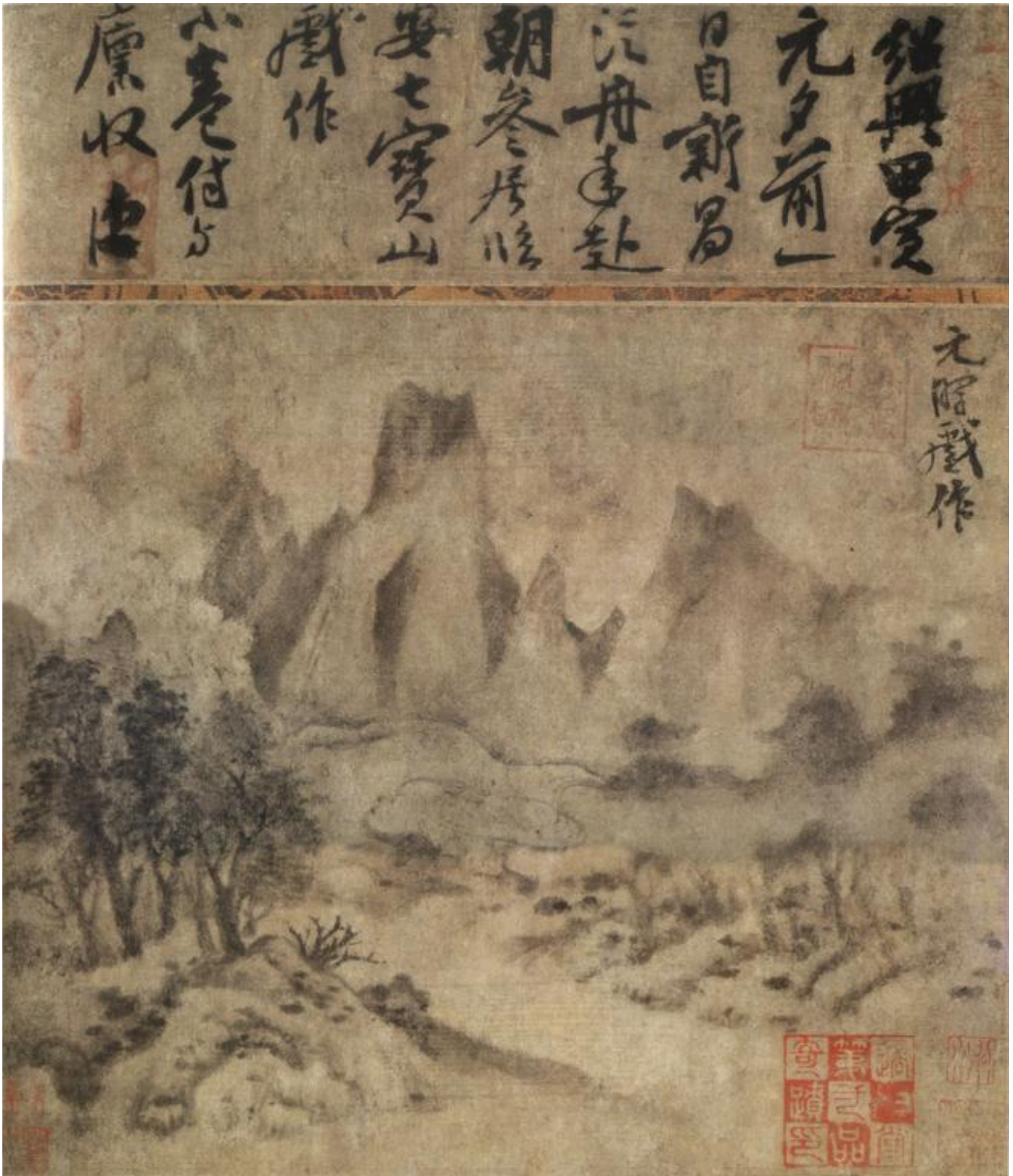
23. Zhang Hongtu (1998): Guo Xi – Van Gogh⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Kuva: <https://www.artforum.com/index.php?pn=picks&id=56335&view=print>



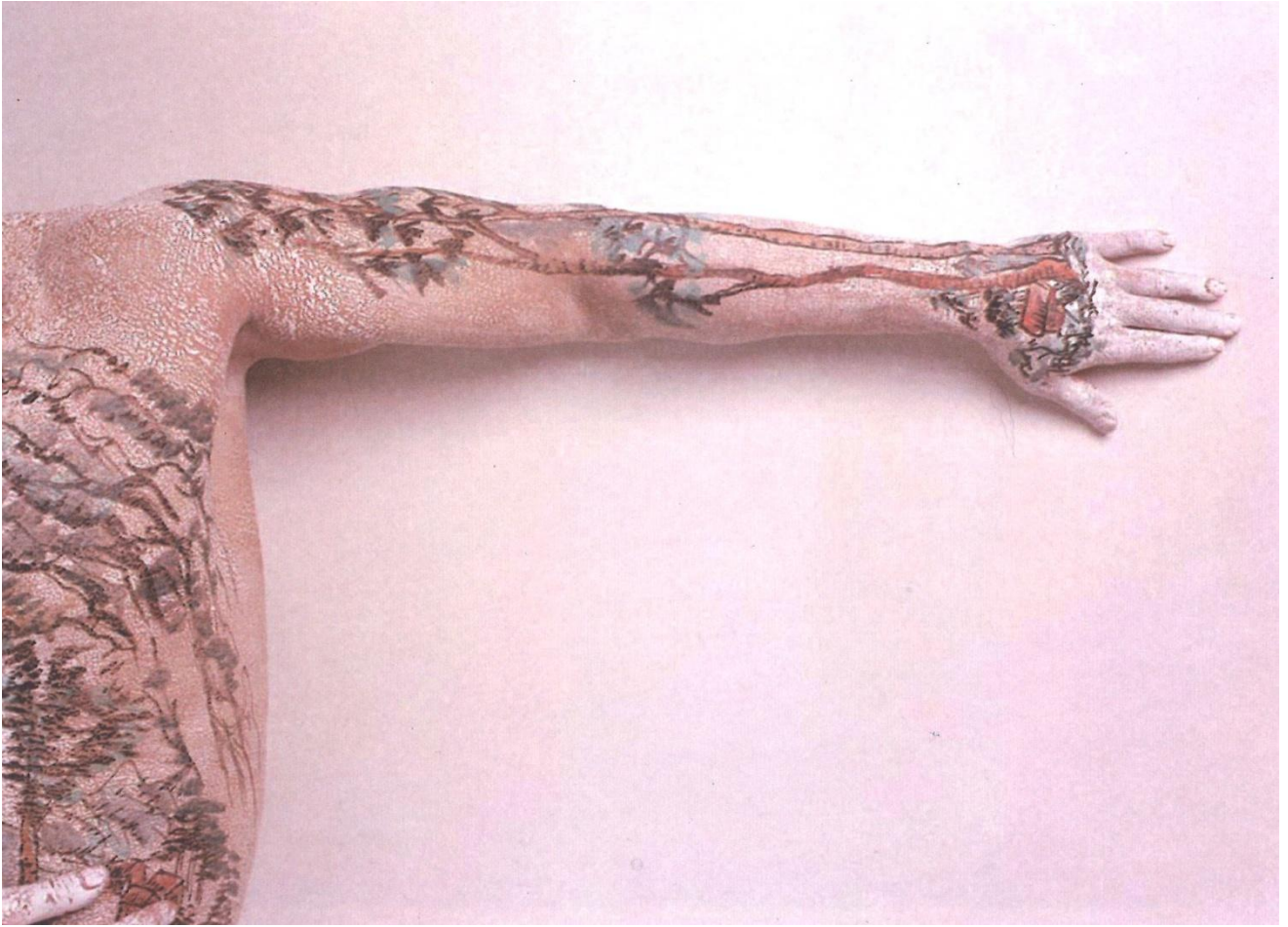
24. Zhang Hongtu (1999): Mi Youren – Monet ⁴⁰¹

⁴⁰¹Kuva: <http://artasiaamerica.org/works/334>



25. Mi Youren (n. 1074-1153): Misty Landscape⁴⁰²

⁴⁰²Kuva: <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-mi-youren-misty-landscape.php>



26. Huang Yan (1999): Chinese Shan-Shui Tattoo Series No. 12 ("中国山水纹身" 系列摄影, 第 12 号)⁴⁰³

⁴⁰³ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 49



27. Huang Yan (1999): Chinese Shan-Shui Tattoo Series No. 2 ("中国山水纹身" 系列摄影, 第 2 号)⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 50



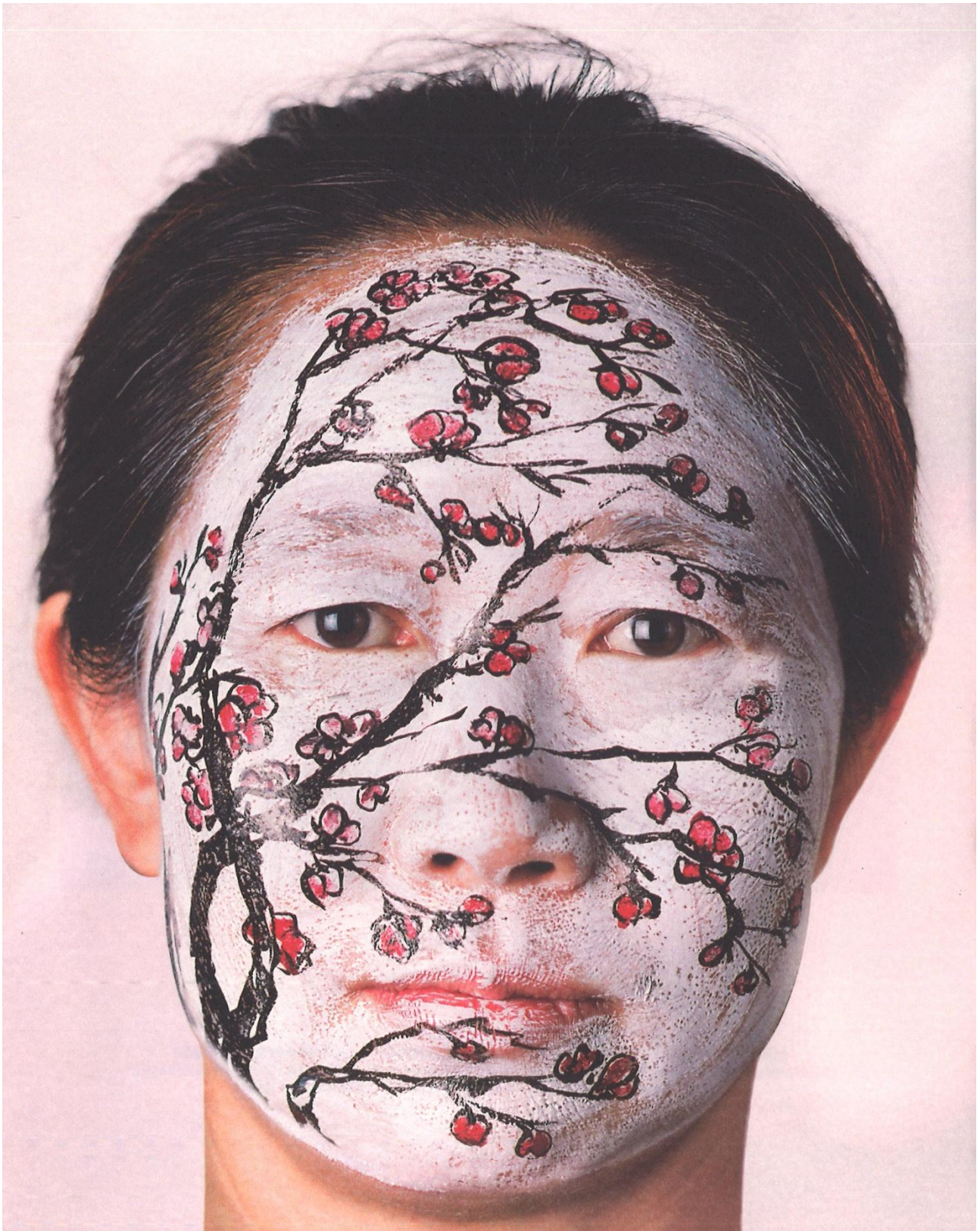
28. Huang Yan (1999): Chinese Shan-Shui Tattoo Series No. 8 ("中国山水纹身" 系列摄影, 第 8 号)⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 51



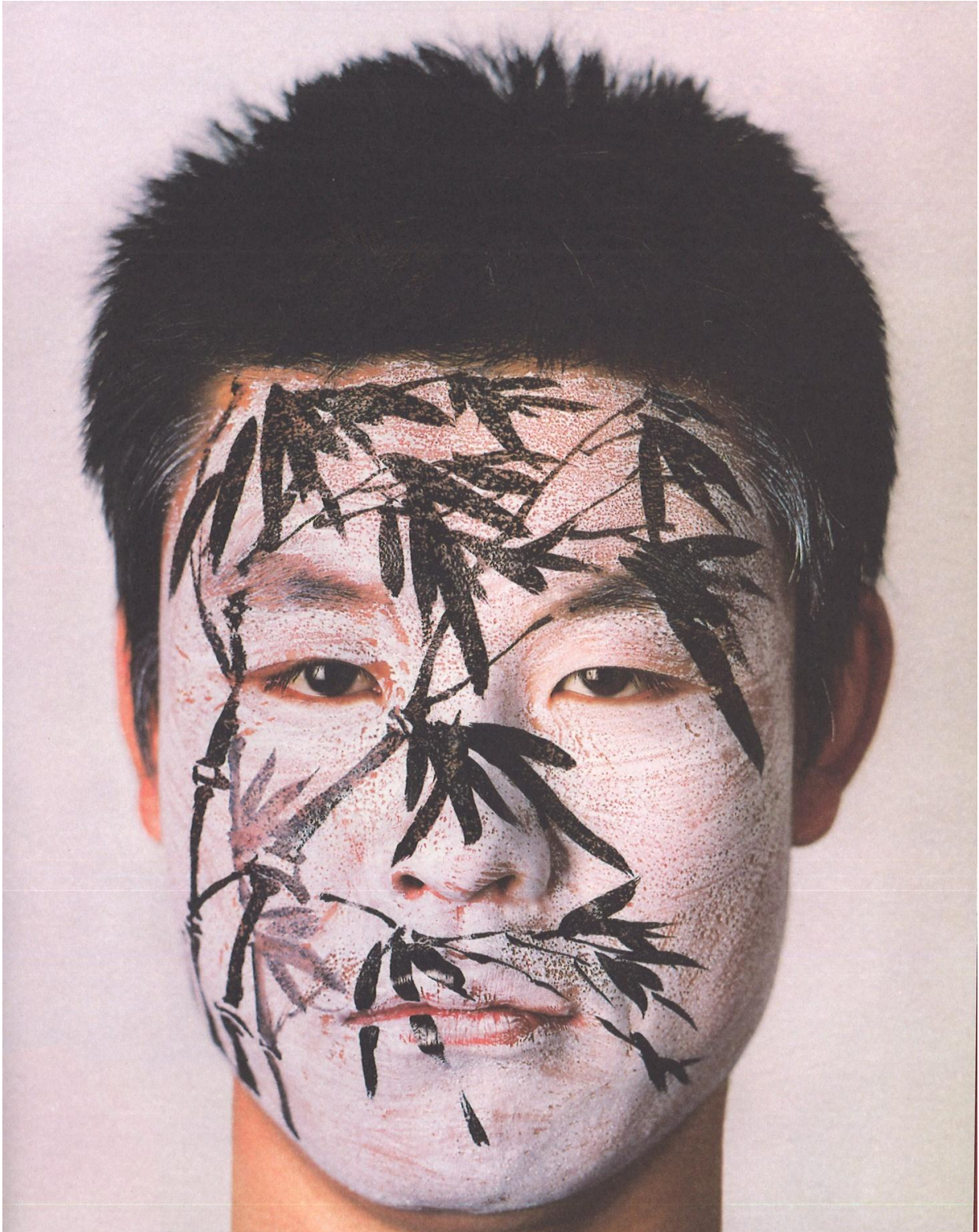
29. Huang Yan (1999): Chinese Shan-Shui Tattoo Series No. 10 ("中国山水纹身" 系列摄影, 第 10 号)⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 53



30. Huang Yan (2004): Face Painting, Plum (面部绘画, 李子)⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 54



31. Huang Yan (2004): Face Painting, Bamboo (面部绘画, 竹子)⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 57



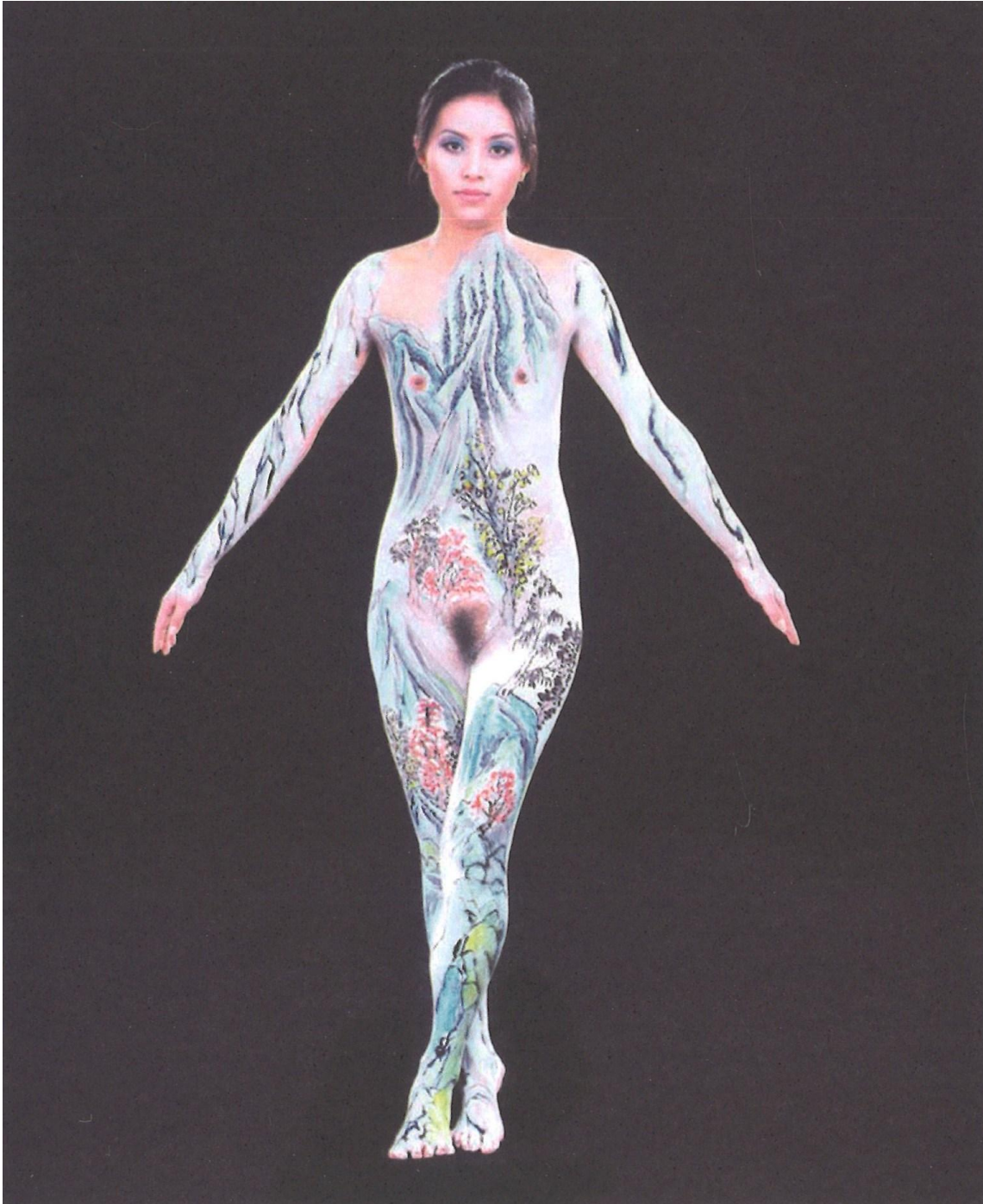
32. Huang Yan (2006): Ballet Landscape No. 1. (芭蕾舞风景画, 第 1 号. Valokuva 100 x 80 cm, taiteilijan kokoelma)⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 30



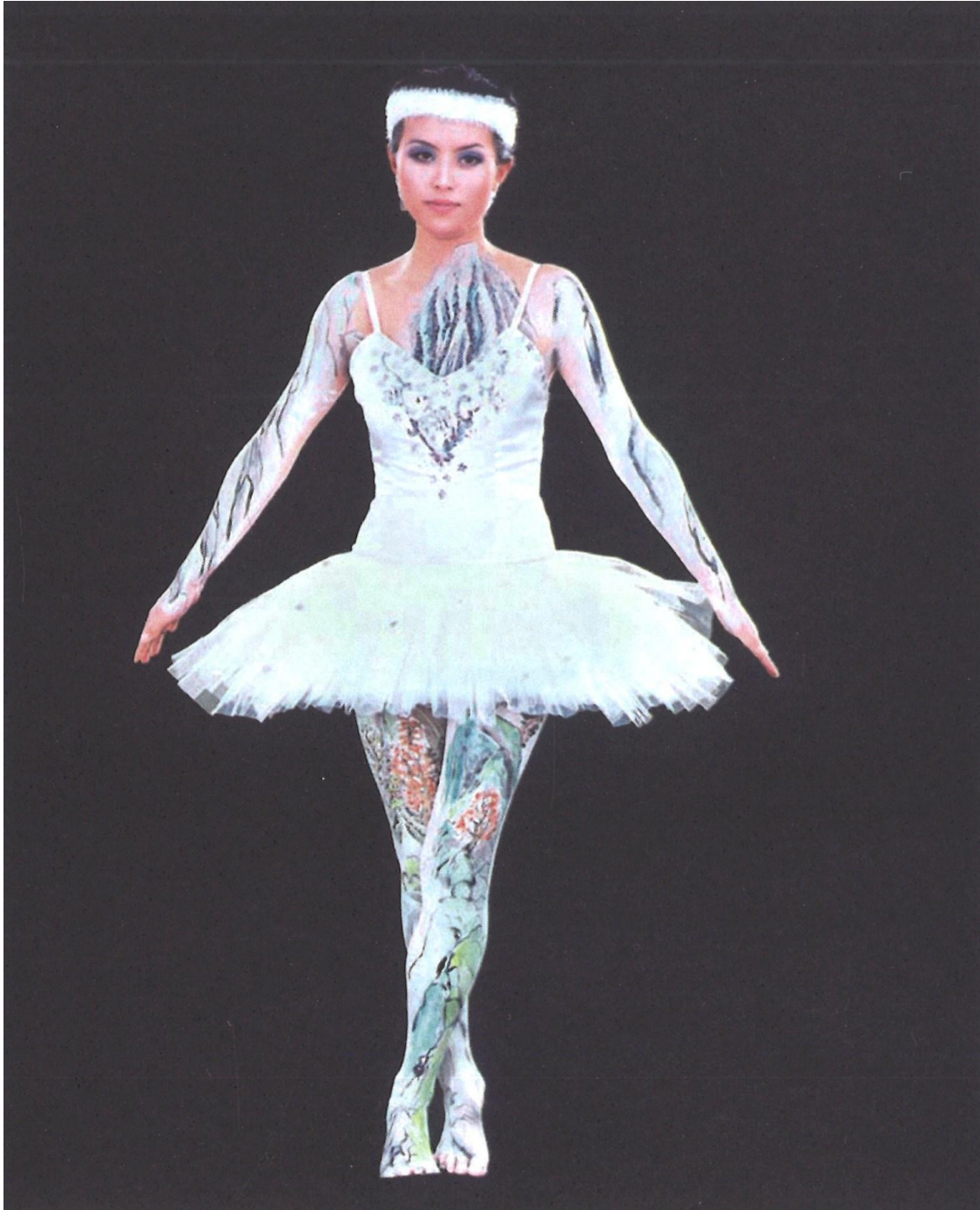
33. Huang Yan (2006): Ballet Landscape No. 2. (芭蕾舞风景画, 第 2 号. Valokuva 100 x 80 cm, taiteilijan kokoelma)⁴¹⁰

⁴¹⁰ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 31



34. Huang Yan (2006): Ballet Landscape No. 3. (芭蕾舞风景画, 第 3 号. Valokuva 100 x 80 cm, taiteilijan kokoelma)⁴¹¹

⁴¹¹ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 32



35. Huang Yan (2006): Ballet Landscape No. 4. (芭蕾舞风景画, 第 4 号. Valokuva 100 x 80 cm, taiteilijan kokoelma)⁴¹²

⁴¹²Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 33



36. Huang Yan (2006): Model Family⁴¹³

⁴¹³ Kuva: <https://www.mutualart.com/Artwork/Model-Family/1F2EA05537CD7965>



37. Zhu Wei (2011): Album of Vernal Equinox, No. 13⁴¹⁴

⁴¹⁴ Kuva: <https://www.artsy.net/artwork/zhu-wei-kai-chun-tu-ce-ye-zhi-shi-san-album-of-vernal-equinox-no-13>



38. Zhu Wei (2001): China Diary, No. 52⁴¹⁵

⁴¹⁵ Kuva: <https://wcmawilliams.edu/collection/modern-contemporary-chinese-art/>



39. Han Huang (618?-907?): Five Oxen (五牛图) ⁴¹⁶

⁴¹⁶ Kuva: http://www.china.org.cn/top10/2011-11/08/content_23854076_6.htm

KERAMIKKATEOKSET



40. Zhang Hongtu (2002): Six-Pack of Kekou-Kele (Coca-Cola)⁴¹⁷

⁴¹⁷ Kuva: <http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/55655>



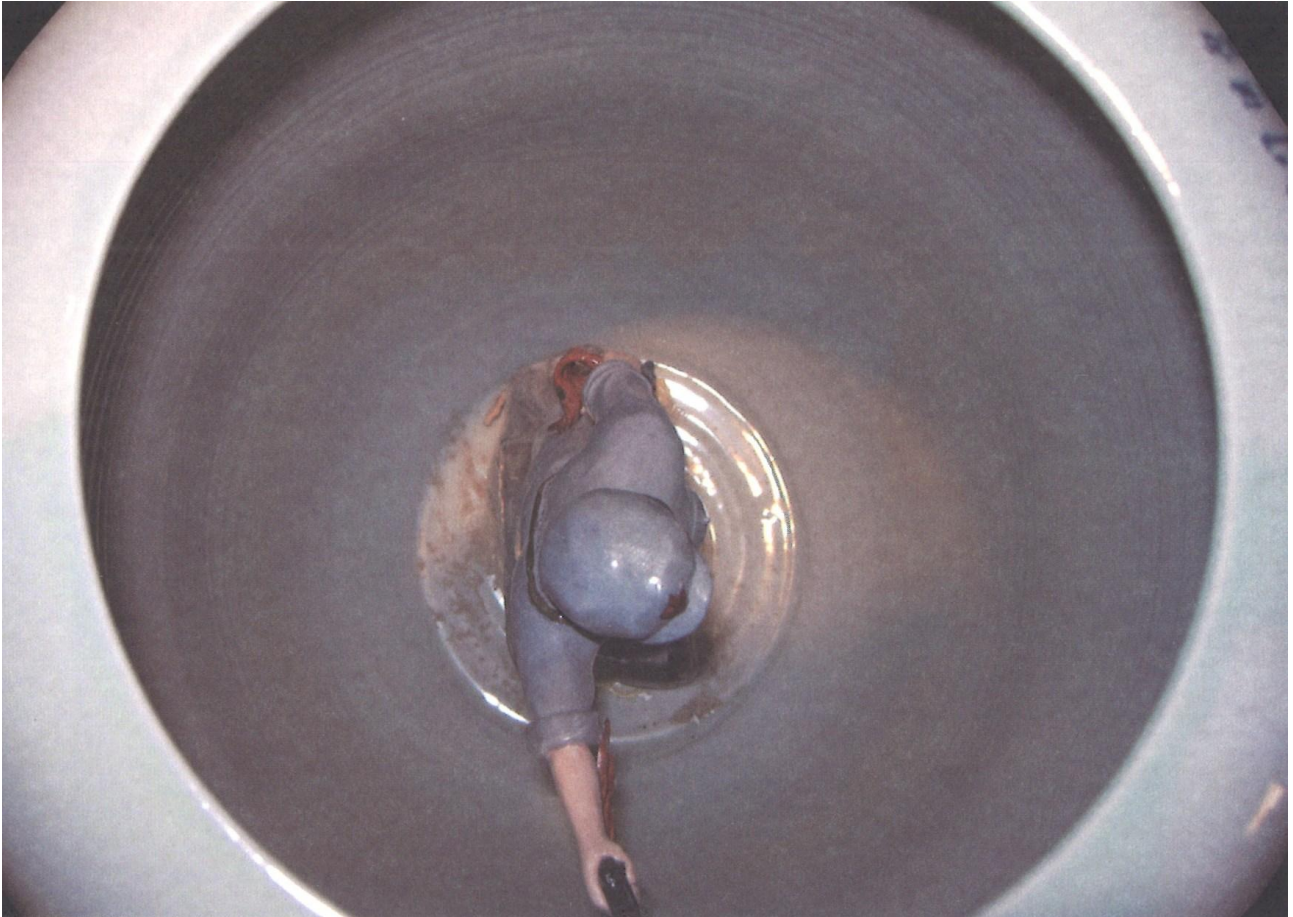
41. Lei Xue (2010): Drinking Tea⁴¹⁸

⁴¹⁸ Kuva: <https://www.artsy.net/artwork/lei-xue-drinking-tea>



42. Huang Yan (2006): Vase – Beautiful Landscape (“美丽风景”瓶, taiteilijan kokoelma)⁴¹⁹

⁴¹⁹ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 28



43. Huang Yan (2006): Vase – Beautiful Landscape (“美丽风景”瓶, taiteilijan kokoelma)⁴²⁰

⁴²⁰Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 29



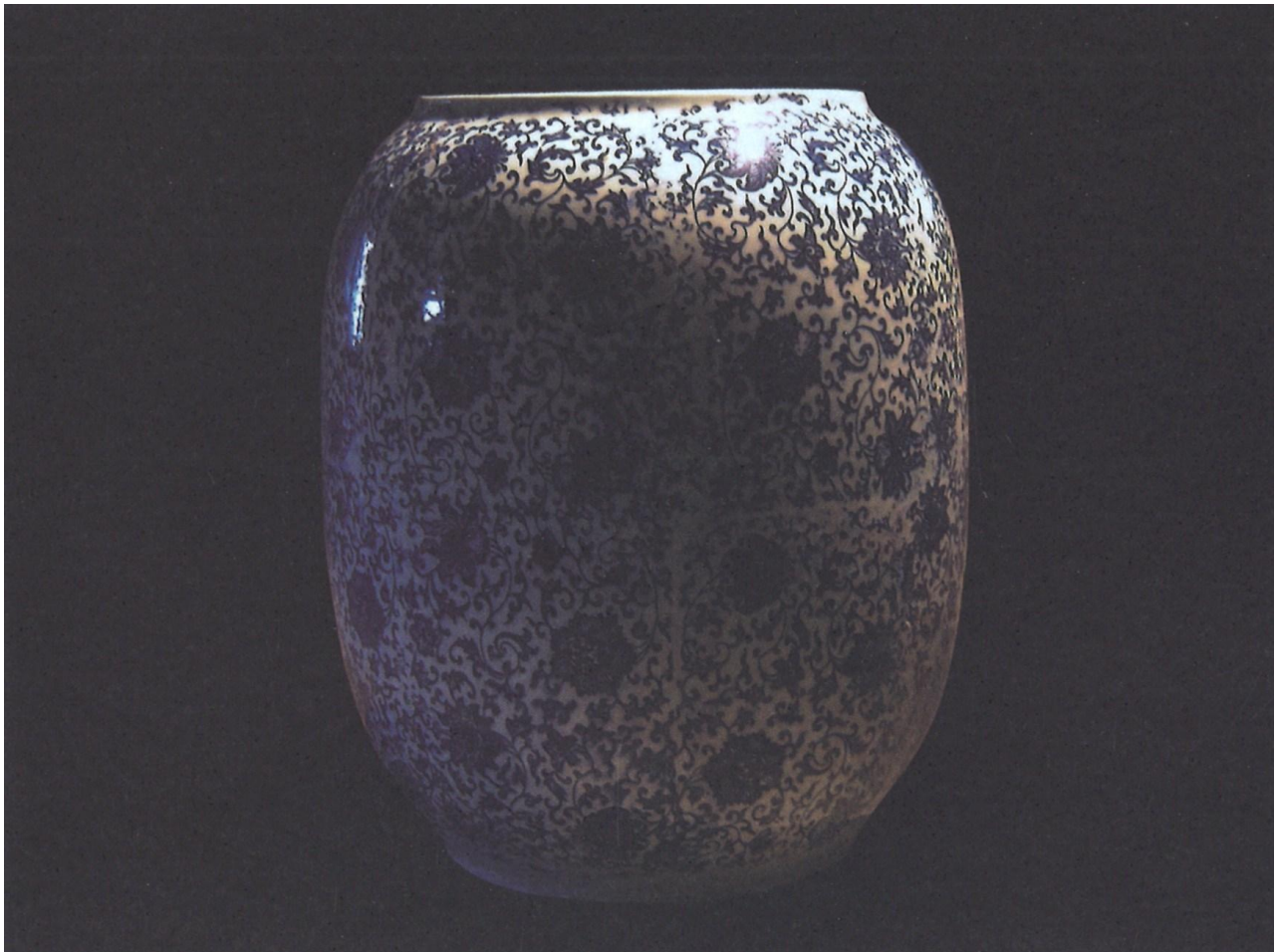
44. Huang Yan (2006): Plate – Juvenile Movement (盘子-青年运动, taiteilijan kokoelma)⁴²¹

⁴²¹ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 13



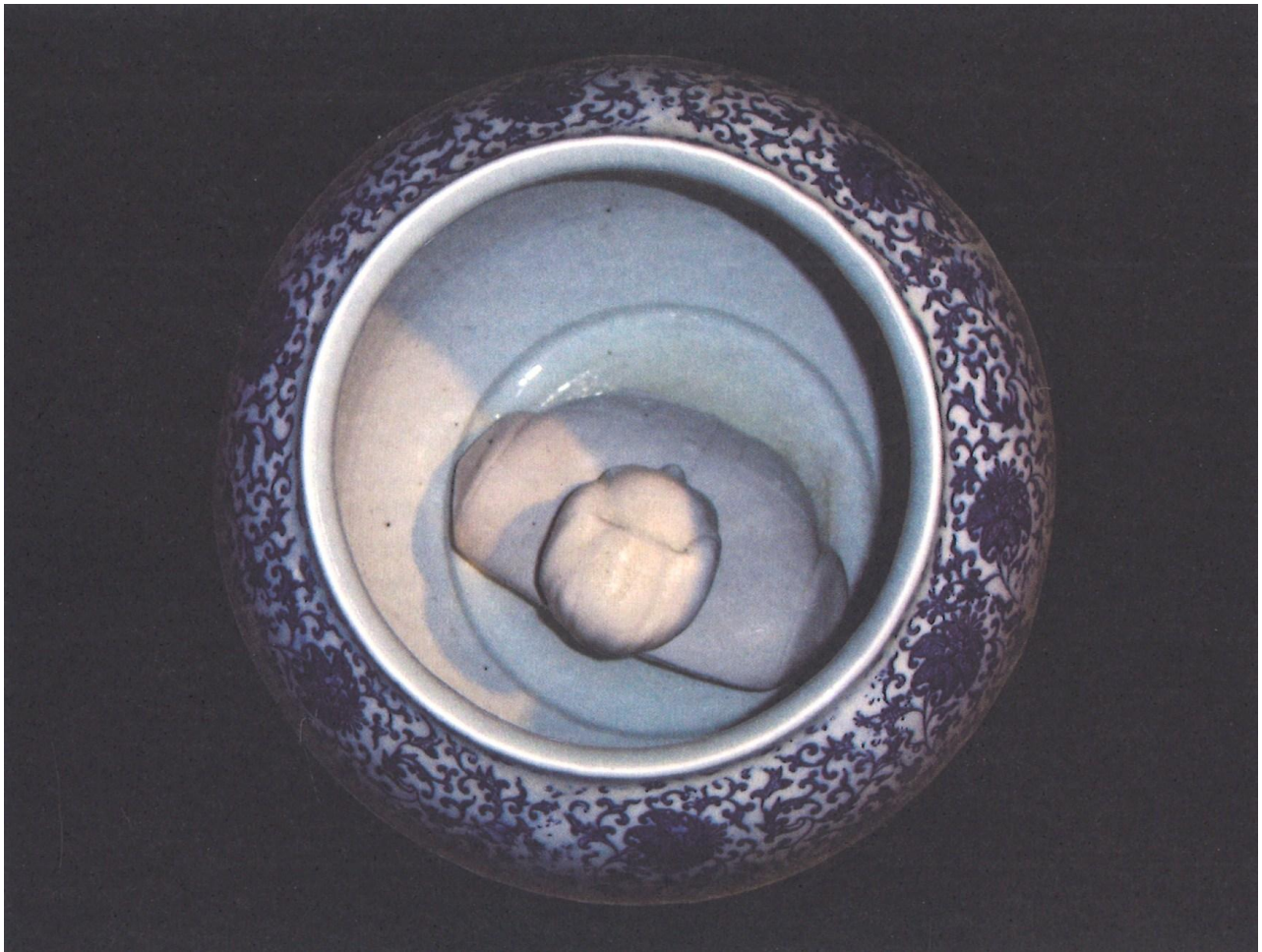
45. Huang Yan (2006): Plate – Juvenile Movement (盘子-青年运动, taiteilijan kokoelma)⁴²²

⁴²² Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 24



46. Huang Yan (2006): Mao in Bottle (瓮毛泽东头像)⁴²³

⁴²³ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 18



47. Huang Yan (2006): Mao in Bottle (瓮毛泽东头像)⁴²⁴

⁴²⁴ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 19



48. Liu Jianhua (2002): Colour Ceramic Series - Play⁴²⁵

⁴²⁵ Kuva: <http://www.shanghartgallery.com/artists/liujianhua/n2.htm>



49. Liu Jianhua (2002): Colour Ceramic Series – Play⁴²⁶

⁴²⁶ Kuva: <https://au.blouinartinfo.com/artist/226480/lots>



50. Liu Jianhua (2000): Game⁴²⁷

⁴²⁷Kuva: <https://www.mutualart.com/Artwork/GAME/675DFFD62CC9CF13>



51. Liu Jianhua (2000): Games ⁴²⁸

⁴²⁸ <http://www.artnet.com/artists/liu-jianhua/games-oyX1k5rUXwP1iTiXlkcWwQ2>



52. Ai Weiwei (1995): Dropping a Han Dynasty Urn⁴²⁹



53. Ai Weiwei (2006): Colored Vases⁴³⁰

⁴²⁹ Kuva: Ai Weiwei, <http://www.christies.com/features/Ai-Weiwei-at-the-Royal-Academy-6488-1.aspx>

⁴³⁰ Kuva: <https://whitehotmagazine.com/articles/2011-ai-weiwei-s-ghost/2300>



54. Ai Weiwei (2013): Han Dynasty Vases in Auto Paint⁴³¹

⁴³¹ Kuva: <https://hyperallergic.com/137367/the-scope-of-ai-weiweis-imagination/>



55. Li Xiaofeng (2018): Fission Time⁴³²

⁴³² Kuva: <https://www.flickr.com/photos/137321168@N06/40740103704/in/photostream/>



56. Li Xiaofeng (2007): Light Fades into the Rainbow⁴³³

⁴³³Kuva: <https://mymodernmet.com/li-xiaofeng-porcelain-dresses/>



57. Li Xiaofeng (2010): Parade No. 2 ⁴³⁴

⁴³⁴ Kuva: <https://www.artsy.net/artist/li-xiaofeng>



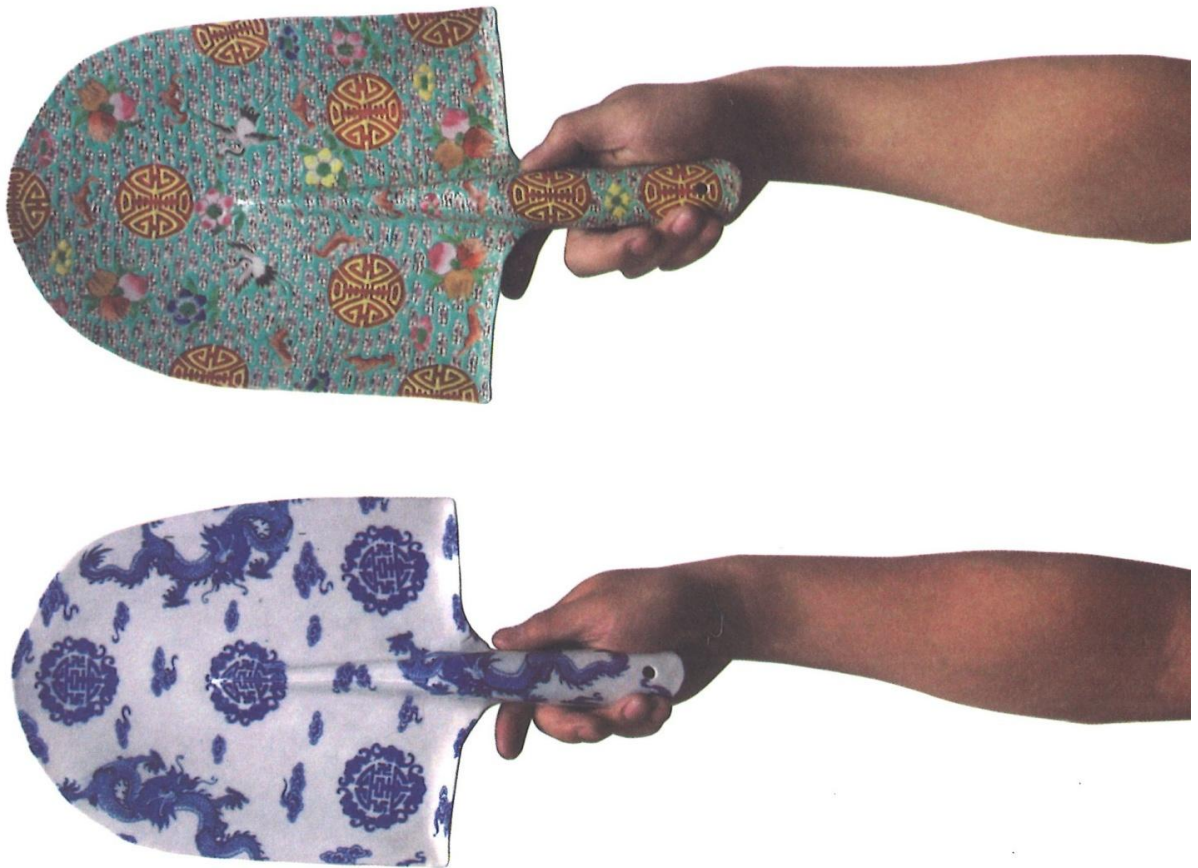
58. Li Mingzhu (2004): Chinese Tools series / Pickaxe (“中国工具”系列瓷器/镐)⁴³⁵

⁴³⁵ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 38



59. Li Mingzhu (2004): Chinese Tools series / Axe (“中国工具”系列瓷器/斧)⁴³⁶

⁴³⁶ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 16



60. Li Mingzhu (2004): Chinese Tools series / Shovel (“中国工具”系列瓷器/铁锹)⁴³⁷

⁴³⁷ Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 48



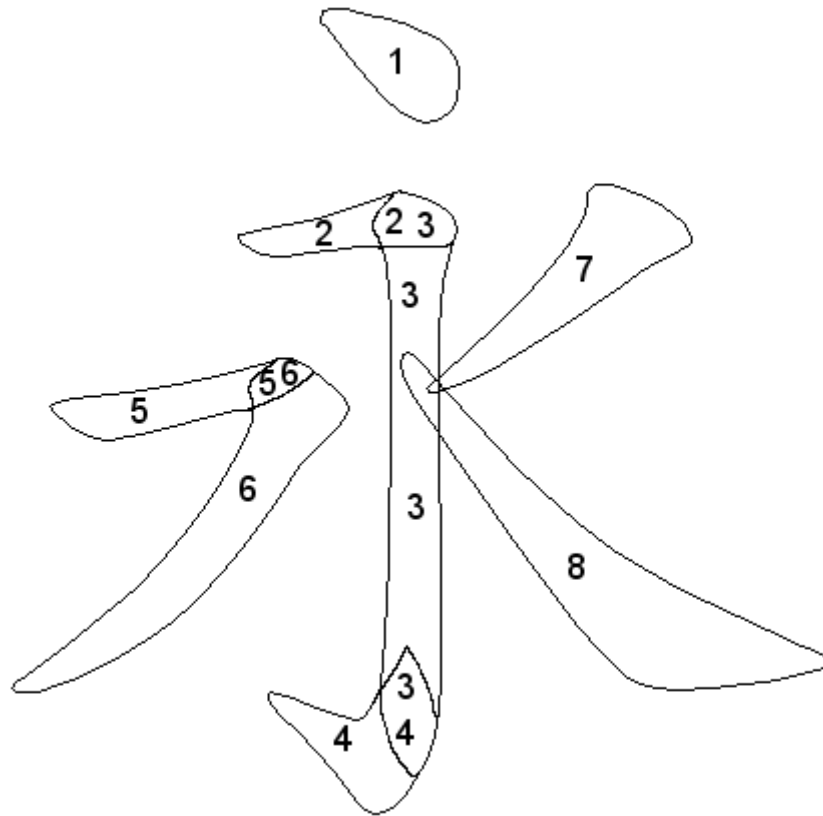
61. Li Mingzhu (2012): CCTV ⁴³⁸

⁴³⁸ Kuva: <http://acaf.org.au/en/artwork/cctv>



62. Li Mingzhu (2003-2004): Chinese Porcelain / Jawbone (中国瓷器/颌骨)⁴³⁹

⁴³⁹Kuva ja tiedot: Sara Hildénin taidemuseo 2007, 17



63. Esimerkki kirjoitusmerkin rakenteesta ja vetojärjestyksestä⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ Kuva: https://en.wikipedia.org/wiki/Eight_Principles_of_Yong