



samk



Satakunnan ammattikorkeakoulu
Satakunta University of Applied Sciences

MARKO LANKINEN

Moderni ikonoklasmi

Tuho taiteellisenä menetelmänä

KUVATAITEEN TUTKINTO-OHJELMA
2022

Tekijä(t) Lankinen, Marko	Julkaisun laji Opinnäytetyö, AMK	Päivämäärä toukokuu 2022
	Sivumäärä 26	Julkaisun kieli suomi
Julkaisun nimi Moderni ikonoklasmi - tuho taiteellisenä menetelmänä		
Tutkinto-ohjelma Kuvataiteen koulutusohjelma		
Tiivistelmä Tämä opinnäytetyö käsittelee ikonoklasmiä sekä historiallisena, että modernina ilmiönä ja osana taiteellista prosessia. Työn tavoitteena on ymmärtää ikonoklasmin nykyaikaisia ilmenemismuotoja taidekentällä ja laajemmin yhteiskunnassa, sekä perehtyä taiteilijoihin, jotka hyödyntävät tuhoa esteettisenä elementtinä. Opinnäytetyön taiteellisessa osiossa luodaan ikonoklasmin teologisia juuria myötäilevä teoskokonaisuus.		
Avainsanat Ikonoklasmi, tuho, nykytaide, cancel-kulttuuri		

<p>Author(s) Lankinen, Marko</p>	<p>Type of Publication Bachelor's thesis</p>	<p>Date May 2022</p>
	<p>Number of pages 26</p>	<p>Language of publication: Finnish</p>
<p>Title of publication Modern Iconoclasm - destruction as an artistic method</p>		
<p>Degree programme Fine arts</p>		
<p>Abstract</p> <p>This thesis deals with iconoclasm as both a historical and a modern phenomenon and as a part of the artistic process. The aim of this thesis is to understand modern manifestations of iconoclasm in the art world and in the wider society, and to familiarize oneself with artists who use destruction as an aesthetic element. In the artistic part of this thesis an artwork is created, that follows the theological roots of iconoclasm.</p>		
<p>Keywords Iconoclasm, destruction, contemporary art, cancel culture</p>		

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 IKONOKLASMI KÄSITTEENÄ.....	8
3 IKONOKLASMIN HISTORIA BYSANTISTA NYKYPÄIVÄÄN.....	9
3.1 Uskonnollinen ikonoklasmi	9
3.2 Moderni ikonoklasmi	9
4 TUHO TAITEELLISENA MENETELMÄNÄ	13
4.1 Traditiosta irtautuminen	14
4.2 Ikonoklasmi tehokeinona nykytaiteessa.....	16
4.2.1 Ai Weiwei.....	18
4.2.2 Nicola Samori	18
5 OPINNÄYTETYÖN TAITEELLINEN OSIO	21
5.1 Alkususäys	21
5.2 Teosten siällöstä	21
5.3 Kupari maalaus pohjana.....	22
5.4 Teossarjan ripustus.....	23
6 JOHTOPÄÄTÖKSET	25
LÄHTEET	

1 JOHDANTO

Tämä opinnäytetyö käsittelee ikonoklasmia sekä historiallisena, että modernina ilmiönä ja osana taiteellista prosessia. Työn tavoitteena on ymmärtää ikonoklasmin nykyaikaisia ilmenemismuotoja taidekentällä ja laajemmin yhteiskunnassa, sekä perehtyä taiteilijoihin, jotka hyödyntävät tuhoa esteettisenä elementtinä. Aihepiirin laajuuden vuoksi keskityn pääasiassa tahalliseen, tarkoitushakuiseen tuhoon. Rajaan tekstistäni pois islamin ikonoklasmin, sillä laajuutensa vuoksi se ei sovi tämän kirjoituksen puitteisiin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etten pitäisi sitä historiallisesti ja kulttuurisesti merkittävänä.

Ikonoklasmi on laajalti tutkittu ja keskusteltu aihe, mutta valitettavan suuri osa tästä keskustelusta on keskittynyt joko Bysantin tai reformaation uskonnolliseen kuvakieltoon. Historiallisesti ikonoklasmi valitettavan usein nähdään tietämättömänä ja barbaarisena hyökkäyksenä taidetta ja kulttuuria kohtaan. Tein kirjallisuuskatsauksen ikonoklasmin historiaa ja estetiikkaa koskevaan kirjallisuuteen ja muihin aiheeseen liittyviin julkaisuihin.

Loputtomasti rönsyilevän taidehistoriallisen aiheen typistäminen sivistymättömyydeksi ja sen stigmatisointi oli itselleni yksi tärkeimmistä syistä tämän aiheen valintaan opinnäytetyöhöni. Kaikki ikonoklastit eivät ole sokean tuhovimman riivaamia kaiken kauneuden ja kulttuurin vihollisia. Muun muassa tämän pyrin kirjoituksellani toteen näyttämään. Tuomitsevan näkökulman sijaan pyrin neutraaliuteen.

Aloitin kirjoitukseni avaamalla ikonoklasmia käsitteenä ja historiallisena ilmiönä. Tästä siirryn yleiskatsaukseen ikonoklasmin ilmenemismuodoista nykypäivän yhteiskunnassa. Myöhemmissä kappaleissa tutustun sekä materiaaliseen, että immateriaaliseen tuhoon taiteellisen prosessin perustana ja protestin muotona. Lopuksi esitän ajatuksia, joita oma ikonoklastinen taiteellinen produktioni herätti. Tämä kirjoitus on

melko suurpiirteinen katsaus äärettömän monipuoliseen ja kiehtovaan aiheeseen, mutta pyrin silti koherenttiin kokonaisuuteen.

2 IKONOKLASMI KÄSITTEENÄ

Ikonoklasmi on vaikeasti määriteltävä käsite. Yksi tämän kirjoituksen keskeisiä kysymyksiä onkin, mitkä tuhotyöt luetaan ikonoklasmiksi? Aiheen käsittelyn helpottamiseksi käytän tämän opinnäytetyön puitteissa ikonoklasmi -termiä melko laajana kategoriana, jolloin sillä saattaa toisinaan olla päällekkäisyyksiä vandalismin ja tahattoman tuhon kanssa. Jotkin lähteet rajaavat ikonoklasmin uskonnolliseen kuvainraastoon, mutta tässä kirjoituksessa sisällytän termiin myös ns. maallisen ikonoklasmin kattavamman käsitteen saavuttamiseksi. Vandalismin voi ajatella olevan tuhoa tuhon vuoksi, ilman suurempaa merkitystä tai sanomaa. Ikonoklasmi viittaa tarkoitushakuihin ja perusteltuun tuhoon. Siinä missä ikonoklasmin voi nähdä ”oikeutettuna” tuhona, vandalismin on lähes aina sokeaa ja välinpitämätöntä. Tällainen luokittelu ei tietenkään tarkoita sitä, että kaikki ikonoklasmi on luonnostaan oikein ja kaikki vandalismin väärin.

“Avain ikonoklasmin erottamiseen ilkeistä on konsensus. Jos historioitsijat, toimittajat ja asiantuntijat ovat yksimielisiä siitä, että taiteen tuhoaminen on perusteltua, se jää historiaan ikonoklasmina. Jos konsensus kuitenkin on eri mieltä tai ymmärtää taiteen tuhoamisen väärin, teko kirjataan ilkeiksi.” (Harris, 2017.)

Alkujaan uskonnollisen kuvaston tuhoamista ja/tai vastustamista tarkoittanut ikonoklasmi –termi on muuttunut tarkoittamaan mitä tahansa taiteeseen kohdistettua tarkoituksellista tuhoa, kaikkea kuvien vastustamista, sekä ideologisia hyökkäyksiä virheellisinä pidettyjä instituutioita ja uskomuksia kohtaan (Gamboni, 1997, s.18). Ikonoklasmin kohteena voi olla materiaalin sijaan merkitys.

Taideteoksen tuhoaminen on yleensä kannanotto, oli se sitten poliittinen, uskonnollinen tai esteettinen. Usein teoksia vahingoitetaan, koska ne koetaan kuvaamiensa henkilöiden tai ideologioiden edustajiksi. Ihmiset hyökkäävät sellaisia esineitä kohtaan, jotka symboloivat ideaa, jota he haluavat vahingoittaa. Ikonoklasmiä voi käyttää protestin muotona tai luovan ilmaisun välineenä.

3 IKONOKLASMIN HISTORIA BYSANTISTA NYKYPÄIVÄÄN

3.1 Uskonnollinen ikonoklasmi

Ikonoklasmi eli kuvainraasto tarkoittaa kuvan tuhoamista. Termi on peräisin vuodelta 726, jolloin Bysantin keisari Leo III kielsi ikonit, jotka edustivat Raamatussa kiellettyjä jumalankuvia (Besancon, 1994, s.114-115). Bysanttilaisten latreiksi kutsuma palvonta oli osoitettu vain ja ainoastaan Jumalalle ja oli täten erotettava proskynesisestä, jossa kunnioitusta saatettiin osoittaa kuvia kohtaan. Kun rajat ovat epämääräiset, on tavallisen kansalaisen helppo astua harhaan (Kolrud & Prusac, 2014, s.95).

1500-luvun uskonpuhdistus jatkoi samalla linjalla: Englannissa roomalaiskatoliset kirkot ja luostarit riisuttiin paljaksi, koska ymmärrys kuvaton ja todellisen rajasta oli hämärtynyt, eikä enää ollut soveliasta palvoa Kristuksen kuvaa Kristuksen itsensä sijaan. Sama kuvio on sittemmin toistunut mm. Ranskan vallankumouksessa, sekä Kiinan proletaarisessa kulttuurivallankumouksessa. Nämä esimerkit ovat kaikki valtion tai kirkon sisäistä ikonoklasmiä, mutta olennainen osa historiallista ikonoklasmiä on myös toisten kulttuureiden kuvaston tuhoaminen. Monesti tälläkin on teologiset juuret, esimerkiksi Cortés ja Pizarro hävittämässä Perun ja Mesoamerikan korkeakulttuurit Jumalan nimessä.

3.2 Moderni ikonoklasmi

Bysantin ja reformaation tiukasti uskonnollinen ikonoklasmi antaa kaikessa historiallisessa merkittävydessäänkin melko suppean näkemyksen ikonoklasmin moninaisuudesta. Laajemman kuvan saamiseksi onkin oleellista käsitellä myös nykyaikaisia kuvantuhojaksoja ja niiden yhteneväisyyksiä historiallisten tapahtumien kanssa.

Damnatio memoriae (lat. muiston tuhoaminen) on mainio esimerkki kautta historian toistuvasta ikonoklastisesta käytännöstä. Termiä käytetään usein tarkoittamaan epäsuosiossa olleiden hallitsijoiden tms. patsaiden hävittämistä ja nimen pyyhkimistä historiasta. Näin hävitettiin myös muisto kyseisestä henkilöstä.

2003 kaadettiin Saddam Husseinin valtaisa pronssipatsas. Vihainen kansa osoitti halveksuntansa despoottia kohtaan hakkaamalla kengillään patsaan irtopäätä ja kuljettaen tätä “mestattua” päätä juhlallisesti ympäri Bagdadia. Myös Saddamia esittävät maalaukset revittiin seiniltä ja poljettiin maahan. Patsaan tuho oli suoraan verrannollinen hallinnon kaatumiseen (Kolrud & Prusac, 2014, s.57). Vastaava ilmiö on yleinen historiassa ja onkin ikonoklasmin perusta: objekti nähdään edustamansa henkilön tai ideologian korvikkeena.

Nykypäivänäkin tämä näkyy moralistisena kampanjana hävittää kyseenalaiset taustat omaavien henkilöiden patsaat. Moni on onnessaan, kun haitallista ideologiaa ikuistavista veistoksista vihdoinkin päästään eroon ja toiset pitävät historian uudelleentarkastelua nykypäivän standardien mukaan tekopyhänä. Olisi hyvien arvojen mukaista kaataa orjakauppiaiden ja kolonialistien patsaat, mutta toisaalta kulttuurihistorian hävittäminen sotii samoja arvoja vastaan. Onko koskaan oikein tuhota taidetta, jonka sanomasta olemme eri mieltä?

Tähän on vahvasti liitoksissa nykyinen cancel-kulttuuri. Cancel-kulttuuri on aktivismin muoto, jossa ongelmalliseksi koettu henkilö joutuu boikotoinnin ja sosiaalisen eristämisen kohteeksi. Esimerkiksi, jos joku sanoo tai tekee jotakin loukkaavaa, hän päätyy poliittisesti edistyksellisen kansanosan hampaisiin. Tämän henkilön koko ura pyritään perumaan ja mitätöimään ja hän menettää paikkansa julkisessa diskurssissa.

Cancel-kulttuuri saattaa ensisilmäyksellä vaikuttaa tehokkaalta kurinpitotoimelta, mutta onko “perumisen” uhka toimiva keino huonon käytöksen kitkemiseen? Toki siihen sisältyy kunnioitettava pyrkimys kohti tasa-arvoa, mutta siinä piilee myös vaaransa. Voiko kuka tahansa nimittää itsensä poliittisen puhtauden airueksi? Oli miten oli, cancel-kulttuuri on tullut jäädäkseen.

Cancel-kulttuuriin liittyen, taideyhteisöä on puhuttanut viime vuosikymmeninä kysymys siitä, pitäisikö gallerioiden esittää kyseenalaisten taiteilijoiden teoksia vai ei? Galleriat ovat mahdollottoman valinnan edessä, sillä valinnasta riippumatta joku suutuu aina, on se sitten taiteen sensuroinnista tai sensuroimatta jättämisestä. Jälleen kerran on kysyttävä, kenen vastuulla tulisi olla mitä sensuroidaan? Onko objektiivista sensuuria olemassa vai tapahtuuko päätös huutoäänestyksellä? (Perkins, 2021.)

Ikonoklasmin harjoittaminen ei vaadi suurta kansanliikettä, vaan yksittäinen henkilö voi saada aikaan merkittävää tuhoa. 1972 pyhän raivon täyttämä Lázlo Toth löi vasaralla Michelangelon Pieta-veistokselta nenän poskelle (Kuva 1). Samalla hän huusi olevansa Jeesus Kristus, kuolleista noussut. Syyksi teolleen hän kertoi Jumalan olevan ikeikainen, hänellä ei voi olla äitiä. Jumalan äitiä esittävän teoksen on siis oltava jumalanpilkkua ja täten se on tuhottava. Kuten olettaa saattaa, teko johti varsin jakautuneisiin mielipiteisiin: osa piti tekoa kumouksellisena performanssina, toiset niin vastenmielisenä, että Toth ansaitsisi kuolemantuomion. (The Art of Destruction, 1997.) Tässä ja vastaavissa tapauksissa teosten vahingoittamisessa on performatiivinen elementti. Tuhotyö tapahtuu julkisesti, silminnäkijöiden edessä. Niissä on jotakin teatraalista.

Ikonoklasmi voidaan kohdistaa myös aineettomiin asioihin. Moderniin ikonoklasmiin kuuluukin oleellisesti virtuaalinen kuvakielto. Alistaville hallintojärjestelmille on tyypillistä rajoittaa sananvapautta ja sensuroida heidän valtaansa horjuttavaa kuvastoa (Walden, 2013, s.11). Digiäikana kuka tahansa voi tuottaa kuvia, se ei ole enää taiteilijoiden yksinoikeus. Lähes jokaisella on aina dokumentointiväline mukanaan, on se sitten kamera, puhelin tai tabletti. Nykyaikainen teknologia mahdollistaa kuvien nopean leviämisen ja samalla tekee nykyisen kuvatulvan sensuroinnin tai pysyvän tuhoamisen käytännössä mahdottomaksi. (Kolrud & Prusac, 2014, s.171.)



Kuva 1. Lászlo Toth hyökkää Michelangelon Pietan kimppuun 1972

4 TUHO TAITEELLISENA MENETELMÄNÄ

“Eikö taideteosten tuhoaminen – siis vahingoittaminen, rikkominen, polttaminen, sensuroiminen ja hävittäminen – ole anti-utooppista ja kuvakiellon motivoima taiteellinen työ taas utooppista toiveikkaan unelmoivassa merkityksessä, vaikka perustuukin negativateettiin?” (Lampela, 2015, s.10.)

Mikä ajaa meidät tuhoamaan? Tuho voimaannuttaa ja antaa tekijälle hallinnan tunteen, turhautuminen purkautuu ja johtaa katarsikseen. Tämä vapauttava vaikutus välittyy myös katsojalle. Se on anarkistista, primitiivistä eskapismia. Tuho on muutosta ummehtuneessa seisahtuneisuudessa. Se on väkivaltaista ja rumaa, mutta kuten Tieteen Termipankki kertoo: “Modernin taiteen myötä rumuudeksi kutsuttavan vaikutelman merkitys on täytynyt viimeistään tunnustaa. Kaikki vaikuttavat kuvat eivät ole kauniita, eikä kauneuden puute tee niistä vähemmän vaikuttavia. Kauneus ei täten voi olla esteettisen arvon synonyymi.” Tuhoa ilmaisuperiaatteena käyttäviä taiteilijoita tuntuu usein yhdistävän jonkinlainen transsendentaalisuuden tavoittelu ja pyrkimys päästä kuvapinnan tuolle puolen.

Ikonoklasmi pohjaa perimmiltään toiseen käskyyn ja tästä teologisesta motiivista voi olla haastavaa irtautua. Varsinkin luovana voimana käytettäessä ikonoklasmin käyttö ei onneksi edellytä uskoa Jumalaan. Kalle Lampelan mukaan “kuvakielto taiteilijan luovana impulssina ei edellytä selvää uskonnollista, poliittista tai taiteellista kantaa, saati etnisyyttä tai sukupuolta”. (Lampela, 2015, s.103.) Ikonoklastinen tuho kuuluu meille kaikille. Mutta, oli taiteilija hengellinen tai ei, tuo ikonoklasmin perimmäinen historiallinen ja teologinen perusta on aina läsnä tuhoa hyödyntävän taiteilijan työssä, tiedosti sitä tai ei.

Siinä missä ikonoklasmi yleensä pyrkii heikentämään kohteena olevan teoksen edustamia arvoja, taiteellisena menetelmänä käytettäessä tuho on juurikin se, joka antaa kohdeteokselle voimansa. Estetisoitua voi olla tuhon hetki itsessään tai se mitä tuho jättää jälkeensä. 1900-luku on täynnä kokeellista tuhoa taiteen nimissä ja raja luovuuden ja vandalismin välillä on toisinaan häilyvä. Näistä puhuessa on hyvä muistaa,

ettei kaikki tuho ole ikonoklasmaa. Tulen mainitsemaan myös sellaisia esimerkkejä, joita ei varsinaisesti ole tarkoitettu ikonoklasmiiksi, mutta joista voi halutessaan löytää ikonoklastisia vaikutteita. Ikonoklasmin voi mieltää viittaavan vihamieliseen suhtautumiseen kuvallista representaatiota kohtaan, mitä se usein yhteiskunnallisessa mielessä onkin, mutta erityisesti luovana voimana käytettäessä se on pääasiassa esteettisyyttä ja protestointia varten.

4.1 Traditiosta irtautuminen

Traditiosta irtautuminen ja uusien taidesuuntauksien syntyminen vanhojen raunioilta sisältää aina ikonoklastisia elementtejä. Futuristit uskoivat, että taiteellisen kehityksen edellytys oli menneisyyden tuhoaminen. He eivät halunneet ottaa vaikutteita edeltäjiltään ja tulevien polvien tulisi heittää futurismi syrjään ja luoda jotain täysin uutta. He menivät uutuudenviehätyksessään niinkin pitkälle, että tahtoivat hävittää kirjastot ja museot. Edistyksen ja tradition vastaikkainasettelu toimii katalyyttinä luomiselle.

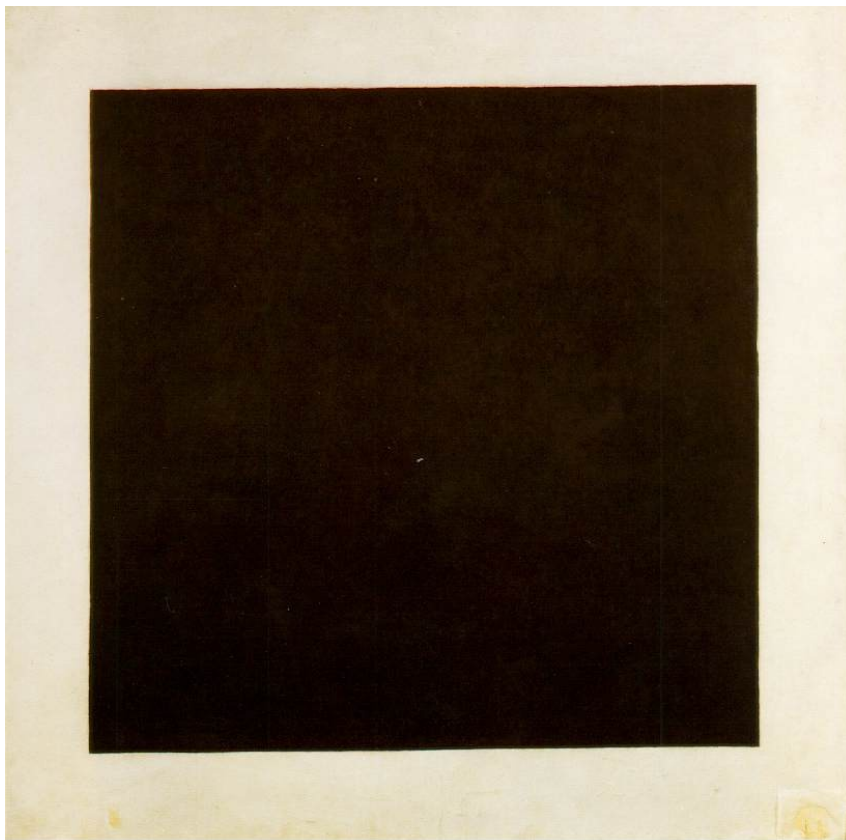
Venäjän suprematismi ei sisältänyt varsinaista fyysistä tuhoa, mutta immateriaalinen, ideologinen ja symbolinen hyökkäys taidekentän silloisia vallitsevia arvoja kohtaan täyttää tämän kirjoituksen vaatimukset ikonoklasmiasta. Ikonoklasmi ei välttämättä vaadi teoksen fyysistä muodonmuutosta.

Kazimir Malevitš ja suprematistit pitivät figuraatiivista maalausta rajoittuneena. Heidän tavoitteenaan oli irtautua esittävästä ja uppoutua äärettömyyteen, saavuttaa jotta-kin olevaisuuden tuolla puolen. He pyrkivät luomaan kokemuksen tilasta, jota ihminen ei vielä tuntenut. Mustalla neliöllä (1915) Malevitš hylkäsi edeltäjiensä arvot ja Kalle Lampelan sanoin: “Hylätessään värin teoksessaan Suprematistinen kompositio: Valkoista valkoisella (1918) Malevitš taas vei viimeisetkin rippeet maalaustaiteelta: jätettyään värin, kohteen ja muodon maalaustaide hylkäsi myös itsensä.” (Lampela, 2015, s.53-54.)

Barbara Rose, amerikkalainen taidekriitikko ja –historioitsija on sanonut: “Mustat maalaukset ovat kuvattomia ikoneita. Olematta suoranaisesti ”uskonnollisia” mustat

maalaukset pyrkivät palauttamaan henkisen ulottuvuuden maallistuneeseen kulttuuriin, jonka tavoitteena on latistaa taide kauppatavaraksi.” (Rose, 1995, viitattu läheteessä Lampela, 2015, s.55-56.) Tämä kommentti koski Ad Reinhardtin teoksia, mutta mielestäni se kuvaa täydellisesti myös Malevitšin ja muiden suprematistien teoksia.

Dadaistit järkyttivät yleisöään hävittämällä teoksiaan mielivaltaisesti. Näin he muuttivat alkuperäisen teoksen pelkäksi materiaaliksi ja tuhon hetki oli todellisen teoksen syntymä. Ikonoklasmi on nähtävissä myös dadaismin dekonstruoiduissa runoissa. Marcel Duchampin Fountainia pidetään yleisesti yhtenä 1900-luvun tärkeimmistä taideteoksista. Duchamp vei näyttelyyn pisoarin, kenties vitsinä tai mahdollisesti loukkauksena taidekenttää kohtaan. Oli miten oli, valmis- ja löytöesineiden ready-made-taide pääsi taiteen kaanoniin ja näin Duchamp oli osana käsitetaiteen synnysssä. Readymade-taiteessa taiteilija tekee tavallisesta käyttöesineestä taidetta laittamalla sen uuteen asiayhteyteen.



Kuva 2. Kazimir Malevitš, Musta neliö, 1915

4.2 Ikonoklasmi tehokeinona nykytaiteessa

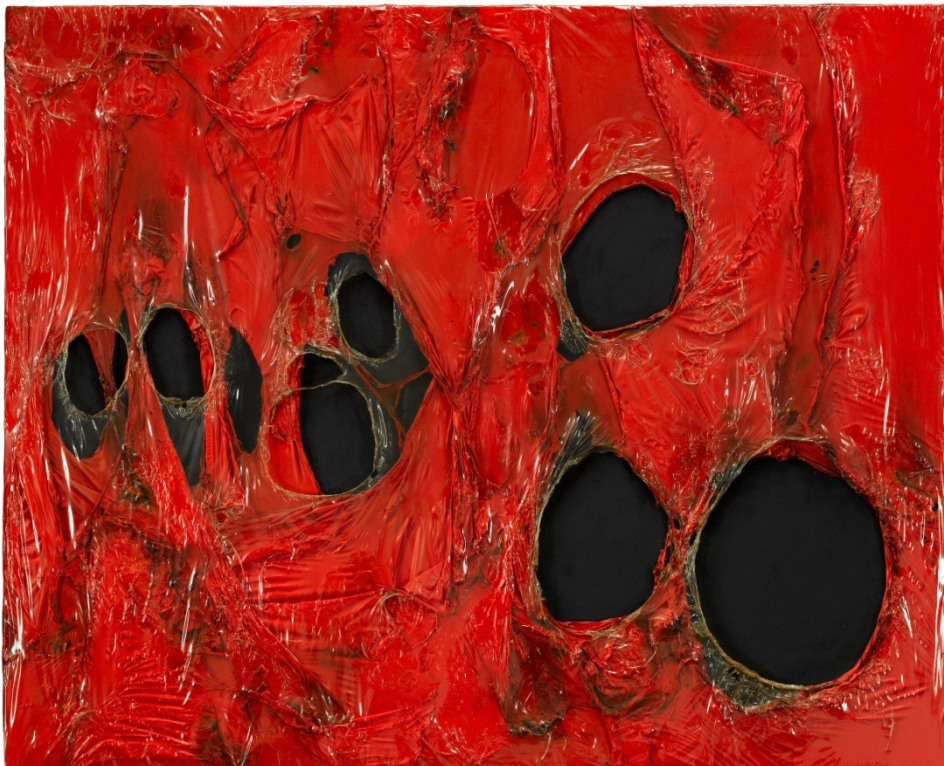
1950-luvulla erinäiset taiteilijat ja taiteilijaryhmät Euroopassa ja Japanissa kehittivät uusia, tuhoon perustuvia lähestymistapoja taiteelliseen prosessiin. Ymmärrettävästi tämä oli erityisesti nähtävissä sodan runtelemilla alueilla. Kaikkia näitä taiteilijoita yhdisti väkivalta kaksiulotteista kuvapintaa ja sen painottamaa formalismia kohtaan. (The Art of Destruction in the 1950s, 2016.) Heillä oli tarve murtaa vanhentuneet traditiot ja kuvapintaa polttamalla ja viiltämällä kääntää ajatus maalauksesta pääläelleen. Lucio Fontana, yksi näistä taiteilijoista ja spatialismin luoja, on sanonut tekevänsä reikiä kanvaasiin paetakseen litteän kuvan vankilasta sekä symbolisesti, että materiaalisesti.

Tärkeimpiin sodanjälkeisiin taiteilijoihin lukeutuu myös italialainen Alberto Burri, joka on tunnettu erityisesti tulen avulla luoduista teoksistaan. Siinä missä Fontanan käyttämä tuho oli varovaisen tutkiskelevaa, Burrin teokset vievät materiaalin tuhon huomattavasti pidemmälle. Korostetun fyysistä tuhoa, palanutta pahvia ja sulatettua muovia.

Vuonna 1953 Robert Rauschenberg laittoi näyttelyssään esille kumitetun Willem de Kooningin piirroksen. Hän kertoi kokeneensa tarpeelliseksi puhdistaa itsensä taiteellisista opeistaan ja tämä tuhotyö oli osa tämän prosessin toteuttamista. Toisen taitelijan teokseen kajoaminen on tabu, mutta konteksti ja konsensus on tässä tapauksessa tehnyt siitä hyväksyttävää. Rauschenbergin esimerkkiä seuraten monet taitelijat ryhtyivät tutkimaan tuhoamisen potentiaalia luovana voimana. 1900-luvun ikonoklastisen taiteen aalto ei ole osoittanut merkkejä laantumisesta.



Kuva 3. Lucio Fontana, Concetto Spaziale, Attesa, 1960



Kuva 4. Alberto Burri, Rosso Plastica, 1963

4.2.1 Ai Weiwei

Ai Weiwei on aikamme merkittävimpiä ikonoklasteja, tunnettu erityisesti antiikkiesineiden tuhosta taiteen nimissä. Yksi hänen tunnetuimpia teoksiaan on Dropping a Han Dynasty Urn (1995), performanssi, jossa hän pudotti 2000 vuotta vanhan ruukun. Ruukku oli historiallisesti ja kulttuurillisesti merkittävä ja sen tuhoaminen oli sama kuin heittäisi syrjään oman kulttuuriperimänsä. Moni piti teosta häväistyksenä, mutta Ai vastasi: “Voimme rakentaa uuden maailman vain tuhoamalla vanhan.” Tämä lausahdus oli lainattu puhemies Maolta, jonka johtaman kulttuurivallankumouksen ja laajamittaisen antiikkiesineiden hävityksen keskellä Ai eli nuoruutensa. ("Ai Weiwei dropping", n.d..)

Tämän työn johdolla Ai ryhtyi käyttämään teoksissaan "kulttuurisia valmisesineitä", kuten hän itse niitä kutsuu. Tässä on suora yhteys Marcel Duchampin readymade-taiteeseen: käyttöesineen kohottaminen taiteeksi kyseenalaistaa tehokkaasti kulttuurisen arvon syntyä.

Ai on myös ansioitunut poliittinen aktivisti. Hän vastustaa äänekkäästi arkkitehtuurisen perimän katoa “edistyksen” tieltä. Juuri tämän vuoksi hän tuhoaa antiikkia ja sisällyttää teoksiinsa tuhottujen talojen ja temppelien kappaleita, saadakseen ihmiset heräämään Kiinan rakennetun kulttuurin katoamiseen.

4.2.2 Nicola Samori

“On aiheita ja tyylejä, jotka eivät ole kiinnostaneet vuosisatoihin ja jotka niin sanottusti vaipuvat unholaan odottaen muutoksen tuulta, kun joku hellästi tai äkillisesti elvyttää ne.” -Nicola Samori

Itselleni merkittävin nykytaiteilija on italialainen Nicola Samori. Samori kopioi taidokkaasti vanhoja mestariteoksia puulle, kuparille ja kivelle, jonka jälkeen hän väärnistää ja tuhoaa ne. Repien ja raadellen kuvapinta purkautuu paljastaen aiemmat kerrokset ja niiden moninaiset tekstuurit, “ajallisen kertymän tasot” (Moschin, n.d.). Nämä väkivallan jäänteet luovat voimakkaan kontrastin taidokkaan maalauksen rinnalla. (Kuva 5.)

Samorin teoksissa on läsnä vahva tuttuuden tunne, ovathan ne variaatioita tunnetuista barokki- ja renessanssimaalauksista. Hänen lähestymistapansa edeltäjiensä teoksiin ei kuitenkaan ole nöyrän kunnioittava, vaan häikäilemätön ja julma. Hän suorastaan haastaa arvostetut vanhat teokset. Maalausten hahmojen iho on kuorittu, raajat silvotettu, paksuun impastoon on sormella painettu syviä avohaavoja. Kaikki tämä on tehty äärimmäisen huolellisesti, maalipintaa hitaasti kiduttaen. Teokset on viety äärirajoille, jossa ne tuntuvat saavuttavan jonkinlaisen uupuneen, rujan kauneuden.

Huolimatta siitä, että teokset on kirurgisesti tuhottu, niiden ihon riekaleet ja sisälmykset roiskittu ympäriinsä, on niissä kuitenkin syvä rauhan tuntu. Vaikka teosten minuus ja sisin on väkivalloin runneltu, ovat ne lähes yhtä rauhallisen harmonisia kuin ne teokset, joihin ne pohjaavat (Moschin, n.d.). Dekonstruktion kautta Samori tekee kunniaa esikuvilleen.

Samorin mukaan joidenkin taideteosten täytyy kokea tuho, jotta niistä voi löytää "uutta verta", jotakin tuoretta. Hänen luomistyönsä ei kuitenkaan ole silkkaa sadismia, vaan sillä on masokistinen kääntöpuoli. Koko tunteiden kirjon voi käydä läpi, kun häpäisee ja purkaa oman teoksensa, heittää hukkaan tuntikausien työn yhdellä skalpellin heilautuksella. Samorin tavoin monella omia teoksiaan tuhoavalla taiteilijalla jonkinlainen s&m-performanssi, jonka vain taiteilija itse saa kokea, vaikuttaa olevan olennainen osa luovaa prosessia.



Kuva 5. Nicola Samori, Anulante, 2018

5 OPINNÄYTETYÖN TAITEELLINEN OSIO

5.1 Alkusysäys

Olen aina kokenut uskonnollisen kuvaston kiehtovana ja olenkin jo vuosia varioinut sitä taiteessani. Olen myös viehätynyt tuhon estetiikasta. Näin ollen ikonoklastiset maalaukset tuntuivat täydelliseltä valinnalta opinnäytetyökseni, luonnolliselta jatkumolta taiteellisessa työskentelyssäni. Siinä missä yleensä käsittelen uskonnollista kuvastoa saatanallisen perversion ja kristillisten arvojen häpäisyn kautta, tällä kertaa halusin jättää häpäisyn sivuosaan ja keskittyä omaan versioonni tuosta merkittävästä historiallisesta ilmiöstä, ikonoklasmista.

Kun opinnäytetyön taiteellisen osion pohjaksi oli valikoitunut ikonoklasmi, ryhdyin pohtimaan työn varsinaista sisältöä. Oli alusta asti selvää, että kuvaisin työssäni pyhimyksiä, mutta pyhimysten attributit ja muu kirkollinen kuvasto aiheuttivat päänvaivaa. Halusin, ettei teokseni olisi liian kristillinen, että se toimisi myös sekulaarisessa kontekstissa, irrotettuna ikonoklasmin uskonnollisesta viitekehyksestä. Tässä selkeästi epäonnistuin. 2/3 teoksista olisi voinut olla irrallaan kristinuskosta, mutta viime hetkellä raaputin niihin sädekehät. Kun aihepiiri on näinkin perinteinen, oli öljymaalauksen ilmeinen valinta tekniikaksi.

5.2 Teosten sisällöstä

Triptyykin keskiössä on vapahtajamme Jeesus Kristuksen muotokuva. Kristuksen kasvot on väkivalloin nyljetty pois, samoin valtaosa torsosta on raavittu olemattomiin. Näiden tuhottujen elementtien alta paljastuu lämmin, kiiltävä kupari, joka kaupeudellaan tuntuu negatoivan maalauksen kokeman väkivallan rumuutta. Figuurista on jäljellä oikeastaan vain sininen viitta, sekä siunaavassa asennossa olevat kädet. On ollut ilahduttavaa, ettei kukaan ole kyseenalaistanut kuka kuvassa on. Jeesus on syöpynyt niin syväälle kollektiivisen tajuntaamme, että pelkät siunaavat kädet riittävät tunnistettavuuteen.

Kristuksen nyljetyistä kasvoista tuli minulle jonkinlainen obsessio, kun katselin niistä omaa himmeää heijastustani. Ennen lasisia peilejä oli tapana käyttää kuvastimena kiillotettua metallia ja tämän ajatuksen siivittämänä kiillotin kuparin peiliksi metallinkiillotusaineella. Teokseen ilmestyi aivan uusia ulottuvuuksia tämän myötä, sillä nyt siihen sisältyy katsojaa ylentävä elementti. Korvaamalla Kristuksen kasvot katsojan omilla, kohotan katsojan Jumalan paikalle. Samalla jokainen katsoja saa oman muotokuvansa gallerian seinälle. Teoksen nimi onkin Divine Countenance, Jumalan kasvot.

Näitä Jumalan kasvoja reunustaa molemmin puolin pyhimysten muotokuvat, vasemmalla nainen, oikealla mies. Näiden oli tarkoitus olla määrittelemättömiä pyhimyksiä, vailla identifioivia attribuutteja. Kokonaisuudesta erillään asia on juurikin näin, mutta yhteen sijoitettuna ne muodostavat melko ilmeisen perhekunnan. Lienee jälleen jotain kollektiivisen tajunnan metkuja, että yhteen liitettynä ne ovat selkeästi Maria ja Joosef. Nämäkin teokset ovat saaneet osansa väkivallasta, joskin lievemmissä määrin kuin poikansa. Näille teoksille annoin nimeksi Hecatomb I & II. Hekatombi, alun perin 100 karjan uhraaminen jumalille, on muuttunut tarkoittamaan yleisemmin uhraamista tai rituaalista tappoa. Rituaalisuus ei välttämättä välity katsojalle, mutta teoksia tehdessä jonkinlainen rituaalinen performanssi oli läsnä aina maalipintaa viillellessä. Uhraus on itselleni tuon nimen olennaisin elementti. Divine Countenance tarjoaa katsojalle kokemuksen jumaluudesta ja hekatombi uhrilahjana toivotavasti syventää tätä kokemusta.

Alttaritaulumaisesti sijoitettu teoskokonaisuus (Kuva 6.) saattaa kaikessa rujouudessaan näyttäytyä jonkinlaisena loukkauksena kristikuntaa kohtaan, mutta itse näkisin sen kunnioittavana eleenä mennyttä maailmaa ja merkittävää taidehistoriallista ilmiötä kohtaan. Koen, että teosteni esteettinen arvo juontuu tuhon lisäksi tästä tuhoa edeltäneestä viittauksesta teosten aihepiirin rikkaaseen historiaan.

5.3 Kupari maalaus pohjana

Tutustuin kupariin materiaalina syväpainon kautta ja olen jo vuosia miettinyt painolaattojen jatkojalostamista maalaus pohjiksi. Ei sinänsä mikään tuore ajatus, sillä ku-

pari oli taiteilijoiden käytössä jo 1500-luvulla. Nykypäivänä kuparille maalaaminen tuntuu kuitenkin lähes kadonneen valtavirrasta. Käyttämällä kuparia maalaus pohjana sain teoksilleni yhden ylimääräisen historiallisen kerroksen.

Puulevyyn ja kankaaseen verrattuna kupari on kovin työläs alusta. Laattojen reunat on leikkaamisen jälkeen viilattu ja kulmat pyöristetty. Laatat on puhdistettu huolellisesti mineraalitäpätillä, sinolilla sekä etikan ja suolan seoksella. Tämän jälkeen niiden pinta on hiottu helpottamaan maalin tarttumista. Ennen maalaamista pinta on vielä kertaalleen puhdistettu isopropanolilla, sillä olin koskenut sormillani laatan pintaa ja sormista irtoava öljy saattaa vaikeuttaa maalin tarttumista.

Teosten paljaaksi raadeltua kuparipintaa ei ole suojattu mitenkään, joten jos en laita niihin vernissaa, ne tulevat aikanaan hapettumaan ja patinoitumaan. On tavallaan kutkuttava ajatus, että vähitellen peiliksi kiillotetut kasvot katoavat vihertävän patinan alle, sillä Jumalan kasvot ovat ikiaikainen mysteeri.

5.4 Teossarjan ripustus

Kuten mainittua, teossarjani esitetään alttaritaulumaisena triptyykinä, sijoitettuna noin 15 cm päähän toisistaan. Alun perin olin ajatellut niiden olevan lähes kiinni toisissaan, mutta tarkemmin ajateltuna ne tuntuivat tarvitsevan tilaa hengittää. Pieni rako teosten välillä ei rikkonut kokonaisuuden eheyttä ja jokainen yksittäinen teos pääsi oikeuksiinsa. Suuri valkoinen seinä vailla muita teoksia, sekä galleria Mältnerrannan osaavien ammattilaisten järjestämä valaistus ylevöittivät teokset uudelle tasolle.

Teosten ripustuskorkeudesta sain kuulla valitettavan paljon negatiivista palautetta. Maalauksiksi ne olivat juuri oikealla korkeudella, sopivasti silmän tasolla, samalla tasolla kuin gallerian muutkin maalaukset. Mutta peilinä ne olivat väitetyksi liian korkealla. Divine Countenance oli sijoitettu oman pituuteni mukaan (185 cm), niin että omat kasvoni heijastuvat juuri Kristuksen kasvojen kohdalle. Tämä korkeus koettiin ongelmallisena joidenkin katsojien toimesta ja on totta, että sijoittamalla teos

noin korkealle olen tahtomattani jättänyt suuren osan katsojista paitsi teoksen jumal-
kokemuksesta. En asiaa pohdittuani osaa vieläkkään sanoa, mikä olisi oikea korkeus
teokselle. Kovin alas sitä ei voi sijoittaa tai kokonaisuus kärsii. Tai mahdollisesti sen
voisi laittaa lattialle, jottei kukaan jää paitsi sen osallistavasta ulottuvuudesta.



Kuva 6. Teoskokonaisuus näytillä galleria Mältinrannassa

6 JOHTOPÄÄTÖKSET

Kärjistettynä ikonoklastisen tuhon saattaa nähdä ei-luovana, mutta taiteen luomisen ja ikonoklasmin välillä ei tarvitse olla perustavanlaatuisia vastakkainasettelua. Intohimoa kuvia kohtaan ei tarvitse erottaa halusta mitätöidä ja tuhota ne.

Tuhoon taiteessa voi suhtautua monella tapaa. Sen voi nähdä moraalisen selkärangan mädännäisyytenä ja kulttuuriperimän häpäisynä tai innovatiivisena metamorfoosina omistettuna kulttuuriselle ja poliittiselle muutokselle. Tuhon dualistinen luonto tekee siitä yhtä aikaa rumaa ja kaunista. Katsantokannasta riippumatta yksi asia on varma: tuho ei poista kuvan olemassaoloa, kuvan tilalle vain tulee toinen. Olomuoto ja merkitys muuttuvat, mutta kuva pysyy. Tuho luo aina jotain uutta muodonmuutoksen kautta.

Voitaneen sanoa, että nykypäivänä tuhoaminen on vakiintunut aidoksi taiteelliseksi menetelmäksi. Hävittämällä vanha teos syntyy jotain uutta uudella merkityksellä.

LÄHTEET

Ai Weiwei dropping han dynasty urn 1995. (n.d.). Ai Weiwei dropping han dynasty urn 1995. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/ai-weiwei-dropping-han-dynasty-urn-1995>

Besançon, A. (1994) *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*. University of Chicago press.

Gamboni, D. (1997). *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. Reaktion Books Ltd.

Harris, B. (01.09.2017). Is It Ever Right To Destroy a Piece Of Art? <https://sptnk.co.uk/2017/09/01/is-it-ever-right-to-destroy-a-piece-of-art/>

Kolrud, K. & Prusac, M. (2014) *Iconoclasm from Antiquity to Modernity*. Ashgate.

Lampela, K. (2015). Näkymätön näkyvässä: kuvakiellon utopia modernismista nykytaiteeseen. Taideyliopiston kuvataideakatemia.

Moschin, A. (n.d.). *Between life and death / Nicola Samori*. <https://www.nastymagazine.com/art-culture/between-life-and-death-nicola-samori/>

Perkins, T. (2021). *Cancel culture in the art world*. <http://honisoit.com/2021/03/cancel-culture-in-the-art-world/>

The Art of Destruction. (1997). *The Art of Destruction*. www.frieze.com/article/art-destruction

The Art of Destruction in the 1950s. (2016). *The Art of Destruction in the 1950s*. <https://www.christies.com/features/The-art-of-destruction-in-the-1950s-7006-1.aspx>

Walden, J. (2013). *Art and Destruction*. Cambridge scholars publishing.