

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za azijske in afriške študije

Katarina Alič Čretnik

AI WEIWEI 艾未未

—

UMETNIŠKO-AKTIVISTIČNA PROJEKTA
FAIRYTALE IN SO SORRY
KOT KRITIKA KITAJSKE POLITIČNE OBLASTI

Diplomsko delo

Mentorica:

Doc. dr. Nataša Vampelj Suhadolnik

Ljubljana, junij 2011

KAZALO

1 UVOD	3
1. 1. Namen	4
1. 2. Metodologija	5
1. 3. Koncept	6
2 KITAJSKA DRUŽBENO-POLITIČNA SITUACIJA IN NJEN VPLIV NA UMETNOST: 1976 – 2011	8
2. 1. Družbeno-politično dogajanje na Kitajskem med letoma 1976 in 2011	8
2. 2. Vpliv političnega dogajanja na ponovni razvoj kitajske umetnosti po letu 1976	18
2. 2. 1. Novo prebujenje kitajske umetnosti: 1976 – 1984	20
2. 2. 2. Kitajska avantgarda in Umetniško gibanje '85	22
2. 2. 3. Glavni trendi v sodobni kitajski umetnosti: 1990 – 2000	28
2. 2. 4. Depolitizacija in komercializacija kitajske sodobne umetnosti	33
3 AI WEIWEI 艾未未	37
3. 1. Ai Weiwei in njegova umetniška dela	38
3. 2. Ai Weiwei in njegov aktivizem	45
3. 3. Odnos kitajskih oblasti do Ai Weiweija	48
4 PROJEKT <i>FAIRYTALE</i> NA RAZSTAVI DOCUMENTA 12 V KASSLU	52
4. 1. 1=1001 – to ni eno, ampak tisoč in eno umetniško delo	52
4. 2. Dodatna umetniška dela v okviru projekta <i>Fairytale</i>	56
4. 3. <i>Fairytale</i> kot kritika kitajskih političnih oblasti	58
5 PROJEKT <i>SO SORRY</i> V SODELOVANJU S HAUS DER KUNST V MÜNCHNU	62
5. 1. Aktivistični del projekta <i>So Sorry</i> na internetu in terenu	63
5. 2. Umetniški del projekta <i>So Sorry</i>	65
5. 3. <i>So Sorry</i> kot kritika kitajske politične oblasti	68
6 ZAKLJUČEK	71
7 POVZETEK (<i>zhaiyao</i> 摘要)	76
8 LITERATURA	78
8. 1. Primarni viri	78
8. 2. Sekundarni viri	78
8. 3. Spletni viri	80

1 UVOD

Ko je Ai Weiwei leta 1981 odhajal od doma v liberalno in svobodno Ameriko, je mislil, da se nikoli več ne bo vrnil na Kitajsko. V intervjuju za BBC-jev dokumentarni film *Ai Weiwei: Without Fear or Favour* je povedal, da je mami, ko ga je ob odhodu v ZDA pospremila do letališča, dejal, da se vrača domov (Yantob 2010). Po dvanajstih letih je izvedel, da je njegov oče, priljubljeni pesnik Ai Qing 艾青 (1910-1996), ki so ga rehabilitirali po skoraj dvajsetih letih izgnanstva v delovnem taborišču, hudo bolan. Vrnil se je na Kitajsko in ostal. S seboj je prinesel okoli deset tisoč fotografij, ki jih je posnel med bivanjem v ZDA.

Poln novih izkušenj iz čisto drugega sveta, je bil prepričan, da nova umetnost, ki je ob njegovi vrnitvi nastajala na Kitajskem, ne more biti kaj prida. Kmalu je spoznal umetnike kot so Zhang Huan 张洵, Ma Liuming 马六明 in Rong Rong 荣荣 ter vse pogosteje začel zahajati v njihovo družbo.

Konec 90. let je iz Ai Weiweijeve delavnice prišlo že tudi nekaj rekonstrukcij in dekonstrukcij starega pohištva in vaz. Še posebej znan je njegov fotografski triptih *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), ki prikazuje Ai Weiweija, kako razbije dragoceno staro vazo. Leta 1999 se je začel ukvarjati tudi z arhitekturo. Brez vsakršne uradne strokovne izobrazbe s tega področja je zasnoval svoj pekinški studio s provokativnim imenom FAKE Design, iz katerega je med drugim prišlo okoli šestdeset različnih arhitekturnih projektov. Njegovo najbolj znano arhitekturno delo je prav gotovo sodelovanje s švicarskim arhitekturnim birojem Herzog & de Meuron pri načrtovanju osrednjega olimpijskega stadiona Ptičje gnezdo (*Niao chao* 鸟巢) za poletne olimpijske igre, ki jih je leta 2008 gostil Peking.

Z neposredno kritiko kitajskih družbenih in političnih razmer se v pregledu njegovega obsežnega opusa na umetniškem področju srečamo že konec 20. stoletja. Prva opaznejša dela so tri knjige, ki jih je uredil skupaj s prijatelji. Gre za *Črno knjigo* (*Heipi shu* 黑皮书), *Belo knjigo* (*Baipi shu* 白皮书) in *Sivo knjigo* (*Huipi shu* 灰皮书), ki so predstavljale provokativnejše eksperimentalne kitajske umetnike, ki niso imeli možnosti, da bi svoja dela razstavili na kateri od uradnih razstav, saj oblast, ki je izdajala navodila in dovoljenja za razstave, ni bila naklonjena najnovejšim umetniškim trendom. V teh delih naj bi bilo preveč zahodnega duha. Urednikovanju omenjenih knjig je leta 2000 sledilo še kuratorsko delo, ki ga je Ai Weiwei opravil kot soorganizator in kustos razstave *Fuck Off/Buhezuo fangshi* 不合作

方式. Razstava eksperimentalne umetnosti v Šanghaju je bila alternativni odgovor na razstavo tretjega šanghajskega bienala, ki je bil istočasno organiziran pod budnim očesom partije. Šanghajski bienale velja za prvi pravi mednarodni bienale na kitajskih tleh. Njegovi organizatorji so skrbno izbrali kitajske in tuje umetnike, ki so s svojimi deli predstavljali domovine.

Z razmahom interneta ter različnih spletnih strani in socialnih omrežij, preko katerih lahko vsak posameznik na svetovnem spletu objavlja skoraj vse, kar hoče, je začel Ai Weiwei veliko časa preživljati pred računalnikom. S pomočjo interneta širi svoja razmišljanja, največ pa mu pomeni hitra in odzivna komunikacija, ki jo omogoča internet. Internet je hkrati tudi njegovo orodje za izražanje kritike na račun kitajske ali katere druge vlade. Kitajske oblasti so se do aprila 2011 le redko odzvale na njegove kritike s pomočjo interneta. Leta 2009 so mu z bloga najprej izbrisali nekaj posameznih prispevkov, malo za tem so mu izbrisali celoten blog. Okoli njegovega studia so namestili nadzorne kamere in ga ves čas opazovali tudi s pomočjo posebnih opazovalcev, ki so se ves čas vozili okoli njegovega studia (Klayman 2011). Aprila 2011 pa je oblastem očitno dokončno prekipelo. Ai Weiweija so pridržali na pekinškem letališču in ga odpeljali neznano kam. Mesec dni po njegovem izginotju še vedno ni bilo nobenih uradnih podatkov o njegovem stanju. Celotno dogajanje okoli njegovega izginotja in posameznih akcij, ki se dogajajo po celem svetu in pozivajo kitajsko vlado, naj umetnika izpusti, spremljajo ustvarjalci posebne spletne strani Free Ai Weiwei (www.freeaiweiwei.org).

1. 1. Namen

Ob besedni zvezi »kitajska umetnost« verjetno najpogosteje pomislimo na kaligrafijo, različne posode ali pokrajine, naslikane s tušem. Kdo mogoče pomisli na čudovite cesarske grobnice. Tisti, ki jih to področje malo bolj zanima, verjetno poznajo tudi kakšno delo sodobnih kitajskih umetnikov, ki se zadnja leta v licitacijskih hišah prodajajo za milijone ameriških dolarjev. Pred kratkim so sto kilogramov Ai Weiwejevih 艾未未 porcelanastih sončničnih semen prodali za dobrega pol milijona ameriških dolarjev (Sotheby's 2011).

Diplomska naloga, ki je pred vami, ne bo podala točnejšega odgovora na vprašanje, kaj ali kakšna je sodobna kitajska umetnost, saj je to področje preobsežno za nekaj deset strani. Osnovni namen te diplomske naloge je podrobnejša predstavitev vplivnega kitajskega

umetnika Ai Weiweija in njegovega odnosa do aktualnih kitajskih političnih oblasti. S pomočjo predstavitev in podrobnejše analize dveh obsežnejših umetniško-aktivističnih projektov *Fairytales* (Tonghua 童话) in *So Sorry* (Feichang yihan 非常遗憾) bo vsebina diplome razjasnila umetniško delovanje enega najbolj znanih sodobnih kitajskih umetnikov. Njegova umetnost se vse bolj spogleduje z aktivizmom in opozarja na pomanjkanje spoštovanja zakonov, prevzemanja odgovornosti ter vse večjo odsotnost razmišljajoče družbe, ki zaradi strahu ali apatije noče zavzeti stališča in se upreti raznim nepravilnostim. Poleg tega gre pri Ai Weiwejevi umetnosti zelo redko za umetnost zaradi umetnosti same. V njegovih inštalacijah, fotografskih in video projektih bo vsak kritični opazovalec našel kritiko kakšnega družbenega ali političnega pojava ali vsaj spodbudo za razmislek.

1. 2. Metodologija

Diplomsko delo želi na dveh različnih Ai Weiwejevih umetniško-aktivističnih projektih *Fairytales* in *So Sorry* prikazati njegov odnos do kitajskih oblasti in družbe. Pričujoča diplomska naloga temelji na analizi različnih primarnih, sekundarnih in spletnih virov. V prvem delu diplome sem s pomočjo deskriptivne metode skušala podrobneje predstaviti politično in kulturno dogajanje na Kitajskem po koncu kulturne revolucije, ki se je končala leta 1976 s smrtjo Mao Zedonga 毛泽东. V tem delu sem podrobneje opredelila kitajsko moderno in sodobno umetnost ter predstavila njen nastanek in razvoj.

V drugem delu diplome, ki govori o vsestranskem umetniku, sem do zaključkov prišla predvsem z uporabo analize. Ai Weiwei je umetnik, ki veliko govori in piše o svojem delu, zato sem pri raziskovanju njegovega opusa, ki je tesno povezan z njegovim življenjem, uporabljala predvsem njegove intervjuje v pisni in video obliki, njegove dokumentarne filme, ki so vsem dostopni na svetovnem spletu, zapise na njegovem blogu in Twitter profilu, uradna kataloga njegovih razstav *So Sorry* in *Sončnična semena* ter dokumentarni film o njem z naslovom *Ai Weiwei: Without Fear or Favour*, ki ga je posnela priznana britanska medijska hiša BBC. Vse vire sem podrobneje analizirala in prišla do zaključkov, ki bolj ali manj potrjujejo naslov diplomskega dela in njegovo predpostavko, da sta umetniško-aktivistična projekta *Fairytales* in *So Sorry* kritika sodobne kitajske oblasti. V diplomski so tudi prevodi krajših ali daljših izsekov iz njegovih intervjujev.

Podatke v zvezi z naslovi njegovih dokumentarnih filmov *San hua* 三花 o ilegalnem lovu na mačke, ki se znajdejo v kuhinjah gostiln, ter *Hualian bar* 花脸巴儿 in *Laoma tihua* 老妈蹄华, ki sta nastala na podlagi zbiranja podatkov o umrlih otrocih v sichuanskem potresu, sem dobila od mlade ameriške novinarki in režiserke Alison Klayman, ki je dve leti živela v neposredni bližini Ai Weiweija kot njegova snemalka. Istočasno z nastajanjem pričujočega diplomskega dela je Alison Klayman dokončevala dokumentarni film *Ai Weiwei: Never Sorry*, ki bo luč sveta v celoti ugledal jeseni 2011.

Ker Ai Weiwei s pomočjo sodobne tehnologije in interneta svoja dela predstavlja vsem, ki imajo povezavo do svetovnega medmrežja, je veliko virov dostopnih na različnih spletnih straneh. V prvi vrsti gre za strani, na katerih je dejaven umetnik sam. Nekaj prispevkov z njegovega bloga (blog.sina.com.cn/aiweiwei), ki so mu ga oblasti leta 2009 zaprle, je – vsaj v Sloveniji – še vedno dostopnih na drugem spletnem naslovu (www.aiweiweiblog.com). Zelo dejaven je bil tudi na socialnem omrežju Twitter (twitter.com/AIWW). Nadvse pomemben vir aktualnih in objektivnejših informacij o dogajanju na Kitajskem so večji in vplivnejši tuji spletni portali oz. mediji kot so The New York Times (nytimes.com), BBC (bbc.co.uk), The Guardian (guardian.co.uk), Der Spiegel (spiegel.de), Süddeutsche Zeitung (sueddeutsche.de) ipd. Omenjene ameriške, britanske in nemške medijske hiše imajo svoje dopisnike tudi na Kitajskem, kar je zelo pomembno, saj dobivajo novice iz prve roke in ne s prevodi novic iz drugih medijev. Nekaj teh dopisnikov se tudi osebno pozna z Ai Weiweijem. Poleg tega sta mi bili bogat vir informacij o projektih *Fairytale* in *So Sorry* tudi spletni strani [documenta 12¹](http://documenta.de) (documenta.de) in blog, ki so ga v času münchenske razstave pisali člani muzeja Haus der Kunst, kjer je umetnik gostoval z razstavo *So Sorry* (aiweiwei.blog.hausderkunst.de). Spletni strani v arhivih še vedno hranita informacije o razstavah.

1. 3. Koncept

Sama diploma je v osnovi razdeljena na dva večja sklopa. V prvem so podrobneje predstavljena nekatera pomembnejša zgodovinska dejstva, ki so močno vplivala na razvoj kitajske umetnosti po smrti Mao Zedonga 毛泽东. Družbeno-politični zgodovini Kitajske

¹ Documenta 12 je pomembna razstava sodobne umetnosti, ki je leta 2007 že dvanajstič potekala v nemškem mestu Kassel. Na njej je s projektom *Fairytale* sodeloval tudi Ai Weiwei.

sledijo poglavja, ki govorijo o razvoju moderne in sodobne kitajske umetnosti, ki se je srečevala s številnimi novostmi in težavami. Nadoknaditi je morala manko, ki je nastal sredi 20. stoletja, ko je Kitajski predsedoval Mao Zedong, ki ni dovolil, da bi med njegovo domovino in drugimi državami prihajalo do kakršnihkoli izmenjav. Na kulturnem področju je ves čas podpiral samo tisto umetnost, ki je med kulturniki in ljudmi krepila občutek domoljubja, sočasno pa krepila njegov politični položaj – so realizem.

Drugi sklop se deli na tri dele in je posvečen Ai Weiweiju. Prvi del podrobneje predstavlja samega umetnika, njegovo umetnost, aktivizem in odnos s kitajskimi oblastmi. Sledita poglavji s podrobnejšo predstavitvijo njegovih projektov *Fairytale* (*Tonghua* 童话) in *So Sorry* (*Feichang yihan* 非常遗憾), njun aktivistični in umetniški del ter v kakšnem smislu ta dva projekta predstavljata kritiko aktualnih kitajskih oblasti.

Za terminologijo povezano s sodobno umetnostjo sem uporabljala že uveljavljene slovenske ali poslovenjene izraze; na primer: performans, inštalacija, multimedijski projekt ipd. Glede na to, da je zelo veliko literature o sodobni (kitajski) umetnosti dostopne predvsem v angleškem jeziku, na katerega se zelo močno naslanjajo tudi drugi jeziki, sem za različne specifične izraze, povezane s sodobno (kitajsko) umetnostjo, ki v slovenščini (še) nimajo ustreznega prevoda, uporabljala angleške izraze (npr. body-art, readymade itd.). Pri tem sem upoštevala tudi pomembno dejstvo, da je Ai Weiwei 12 let živel v New Yorku, da zna angleško in v tem jeziku komunicira s tujino. Poleg tega njegova dela razstavljajo predvsem v tujini (ZDA, EU in Avstraliji), kar pomeni, da se za večino njegovih del uporabljajo kar angleška imena (*Fairytale*, *So Sorry*, *Sunflower Seeds*, *Bird's Nest*, *Profile Duchamp*, *Table with two Legs*, *Forever Bicycles* itd.)

Izrazom in imenom v slovenščini ali angleščini so povečini dodani še izrazi v mandarinščini. Latiničnemu zapisu *pinyin* 拼音, ki je mednarodno uveljavljeni zapis mandarinščine, sledijo še poenostavljene pismenke. Kitajska lastna imena in imena umetniških del so s pismenkami zapisana le ob prvi omembi. Prepričana sem namreč, da bodo določeni izrazi, zapisani v več jezikih, pripomogli k boljšemu razumevanju vsebine te diplome. Poleg tega bodo tako izrazi kot tudi sama diploma lahko v pomoč vsem, ki bi se radi поближе spoznali s sodobno kitajsko umetnostjo.

Vsi izrazi v *pinyin* in angleščini, ki niso lastna ali zemljepisna imena, so zapisani v *kurzivi*. Ležeča so tudi imena knjižnih in drugih umetniških del ter posameznih razstav.

2 KITAJSKA DRUŽBENO-POLITIČNA SITUACIJA IN NJEN VPLIV NA UMETNOST: 1976 – 2011

2. 1. Družbeno-politično dogajanje na Kitajskem med letoma 1976 in 2011

Kitajska se ponaša z zelo dolgo in burno zgodovino, ki je močno vplivala tudi na zahodni svet. Če nič drugače pa z različnimi iznajdbami, ki so bile pomembne za razvoj celotnega sveta – na primer papir, tisk, kompas, smodnik ipd. V Osrednjem cesarstvu so skoraj štiri tisoč let poznali dinastično vlado. Na začetku 20. stoletja je bila zadnja dinastija Qing 清 odstavljena in podobno kot v carski Rusiji je v državi zavladal komunizem. Na oblast je prišel Mao Zedong 毛泽东 in 1. oktobra 1949 je bila razglašena ustanovitev nove države, Ljudske republike Kitajske (LR Kitajska), ki ji še vedno vladajo pripadniki Kitajske komunistične partije (KKP) *Zhongguo gongchandang* 中国共产党.

Vzponom in padcem, ki so jih Kitajci doživljali skozi razne politične preizkušnje, kot sta bili veliki skok naprej in kulturna revolucija, je sledila Maova smrt, ki je v državo skupaj z reformami prinesla predvsem več svobode. Vsaj na začetku se je zdelo tako. Prelomno leto 1976 se je začelo s smrtjo Zhou Enlaija 周恩来. Njegov položaj je po Maovih navodilih zasedel bolj umirjeni Hua Guofeng 华国锋, ki je poskušal najti skupni jezik s pripadniki zmerne struje. A mu ni ravno uspevalo, saj so radikalci z medijsko kampanjo že začeli kritizirati preminulega Zhou Enlaija in niso dovoli, da bi se ljudje dostojno poklonili spominu nanj. Takrat so se v Nanjingu 南京 pojavile prve študentske demonstracije. Študentsko pobudo so prevzeli tudi v Pekingu in pod spomenikom junakom revolucije na Trgu nebeškega miru (*Tian'anmen* 天安门) se je pojavilo vse več vencev in žalnih napisov. »To je bilo prvič po revoluciji, da so ljudje sami prevzeli iniciativo in začeli množično izražati svoja kritična stališča« (Saje 2006, 30). Zaradi dogajanja v središču prestolnice je bilo politično vodstvo vse bolj zaskrbljeno, zato je Hua Guofeng ukazal policiji, naj odstrani spominska obeležja in vzpostavi red. V noči s 4. na 5. april je policija izvedla zadano nalogo in s tem izzvala demonstracije, ki so se 5. aprila zjutraj razvile v spopad med demonstranti in policijo. Politično vodstvo je tiananmenski incident ali incident 5. aprila označilo za protirevolucionarni upor in ga izkoristilo za to, da so Deng Xiaopinga 邓小平, ki naj bi vse to vodil, ponovno lahko razrešili vseh političnih funkcij, v kar je privolil tudi Mao Zedong. Dengu je ostalo le še članstvo v partiji in umik.

A pretresov tisto leto še ni bilo konec. Julija 1976 je mesto Tangshan 唐山 v provinci Hebei 河北 prizadel katastrofalni potres, ki je po uradnih podatkih zahteval več kot 240 tisoč smrtnih žrtev (USGS 2010)². Jeseni istega leta – 9. septembra 1976 – je državo pretresla še smrt Mao Zedonga. In politično vodstvo je bilo v rokah Hua Guofenga ter tako imenovane bande štirih (*siren bang* 四人帮), ki ji je načelovala Maova vdova Jiang Qing 江青. Ker se je Hua Guofeng bal, da bi ga radikalna četverica izrinila z oblasti, je takoj oktobra ukazal njihovo aretacijo in nanje zvalil krivdo za vse krivice, ki so se ljudem dogajale med kulturno revolucijo. Z aretacijo, ki je pomenila konec obdobja kulturne revolucije, so ljudje začutili veliko olajšanje.

Hua Guofeng pa se je s svojim dejanjem postavil v vlogo narodnega rešitelja. A kljub nekoliko bolj liberalni politiki, ki jo je obljubljal, so ljudje videli, da na obzorju ni nobenih konkretnih sprememb, zato so se začeli spraševati, kje je Deng Xiaoping. Verjeli so, da le on lahko državo popelje na novo pot. Ljudske želje je začutil tudi politik, ki je na svoji strani že imel vojaške generale z juga. Novo upanje v boljše čase mu je vlivala tudi postopna rehabilitacija prejšnjih političnih kadrov, ki so bili med kulturno revolucijo kritizirani in odstavljani iz politike. Z novimi starimi kadri, ki so ponovno prišli v politiko, je bilo na oblasti vse več ljudi, ki so razmišljali na podoben način kot on. Novo situacijo in zaupanje ljudi je Deng počasi začel izkoriščati v svoj prid. Odločil se je, da se bo v politiko vrnil postopoma, saj ni želel, da bi se zgodovina ponovila (Saje 2006, 31).

Julija 1977 je bila sklicana seja partijskega centralnega komiteja (CK KKP), na kateri so Dengu vrnili vse nekdanje politične funkcije. Z vrnitvijo v politiko si je želel izpeljati prepotrebne reforme in preoblikovati ideološka izhodišča kitajske družbe. Želel si je učinkovito gospodarstvo. »Ni važno, ali je mačka bela ali črna, važno, da lovi miši,« je bil njegov slogan, s pomočjo katerega je ob sebi zbral veliko reformam naklonjenih strokovnjakov (Saje 2006, 31). Ker se je zavedal, da bo preoblikovanje ideoloških izhodišč težavno, saj ljudje, utrujeni od dolgoletnih političnih kampanj, niso bili preveč zaupljivi, se je odločil, da bo ohranil veličino Mao Zedongove misli. Poudarjal je, da se je treba vrniti k osnovam teh misli. Razredna borba ni bila več ključna, treba se je bilo osredotočiti na iskanje resnice iz dejstev. Glavni pripomoček za iskanje resnice je bila po njegovem mnenju praksa. Z njeno pomočjo se bodo dokopali do resnice – to je bilo glavno vodilo teoretične polemike,

² USGS – Science for a changing world. 2010. »Tangshan, China. 1976 July 27 UTC (local time July 28). Magnitude 7.5«. USGS 29. 03. 2010. Prevezeto 06. 02. 2011. [http://earthquake.usgs.gov/earthquakes/world/events/1976_07_27.php].

ki so jo reformisti začeli izvajati spomladi 1978. Uradno potrditvev je nova usmeritev, ki so jo zagovarjali Deng in reformisti, dobila decembra 1978 na 3. plenumu CK KKP. Gospodarske reforme so se začele.

Ena od pomembnejših novitet je bilo odpiranje posebnih gospodarskih con na jugu države, ki bi služile za nekakšno poskusno območje, dovolj oddaljeno od Pekinga. Na jug države bi pritekala tuji kapital in tehnologija, ki bi pomagala pri razvoju sodobnega tržnega gospodarstva. Prvi koraki proti novi družbi so dajali vtis, da se je kitajska politika začela odpirati, zato je Deng novo stanje propagiral tudi kot poskus uvajanja demokracije. S tem je na svojo stran želel pridobiti še več intelektualcev. Sprva je podprl tudi izražanje kritik, povezanih s kulturno revolucijo, ki so jih ljudje izobešali na obzidju cesarske palače v Pekingu. Ko so kritike postale vse ostrejše in so posamezniki zahtevali uveljavljanje človekovih pravic, je marca 1979 Deng ostro začrtal meje svobodne kritike. Nedotakljivi so morali ostati a) marksizem, leninizem in misli Mao Zedonga, b) vodilna vloga komunistične partije, c) socializem in č) diktatura proletariata. Prestop meja je pomenil zapor.

Ko je leta 1981 sledil tudi formalni odstop Hua Guofenga, za katerega je prosil že leto prej, se je v ozadje umaknil tudi Deng Xiaoping in od tam vlekel glavne niti. Formalno vodenje države je prepustil svojim pomočnikom. Njegovi reformisti so prevzeli popolno oblast nad kitajsko vlado. Kljub njihovi prevladi je med njimi prišlo do novih trenj. Razdelili so se v dve skupini. Ena je bila bolj liberalna, druga konzervativna. Prva si je želela hitrejše izvajanje reform in večje odpiranje v svet, druga je zahtevala strožji nadzor nad izvajanjem reform in bolj previdno odpiranje. Deng Xiaoping je skrbel, da nobena od skupin ni dobila premoči.

Med liberalnejšimi reformisti je bil tudi Hu Yaobang 胡耀邦, ki je po kulturni revoluciji vodil ideološko polemiko in s tem veliko pripomogel k vzponu reformistov. Konservativci so izkoristili razgreto debato o konkretnem reformiranju političnega sistema, ki jo je zagovarjal Hu in je leta 1986 sprožila tudi val študentskih demonstracij po univerzah, in si s kritiko Hu Yaobanga utrdili položaj. Čeprav je moral odstopiti s svojega vodstvenega položaja v partiji, je Hu med ljudmi vseeno ostal simbol prizadevanj za večjo liberalizacijo. Ker se stvari niso odvijale tako, kot so si želeli politični voditelji, se je med intelektualci sprožila nova debata. Zavzemali so se za bolj korenite spremembe tako političnega kot gospodarskega sistema. Politična napetost, ki je vladala v državi, je svoj vrhunec dosegla leta 1989, ko je Hu Yaobang umrl. Zaradi prejšnjih kritik na račun pokojnika vladajoča politika ni uradno obeležila njegove smrti, kar je sprožilo študentsko akcijo. Študenti so z vse bolj množičnimi protesti ponovno zasedli Trg nebeškega miru, kamor so prinašali vence v spomin

na umrlega državnika. Z Deng Xiaopingovim dovoljenjem je 4. junija 1989³ vojska krvavo zatrla študentske demonstracije za demokratizacijo države. V državo, kjer je prevladala trda linija dogmatikov, je prišel val kritik iz tujine, ki so zaradi vojaškega zatrtja demonstracij grozile s politično izolacijo države in močno kritizirale politike, ki so dovolili prelivanje krvi. Z zamenjavo nekaj najvidnejših politikov je Deng Xiaoping znova poskrbel za stabilizacijo v državi in na čelo partije imenoval nevtralnega župana mesta Shanghai 上海⁴, Jiang Zemina 江泽民. Novi partijski voditelj je kmalu postal tudi predsednik LR Kitajske.

14. kongres KKP, ki se je odvijal oktobra 1992, je zagnal novi reformni val in gospodarska rast je bila nadaljnja tri leta spet višja od desetih odstotkov. Jiang Zemin je okoli sebe zbral reformno usmerjene strokovnjake. Med njimi je bil tudi strokovnjak z gospodarskega področja, Zhu Rongji 朱溶基. Zelo močan vpliv na kitajsko finančno dogajanje je imel tudi leta 1997, ko je jugovzhod Azije prizadela azijska finančna kriza. Še močnejši položaj pa je dobil leto kasneje, ko je postal premier. To mu je omogočilo, da se je še bolj drzno spopadel s »tremi zakrknjenimi nadlogami, ki so kot temnejša plat medalje ves čas spremljale bleščeče uspehe kitajskih reform. To so bile: preobsežna državna birokracija, neuspešnost velikih državnih podjetij in korupcija« (Saje 2006, 37).

Zhu Rongji je državna podjetja razdelil v dve skupini: na tiste, ki jih je država nujno potrebovala in tiste, ki niso bila tako pomembna. Slednje so prodali zasebnikom, jih dali v zakup, ali pustili, da so šla v stečaj. Ker so stečaji postali pomemben del novega sistema, so za lajšanje razmer poenotili stečajne postopke in množično ustanavljali centre za pre zaposlovanje delavcev. V podjetjih, ki so jih želeli ohraniti, so med drugim uvajali sodobne metode upravljanja in spodbujali zlitja manjših podjetij v močnejša združenja, k čemur je spadalo tudi množično odpuščanje presežnih delavcev. Čeprav je zaradi novih ukrepov narasla brezposelnost, so jo relativno uspešno zniževali tako, da so ljudi prešolali in jih zaposlili tam, kjer so se pokazale nove potrebe. Kljub ukrepom, ki so sledili reformam, so se še vedno poznale posledice azijske finančne krize, ki so Kitajsko najbolj prizadele v letih 1998 in 1999. Vse to je med ljudmi povzročalo skrbi in ves čas je v zraku visela grožnja po družbenih nemirih. Leta 1999 so propadla tudi pogajanja Zhu Rongjija z ZDA, da bi Kitajsko sprejeli v Svetovno trgovinsko organizacijo (STO). Po petnajstih letih pogajanj je Kitajski leta

³ To leto je svetovno dogajanje močno zaznamoval še en pomemben dogodek – 9. novembra je padel berlinski zid, ki je predstavljal mejo med vzhodnim in zahodnim blokom oziroma med Sovjetsko zvezo na vzhodu in ZDA na zahodu, med katerima se je vse od konca druge svetovne vojne odvijala hladna vojna.

⁴ V nadaljevanju bom uporabljala poslovenjeno ime Šanghaj.

2001 le uspelo priti v STO. To leto je bila izbrana tudi za gostiteljico 21. poletnih olimpijskih iger (OI) leta 2008.

Kitajski predsednik Jiang Zemin je 1. julija 2001 ob 80. obletnici ustanovitve KKP predstavil nove smernice – t. i. teorijo treh zastopstev. KKP je po novem zastopala a) razvojne težnje naprednih proizvodnih sil, b) usmeritev razvite kulture in c) interese velike večine kitajskega ljudstva. Slednja usmeritev je med vsemi zasedala najvišjo pozicijo, kar je pomenilo, da ni več samo delavski razred tisti, ki lahko sodeluje v partiji, ampak sprejemajo tudi novi sloj kapitalistov. »Na 16. kongresu KKP novembra 2002 so teorijo treh zastopstev postavili ob bok misli Mao Zedonga in Deng Xiaopinga kot nadaljevanje marksistične teorije, ki izhaja iz sprememb na Kitajskem in v svetu ter odpira nove možnosti socializmu s kitajskimi posebnostmi« (Saje 2006, 40).

S 16. kongresom KKP je prišlo tudi do zamenjave partijskega vodstva. Novi vodja je postal dotedanji podpredsednik Hu Jintao 胡锦涛, ki je leto kasneje zasedel še predsedniški položaj. Premier je postal Wen Jiabao 温家宝. Z »novim konceptom razvoja« je novi premier želel vzpostaviti novo politiko, ki je bila odločena poiskati nove rešitve za obstoječe probleme. Prizadevali so si za znanstveni razvoj in njegovo temeljno izhodišče je bil človek s svojimi interesi. Očitno so državni voditelji spredvideli, da samo gospodarski razvoj ne bo vplival na blagostanje ljudstva, ki je bilo vedno bolj nezadovoljno, saj se je prepad med kmečkim in mestnim prebivalstvom vztrajno poglobljajal. V državi je bilo vse več brezposelnih delavcev, ki so se le stežka prebijali iz meseca v mesec. Prav tako so nastajale vse večje razlike med posameznimi regijami, kar je le še vzpodbudilo neuravnotežen gospodarski in družbeni razvoj. Te razlike so se zelo dobro pokazale leta 2003, ko je na Kitajskem izbruhnila epidemija sarsa⁵, ki so jo zelo dobro pokrivali tudi tuji mediji. S to zdravstveno nadlogo so se v vsej svoji veličini pokazale še luknje v zdravstvenem sistemu, ki je zelo šepal predvsem na podeželju (Saje 2006 41, 42).

Med vsemi nalogami, ki so si jih zadali kitajski voditelji četrte generacije, je bilo prav posebno mesto naklonjeno željam in interesom ljudi. Napovedali so, da bo vlada začela uvajati znanstveni in demokratični mehanizem odločanja, da bo celotno delovanje javne

⁵ Sars ali sindrom akutne respiratorne stiske je netipična pljučnica, ki so jo l. 2002 prvič opazili v kitajski provinci Guangdong 广东. Z virusom, ki povzroča SARS, naj bi se med novembrom 2003 in julijem 2003 okužilo nekaj več kot 8 tisoč ljudi, nekaj več kot 900 naj bi jih tudi umrlo. Glej WHO | World Health Organization. »Summary of probable SARS cases with onset of illness from 1 November 2002 to 31 July 2003«. Prevzeto 07. 02. 2011. [http://www.who.int/csr/sars/country/table2004_04_21/en/index.html].

uprave temeljilo na pravni podlagi in da bodo delovanje vlade v prihodnosti nadzorovali ljudski zbori, posvetovalna telesa, obča javnost in mediji. Vse to naj bi kitajski vladi pomagalo pri prestrukturiranju gospodarstva in nadaljnjem odpiranju v svet. Transparentno delovanje državne uprave bi po mnenju voditeljev omogočilo odpravo korupcije, ki naj bi bila glavni krivec za družbeno nestabilnost (Saje 2006, 42).

Z osredotočanjem na človeka in zadovoljevanjem njegovih potreb se seveda niso mogli izogniti problemu brezposelnosti, ki je bil še posebej velik med kmečkim prebivalstvom. Brez dela naj bi bilo kar 150 milijonov kmetov, ki so predstavljali več kot 60 odstotkov celotnega prebivalstva. Vlada se je odločila za princip »dajati več, vzeti manj in sproščati nadzor«. Leta 2004 se je prvič po letu 1949 tudi uradno zavzela za izboljšanje položaja kmetov in sprejela prvi dokument o povišanju njihovih dohodkov, ki bi bil v pomoč tudi pri stabilizaciji in usklajenem razvoju podeželja. Takšne spremembe so botrovale prenavljanju lokalnih vlad in drugih državnih služb (Saje 2006, 44).

Neenakomeren gospodarski razvoj je s seboj pripeljal tudi nenačrtovano prekomerno izkoriščanje naravnih bogastev, kar se je odražalo skozi malomaren odnos do okolja. Na ta problem so vse bolj pozorne tudi tuje države, Kitajska pa od leta 2004 naprej varovanje okolje smatra kot del strategije trajnostnega razvoja. Kot je dejal predsednik Hu Jintao, je partijsko vodstvo »prepričano, da bi moral usklajen in trajen ekonomski in družbeni razvoj, ki postavlja ljudi za temelj vsega in bi jim prinesel splošne koristi, potekati usklajeno s harmonijo med naravo in človekom ... ter rešiti ta problem s participacijo obče javnosti ... Za uresničevanje harmonije med človekom in naravo je nujna osveščenost in zavedanje družbe o varčevanju z naravnimi viri in o varovanju okolja« (Saje 2006, 46). A če pomislimo samo na Veliki jez treh sotesk na Dolgi reki (*Changjiang sanxia daba* 长江三峡大坝), ki so ga gradili med letoma 1994 in 2008, in zaradi katerega je za vedno ostalo poplavljenih več tudi zgodovinsko pomembnih mest, poleg tega so z domov izseliti več kot milijon ljudi, so zaenkrat to samo pobožne želje. Prav tako se v zadnjih letih izvaja vse več represivnih ukrepov: zapiranje drugače mislečih, blokiranje dotoka novic (predvsem preko interneta) in manipuliranje z mediji. Hkrati se Kitajska, kljub problemom in številnim kritikam iz tujine, uspešno prebija na prvo mesto med najbolj vplivnimi državami na svetu in samo vprašanje časa je, kdaj bo prehitela ZDA.

»V Pekingu se je Kitajska želela predstaviti kot okretna in tolerantna gostiteljica olimpijskih iger. Vendar ta športni praznik še danes velja za piar⁶ polomijo. Zatiranje v Tibetu in kampanja proti opoziciji pa govorita o tem, da najmlajša velesila ostaja policijska država stare šole⁷,« so uvodne besede v obsežno temo o olimpijskih igrah na Kitajskem, o kateri so se štiri mesece pred igrami razpisali novinarji priznanega nemškega tednika *Der Spiegel* (Falksohn 2008, 110). Marca 2008 so med ljudstvom in menihi v Tibetu izbruhnili nemiri. Kdo jih je sprožil ni povsem jasno. Kitajska vlada je za demonstracije, ki so zahtevale tudi nekaj smrtnih žrtev⁸, obdolžila dalajlamo, ki je namigovanja odločno zanimal. Če so protesti nekaterih Tibetancev proti Kitajski, ki so jih množično podpirali tudi njihovi rojaki v ZDA in Evropi skupaj s številnimi drugimi zagovorniki Tibeta in dalajlame, imeli kakšne konkretne rezultate, ne moremo vedeti zagotovo. So pa protestniki vsekakor uspeli zasesti veliko medijskega prostora. Nekaj mesecev pred olimpijskimi igrami (OI) so bile namreč oči vseh medijev in javnosti uprte v Kitajsko. Uspešno so bojkotirali tudi pot olimpijskega ognja iz grške Olimpije, rodnega mesta znamenitih iger, do Pekinga. To je bil čas, ko so bile kitajske oblasti še toliko bolj dejavne, saj so svetu želele dokazati svoj napredek in moč. Med pripravami na poletni športni praznik so bile izvedene številne aretacije. Med obsojenci se je v začetku aprila 2008 znašel tudi Hu Jia胡佳, zagovornik dalajlame, okoljevarstvenik in borec za pravice kmetov ter bolnikov z AIDS-em. Zaradi petih pisem, v katerih je kritiziral državo, in dveh intervjujev, ki jih je dal tujim novinarjem, so ga obtožili hujskanja proti državni oblasti⁹ in ga obsodili na tri leta in pol zaporne kazni. Po podatkih novinarjev iz tednika *Der Spiegel*, je septembra 2007 Hu Jia v odprtem pismu zapisal, da svet ne sme pozabiti na to, da ima zgodba okoli olimpijskih iger, ki na zunaj izgleda čudovito in jo kitajske oblasti propagirajo pod sloganom »En svet – ene sanje« (*tong yige shijie tong yige mengxiang* 同一个世界同一个梦想), tudi drugo, bolj žalostno plat. Te sanje so za veliko Kitajcev prava mora, včasih celo krvava. Nadalje je v pismu zapisal: »Kitajska je država brez volitev, brez verske svobode, brez neodvisnih sodišč in brez neodvisnih sindikatov. Je država, ki s tajno policijo vzdržuje

⁶ Poslovenjen izraz piar je okrajšava angleške kratice PR (Public Relations), kar pomeni odnosi z javnostmi.

⁷ Vsi prevodi iz nemščine v slovenščino v tej diplomi so delo Katarine Alič Čretnik.

⁸ Podatki o smrtnih žrtvah se med seboj razlikujejo.

⁹ Prim. Watts, Jonathan. »China jails activist Hu Jia«. Guardian.co.uk 03. 04. 2008. Prevezeto 18. 03. 2011.

[<http://www.guardian.co.uk/world/video/2008/apr/03/hujia?INTCMP=ILCNETTXT3486>]. Na spletni strani Evropskega parlamenta, ki je leta 2008, podelil nagrado Saharova za svobodo misli, je objavljeno tudi sporočilo Hujeve žene, ki so ga predvajali v Evropskem parlamentu, ko so Hu Jiaju v njegovi odsotnosti podelili nagrado. Evropski parlament. »Človekove pravice – Nagrada Saharov«. 2009. Prevezeto 18. 03. 2011.

[<http://www.europarl.europa.eu/activities/archives/com6/pubSheet.do?language=SL&body=DROI&position=1>].

učinkovito mučenje in pritisk¹⁰, država, v kateri oblast sama krši človekove pravice in ni pripravljena spoštovati mednarodnih dolžnosti« (Falksohn 2008, 112).

Dogodke na Kitajskem v času pred OI je obravnavala tudi svetovna organizacija za človekove pravice Amnesty International. V enem od svojih poročil so zapisali: »Vse bolj je očitno, da se velik del sedanjega vala represije ni pojavil kljub olimpijskim igram, ampak zaradi njih.« Dodali so, da so priprave na OI obsegale tudi številne racije, ki jih je policija v Pekingu izvajala ne samo nad borci za človekove pravice, ampak tudi nad berači in potepuhi (Falksohn 2008, 112). Sistem na Kitajskem sodnikom ne nalaga sprejemanja odločitev o pošiljanju malih kriminalcev, prostitutk, narkomanov ali privržencev prepovedanih verskih organizacij v prevzgojna taborišča. Odločitve za kazni, ki trajajo do štiri leta, lahko sprejmejo kar policisti. In če uradniki menijo, da prestopniki v času prestajanja kazni niso pokazali dovolj kesanja, jim kazen brez sodnikove odobritve podaljšajo za dodatno leto. Leta 2008 je bilo v 310 prevzgojnih taboriščih 300 tisoč zapornikov. Poleg tega je Kitajska država, kjer še vedno izvajajo smrtno kazen. Čeprav naj bi bilo usmrtitev s strelom v tilnik ali zastrupitvijo vse manj, se ocene gibljejo okoli šest tisoč usmrtitev letno. Ta številka je še vedno veliko višja od skupnega števila usmrtitev v ostalih državah, ki tudi izvajajo takšne kazni. Uradni podatki o številu usmrtitev na Kitajskem pa so državna skrivnost (Falksohn 2008, 116).

Za organizacijo OI na Kitajskem si je prizadeval že Deng Xiaoping. To željo je naglas izrazil le leto po krvavem incidentu na Trgu nebeškega miru, ko je Kitajska leta 1990 organizirala Azijske igre s 6122 udeleženci iz 37 držav. Poleti 2001, ko je Mednarodni olimpijski komite (MOK) v moskovskem Bolšoj teatru razglasil odločitev, da bodo 21. poletne OI leta 2008 potekale v kitajski prestolnici, so se želje takrat že pokojnega Denga uresničile. V času do izvedbe iger se je Kitajska razvila v gospodarskega giganta, ki je zahodu dal možnost, da na njenih tleh producira tisto, česar doma zaradi velikih denarnih vložkov ni mogel. Hkrati je Osrednje cesarstvo s svojimi 1,3 milijarde potencialnimi potrošniki predstavljalo odlično potrošniško prihodnost. Že takrat so potekale tudi debate o problemih, ki so se pojavljali na Kitajskem. Thomas Bach, predsednik nemškega olimpijskega komiteja, je ob dodelitvi iger Kitajski rekel: »Obstajata dve šoli. Ena pravi, da država iger ne sme dobiti tako dolgo, dokler ne izpolnjuje standardov človekovih pravic. Druga šola pa pravi, da igre lahko pomagajo državi pri odpiranju.« Novinarji *Der Spiegel* so ob tem zapisali še, da sta Bach in Juan

¹⁰ Hu Jia je na spletu objavil dokumentarni film, posnet med hišnim priporom, ki so ga oblasti odredile zanj in njegovo ženo Zeng Jinyan 曾金燕. Glej Dxxzine37. »Prisoners in Freedom City (<https://twitter.com/freehujia>)«. You Tube 17. 01. 2008. Prezeto 18. 03. 2011. [http://www.youtube.com/watch?v=6mHrfE_1yf4].

Antonio Samaranch, predsednik MOK, Kitajcem dala priložnost, ker sta hotela verjeti, da bodo OI izboljšale razmere v tej državi (Falksohn 2008, 113-114).

V svetu so že nekaj let vse glasnejše tudi kritike, da je Kitajska zelo velika proizvajalka toplogrednih izpustov, ki jih, sodeč po neuspešnem vrhu o klimatskih spremembah leta 2009 v danskem Kopenhagnu, še ne namerava ravno omejevati. K izpustom veliko prispeva gospodarstvo, ki za svoje delovanje potrebuje vse več energije, hkrati pa se na Kitajskem zelo hitro povečuje poraba nafte, saj ima poleg drugih dejavnikov, ki pripomorejo k temu stanju, vse več ljudi svoje avtomobile. Da bi zagotovila naraščajoče potrebe po električni energiji, želi Kitajska zgraditi še 24 novih jedrskih reaktorjev¹¹. V obsežnem članku o Kitajski, gospodarski sili, ki iz prvega mesta najmočnejših držav vse bolj izpodriva vodilne ZDA, so v tedniku *Der Spiegel* januarja 2011 zapisali, da »Peking vse glasneje zastopa svoje globalne interese: Južno kitajsko morje, z vsemi njegovimi otoki in domnevnimi nahajališči nafte, s katerimi se spogledujejo tudi države kot sta Vietnam in Filipini, si gospodje iz Pekinga že kar prisvajajo. Kitajska gradi pristanišča od Šrilanke preko Burme in od Pakistana do visoko zadolžene članice Evropske unije, Grčije. S članico zveze Nato, Turčijo, pa je že skoraj pripravila skupne vojaške vaje« (Puhl 2011, 74). O tem, kako močna je v zadnjih letih postala Kitajska in kako zelo jo upoštevajo svetovni politiki, govori tudi podatek, da zaradi groženj, ki jih je izrekla ob podelitvi Nobelove nagrade Liu Xiaoboju 刘晓波¹², na podelitev v Oslo kar petnajst držav ni poslalo svojih predstavnikov. Med njimi ni bilo predstavnikov Rusije, Savdske Arabije in Afganistana. Kako močna je, povejo tudi naslednji podatki; Kitajska trenutno proizvede tri četrtine vseh DVD predvajalnikov in televizorjev, dve tretjini fotokopirnih strojev, čevljev, igrač in mikrovalovnih pečic ter več kot polovico vseh mobilnih telefonov in tekstila. Ima največje devizne rezerve – 2,6 bilijona dolarjev – in je največja upnica ZDA. Poleg tega se zdi, da je Peking zmagovalec v svetovni finančni in gospodarski krizi, ki se je leta 2008 začela v ZDA in si do začetka 2011 zahodni svet od nje še ni opomogel. V zvezi s tem se je na Wall Streetu, newyorškem finančnem centru, pojavila

¹¹ Glej zapis Evana Osnosa, kitajskega dopisnika časopisa *The New Yorker*, na njegovem blogu. Osnos, Evan. 2011. »China's nuclear Binge«. *The New Yorker*. Letter from China 14. 03. 2011. Prezeto 20. 03. 2011. [<http://www.newyorker.com/online/blogs/evanosos/2011/03/chinas-nuclear-binge.html>]

¹² Liu Xiaobo 刘晓波 je leta 1955 rojeni literarni kritik, pisatelj, profesor in borec za človekove pravice. Zaradi svojega delovanja je bil že večkrat zaprt. Decembra 2009 so mu ponovno sodili zaradi »hujskanja k spodkopavanju državnih oblasti« in ga obsodili na 11 let zapora. Ko je leta 2010 za dolgoleten in nenasilen boj za osnovne človekove pravice, dobil Nobelovo nagrado za mir, mu kitajske oblasti niso dovolile, da bi se udeležil slovesne podelitve nagrad v Oslu. Izbrati ni smel niti svojega zastopnika, ki bi nagrado sprejel v njegovem imenu. Liu je prvi Kitajec, ki so mu podelili kakršno koli Nobelovo nagrado, v času, ko je živel na Kitajskem.

sarkastična opazka; pred 30 leti je velikega reformista Deng Xiaopinga rešil kapitalizem, sedaj, v času finančne krize, pa je Kitajska rešila kapitalizem (Puhl 2011, 75).

V zadnjih desetih letih je Kitajska zelo močno razširila svoj vpliv o svetu. Vsekakor pa je najmočneje prisotna v Afriki, kjer je že premagala ZDA, ki se s črne celine nočejo umakniti zaradi istih razlogov kot Kitajska – bogatih nahajališč surovin. Kitajska, ki je samo leta 2009 v Afriko investirala 56,5 milijard dolarjev, hlepi po nafti in plinu iz Nigerije, po premogu in bakru iz Zambije in po lesu ter koltanu¹³ iz Konga.

Kitajska preišljena širitev po svetu poteka tudi na kulturno-izobraževalnem področju – svoj vpliv širi s pomočjo Konfucijskih inštitutov. Ena od podružnic se je jeseni 2010 odprla tudi na ljubljanski Ekonomski fakulteti. Prvi Konfucijski inštitut so leta 2004 odprli v Seulu, šest let kasneje je v več kot 90 državah delovalo že čez 300 njegovih podružnic. V okviru te organizacije potekajo jezikovna in kulturološka izobraževanja. Že sedaj je mandarinščina najpogosteje uporabljan jezik v svetu. Poleg tega skušajo svetu predstaviti svoj pogled na stvari tudi s pomočjo različic televizijskih programov kanala CCTV v več različnih jezikih. Med drugim v angleščini, francoščini, španščini, ruščini in arabščini.

V reviji *Der Spiegel* so leta 2008 ob omembi kitajske propagande, ki je tibetanske protestnike pred začetkom OI skušala očrniti na vse možne načine, zapisali, da se večina Kitajcev ne zanima za demokracijo ali diktaturo, niti jim ne gre za človekove pravice. Vse, kar si želijo, je enotnost domovine in prevlada Hanov nad etničnimi manjšinami, med katere spadajo tudi Tibetanci (Falksohn 2008, 120). In čeprav tuji mediji v povezavi s Kitajsko veliko govorijo predvsem o kršenju človekovih pravic, le malokdo omenja kitajske nacionaliste, ki ne blatijo države. Mednje spada razvpita skupina Jezna mladina ali Fenqing 愤青, ki ji pripadajo predvsem študenti in mladi v dvajsetih in tridesetih letih. Javno se razburjajo zaradi raznih stvari, ki po njihovem mnenju zmanjšujejo ugled njihove domovine v svetu in hkrati izkazujejo nespoštovanje do rojakov. Kot so zapisali v *Der Spieglu*, so se med drugim hudo razburjali nad svetovno znanim kitajskim košarkarjem Yao Mingom 姚明, ki igra v ameriški košarkarski ligi NBA in je »dopustil«, da se je njegova hčerka rodila v ZDA. S tem je močno užalil svoje rojake, so prepričani pripadniki skupine Fenqing (Puhl 2011, 78). Prav gotovo pa so bili ti nacionalisti zelo ponosni na svojo domovino ob organizaciji svetovne razstave Expo,

¹³ Koltan je rudnina kolumbit-tantalit, ki se uporablja predvsem pri izdelavi različnih elektronskih naprav. Kar 80 odstotkov svetovne proizvodnje koltana naj bi izvažali iz Konga.

ki je v Šanghaju potekala od maja do novembra 2010. Na tej gospodarsko zelo pomembni razstavi se je s svojim paviljonom predstavila tudi Slovenija.

Kljub pohvalam in večinoma kritikam se moramo zavedati, da je Kitajska ogromna država. Ne samo po številu svojih prebivalcev, ampak tudi geografsko, kar si Slovenci enako težko predstavljamo, kot si Kitajci težko predstavljajo, da nekje obstaja država s samo dvema milijonoma prebivalcev. In čeprav po eni strani razumem, da je težko vladati takšni množici ljudi in zadostiti večini njihovih želja, mi je po drugi strani vseeno nerazumljivo, kako gluhe so lahko oblasti, ko jim posameznik poskuša povedati in dokazati, da ni zakrivil nič hudega in da ima tudi on svoja čustva ter pri tem zahteva predvsem poštena pojasnila in ne naglušnih ušes, ki ne bi slišale niti s slušnim aparatom. V nadaljevanju vam bom skušala na primeru umetnika Ai Weiweija pokazati, kako težko je kitajske oblasti pripraviti do tega, da slišijo posameznika, čeprav se z njim ponavadi niso pripravljene pogovarjati.

2. 2. Vpliv političnega dogajanja na ponovni razvoj kitajske umetnosti po letu 1976

Pisalo se je leto 1976. Mao Zedong in Zhou Enlai sta bila mrtva, radikalno usmerjena banda štirih, ki je imela v oblasti večino medijev, je bila za zapahi, na oblasti je bil Hua Guofeng, zmerni politik, ki je v ljudeh zbuja novo upanje v boljšo prihodnost. Z uradnim koncem kulturne revolucije, ki so ga razglasili na 11. kongresu KKP leta 1977, se je končal tudi napad na »štiri stare« – stare ideje, staro kulturo, stare navade in stare običaje –, ki je na Maov ukaz trajal od začetka kulturne revolucije leta 1966 (Wu 2010, 5). Omenjeni boj je prinesel politizacijo umetnosti, ki se je nadaljevala še po ponovnem odprtju nekaterih šol leta 1973. Šole in univerze so se po desetih letih brez izobraževalnega sistema dokončno odprle oktobra 1977.

Študente, ki so vstopili na umetniške akademije, so učili, da je edini namen prave umetnosti upodobitev navadnih ljudi, ki odražajo veličino svoje družbeno-zgodovinske dobe in civilizacije. Tako je njihov študij pomenil predvsem slikanje doprsnikov ter pogoste izlete na podeželje in v tovarne, kjer so razvijali sposobnost upodabljanja delavnih kmetov in delavcev. Takšno učenje naj bi bodočim akademikom pomagalo, da bi postali dobri socialni realisti. Socialni realizem ali skrajšano so realizem je bil namreč edina dovoljena umetniška smer, s katero so se smeli izražati mladi kitajski umetniki. Gre za umetniško smer, značilno za države

s komunističnim režimom. Socrealizem se je po letu 1930 najprej pojavil v Sovjetski zvezi. Začel se je s knjižnimi deli in se nadaljeval na drugih umetniških področjih. Po drugi svetovni vojni se je razširil še na ostale socialistične države, med drugim tudi v LR Kitajsko. Socrealizem je od umetnikov zahteval, da prikazujejo resničnost »zgodovinsko konkretno, v njenem revolucionarnem razvoju« (Dolinar 1994, 993). Za socrealistična dela je bila značilna tudi »moralna vzgojenost s pozitivnimi junaki, optimizem, usmerjenost k 'tipičnemu', kar pripravlja prihodnost« (Dolinar 1994, 993).

Še po pridobljeni diplomii so novo generacijo kitajskih umetnikov nenehno preverjali, če se držijo zastavljenih meja. A študenti so po zaslugi Dengove t. i. politike odprtih vrat, ki se je začela leta 1978, v knjižnicah z navdušenjem hlatali za novimi idejami v tujih revijah in veliko razmišljali izven dovoljenih meja. Nove ideje iz japonskih in večinoma ameriških umetnostnih revij so burile mlade umetniške duhove in spodbujale njihovo domišljijo. Veliko mladih umetnikov je še vedno razmišljalo predvsem o načinu, kako bi nove ideje lahko uporabili znotraj meja tradicionalne kitajske umetnosti. Drugi so začeli razvijati individualno senzibilnost in se zavedati sebe kot posameznika znotraj kitajskega ljudstva (Smith 2008, 18). Vse to je sprožilo novi val umetniškega ustvarjanja na Kitajskem, saj so se akademsko izobraženi umetniki in umetniki samouki, ki so zaznamovali umetniško dogajanje konec sedemdesetih let 20. stoletja, spoznali z zahodnimi umetniškimi smermi iz 20. stoletja ter hkrati na teh temeljih začeli razvijati moderno in sodobno kitajsko umetnost. Kitajski izraz *xiandai (yishu)* 现代 (艺术) oz. moderna umetnost se je uveljavil za kitajsko umetnost, ki je nastala v 80. letih 20. stoletja. Za umetnost devetdesetih let, ko je prevladovala predvsem eksperimentalna umetnost (*shiyanyishu* 实验艺术), pa umetnostni kritiki in umetniki uporabljajo termin *dangdai (yishu)* 当代 (艺术) oz. sodobna umetnost (Wu 2010, 184).

V osemdesetih letih prejšnjega stoletja je na razvoj moderne in sodobne kitajske umetnosti zelo močno vplivalo tudi avantgardno gibanje, ki je v sebi združevalo praktično vse takratne kitajske umetniške skupine, ki so se na kakršenkoli način spogledovale z umetniškimi trendi, ki so v 20. stoletju prevladovali na zahodu. Nekatere skupine umetnikov so imele svoje manifeste, druge so se dobivale le občasno. Vse te skupine, ki so pripadale avantgardnemu gibanju, so kritiki in umetniki želeli povezati v Umetniško gibanje '85 (*85 meishu yundong* 85 美术运动). Kitajska avantgarda in Umetniško gibanje '85 sta svoj vrhunec in hkrati zaton dosegla z *Razstavo moderne kitajske umetnosti* (*Zhongguo xiandai yishuzhan* 中国现代艺术展) oz. *China/Avant-Garde* februarja 1989 v Narodni galeriji v Pekingu.

2. 2. 1. Novo prebujenje kitajske umetnosti: 1976 – 1984

Za kulturno revolucijo (1966-76) je bila značilna socrealistična umetnost, ki je od umetnikov zahtevala upodabljanje kitajskih delavcev in kmetov, ki z različnimi gestami (npr. z dvignjenimi rokami, zastavami, delom) in propagandnimi slogani, krepijo revolucionarno vzdušje v državi in poveljujejo svoje politične voditelje, še posebej Mao Zedonga. Predsednika Maota so velikokrat upodabljali skupaj z rdečimi sončničnimi žarki, ki so ožarjali njegovo podobo in ga ljudem predstavljali kot rdeče sonce. Pod njim so slikali cvetove sončnic, ki so se obračali proti rdečemu soncu (Ai 2010, 84).

Umetniki so po kulturni revoluciji začutili veliko praznino znotraj socrealistično usmerjene umetnosti, zato so na skrivaj začeli raziskovati alternativne načine umetniškega izražanja. Nekateri med njimi so si za osnovno vodilo izbrali idejo o umetnosti zaradi umetnosti¹⁴. Navdih za svoja dela so iskali v zahodni moderni umetnosti, vključno z romantičnimi, impresionističnimi in postimpresionističnimi slikami. Slikali so predvsem manjše, poetične pokrajine, ki so prikazovale radikalen odmik od revolucionarne umetnosti. V Pekingu se je okoli manj znanega slikarja Zhao Wenlianga 赵文量 zbralo približno trideset umetnikov, ki so slikali skoraj izključno pokrajine. To skupino, ki je imela prvo javno razstavo julija 1979, so kasneje poimenovali Brezimna skupina slikarjev (*Wu ming huahui* 无名画会) (Wu 2010, 5).

Sredi 70. let se je pojavila tudi alternativna politična umetnost, ki so jo spodbudile neprijetne pretekle in aktualne politične spremembe¹⁵. Med drugim je skupina mladih amaterskih fotografov leta 1976 posnela celotno dogajanje okoli incidenta 5. aprila in s pomočjo ilegalno organizirane mreže posnetke razdelila med ljudi.

Do leta 1979, ki je z nekaj pomembnimi razstavami umetnikov samoukov močno zaznamovalo potek umetniškega dogajanja po koncu kulturne revolucije, se je zgodilo še nekaj zelo pomembnih stvari. S prihodom Deng Xiaopinga na oblast in reformami, ki jih je začel izvajati, so Kitajci ponovno lahko prišli do pomembnih umetniških revij, ki so ponujale vpogled v zahodno, sodobno japonsko in tradicionalno kitajsko umetnost. Akademska umetnost se je poskušala vse bolj iztrgati iz primeža propagandne socrealistične umetnosti in se osamosvojiti. Boljša politična atmosfera je pripomogla k razvoju dinamičnega

¹⁴ Umetnost zaradi umetnosti je nazor, ki pravi, da je funkcija umetnosti samo estetska, na pa tudi družbena (Slovar slovenskega knjižnega jezika).

¹⁵ Glej poglavje 2. 1. Družbeno-politično dogajanje na Kitajskem med letoma 1976 in 2011.

demokratičnega gibanja, ki je prišlo na plano konec 1978 in v začetku 1979. To je bilo obdobje, ko so se mladi aktivisti šele vrnili s podeželja, kamor jih je v času kulturne revolucije poslal Mao. V mestih so začeli organizirati kvazipolitična društva in izdajati različne politične in literarne revije. Nekatere od teh skupin so celo zavračale vodstvo partije, kar je privedlo do tega, da je Dengova vlada prepovedala neuradne organizacije in aktivnosti. Ker so se Kitajci bali, da bi prišlo do ponovnega kaosa, so kljub simpatijam, ki so jih gojili do teh skupin, raje ubogali Dengove ukaze (Wu 2010, 6).

Po mnenju Wu Hunga 巫鸿 predstavljajo začetek sodobne kitajske umetnosti tri pomembne umetniške razstave, ki so bile na ogled leta 1979. Organizirali so jih umetniki samouki, saj v času, ko so bile med kulturno revolucijo šole zaprte, niso mogli pridobiti formalne oz. akademske izobrazbe (Wu 2010, 6). Razstave so pripravili na javnih mestih v Pekingu in s tem pritegnili večjo pozornost širše javnosti, kot bi jo z razstavami v državnih muzejih. Prvo razstavo z naslovom *Narava, družba in človek (Ziran, shehui, ren 自然, 社会, 人)* je 1. aprila 1979 odprla fotografska skupina April (*Siyue yinghui 四月影会*). Julija je sledila razstava Brezimne skupine slikarjev. Ti dve razstavi sta bili načrtno nepolitični. Politiki in politični propagandi sta se želeli upreti z deli, ki so zagovarjala idejo umetnosti zaradi umetnosti. Konec septembra je sledila še tretja odmevna razstava, ki jo je pripravila skupina Zvezde (*Xingxing 星星*) z naslovom *Razstava zvezd (Xingxing meizhan 星星美展)*. Ta razstava je bila, za razliko od prejšnjih dveh, popolnoma politična. Obiskovalce, ki so se sprehodili po parku pred hramom kitajske umetnosti – Narodno galerijo umetnosti v Pekingu – so šokirale podobe, ki so silovito napadale maoistično ideologijo (Wu 2010, 6). Kljub liberalizaciji, ki ji je bila priča takratna kitajska družbeno-politična sfera, je bilo razstavljanje umetniških del v državnih umetniških ustanovah še vedno pod strogim nadzorom. Ravno zato se je skupina Zvezde odločila za ilegalno organizacijo. Prepričani so bili, da bodo na tak način privabili več obiskovalcev. Dodatno provokacijo so želeli vzpostaviti z izbiro razstavnega prostora in se tudi na tak način soočiti z uradnimi oblastmi. A komaj dva dneva po odprtju razstave je posredovala policija in prisilno odstranila dela. To je umetnike še bolj razjezilo, zato so 1. oktobra, na dan ko je LR Kitajska praznovala trideseto obletnico ustanovitve, v znamenje protesta organizirali demonstracije (Chiu 2008, 24).

Leto 1979 so poleg razstav zaznamovale tudi burne debate, ki jih je sprožil esej Wu Guanzhonga 吴冠中, objavljen v takratni vodilni umetniški reviji *Umetnost (Meishu 美术)*. Slikar, ki se je šolal v Franciji, je v eseju *Formalistična estetika v slikarstvu* v nasprotju z

uradno doktrino trdil, da vsebino določa forma in ne obratno. Hkrati je pozval umetnike, naj v naravi in resničnem življenju začnejo odkrivati tudi abstraktno lepoto (Wu 2010, 14). Ta esej je javnost razburjal nekaj let in razne odzive nanj so še dolgo objavljali v različnih revijah. Nekateri umetniki in kritiki so na podlagi te debate skušali povezati umetniško kreativnost z individualno originalnostjo, kar je bilo seveda v nasprotju z uradno umetnostno teorijo. Razmišljanja na to temo so rodila tudi nekaj manjših razstav (Wu 2010, 14).

Umetniki se oblastem, ki so od umetnosti še vedno zahtevale, da se drži smernic sočrealizma, niso pustili zmesi in so v ilegali še naprej z zanimanjem preizkušali novo pridobljena znanja. Že vsak manjši odklon od uradne norme je pomenil ne samo nasprotovanje oblastem, ampak tudi kritiko (Smith 2008, 19). Prestopanje meja je oddelek komunistične partije za propagando očitno tako razjezilo, da so od leta 1983 do začetka naslednjega leta začeli voditi močno kampanjo proti duhovnemu onesnaženju, ker so se enostavno bali, da bo celotna situacija reform, ki so sprožile odpiranje v svet, med ljudi prinesla preveč zahodnih liberalnih idej. Prepovedali so umetniške razprave o formalni abstrakciji, prekinili razstave zahodne moderne umetnosti in tudi nekatere razstave sodobne umetnosti ter jih močno kritizirali (Wu 2010, 35). Čeprav je uradna kampanja proti duhovnemu onesnaženju za nekaj časa zaustavila razvoj sodobne kitajske umetnosti, je hkrati še več umetnikov spodbudila, da so se umaknili v ilegalo. Nova situacija je na nek način še dodatno pripomogla k razvoju kitajske avantgarde in širokega vsedržavnega gibanja, ki so ga poimenovali Umetniško gibanje '85.

2. 2. 2. Kitajska avantgarda in Umetniško gibanje '85

Sredi 80. let so se umetniki vse pogosteje ukvarjali z raziskovanjem človeka kot individuuma in vprašanji, kot so: kakšnemu namenu služi moderna umetnost, komu je namenjena, kdo jo lahko razume in kdo bi jo kupil. Karen Smith meni, da so takratne kitajske oblasti veliko bolj vznemirjale nerazumljive ideje, ki so prihajale na Kitajsko iz zahodne moderne umetnosti, kot dejstvo, da so kitajski umetniki začeli opuščati slikarska platna in se vse bolj posvečali raziskovanju konceptualnih umetniških postopkov, kot so performansi, inštalacije in razna umetniška posredovanja na določenih lokacijah¹⁶ (Smith 2008, 20). Zato so oblasti leta 1983 začele s kampanjo proti duhovnemu onesnaženju, ki je vsebovala napad na vse oblike t. i.

¹⁶ Umetniške intervencije na določenih lokacijah se v angleščini imenujejo Site-specific Intervention. Gre za posamezne umetniške akcije, izvedene s točno določenim namenom. Izbira lokacije igra zelo pomembno vlogo.

buržoaznega uvoza, ki so ga predstavljale zahodne ideje od erotike in eksistencializma (Wu 2010, 35).

Kljub nasprotovanju, ki so ga oblasti izvajale z občasnimi kampanjami, je na Kitajsko prihajalo veliko družboslovne literature iz tujine. Dobili so tudi veliko prevodov teoretičnih del. Zdelo se je, da je Kitajska v zelo kratkem času nadoknadila celo stoletje zaostanka na področju umetnosti in filozofije, kjer se je znašla zaradi burne politične situacije. Na umetnike so še posebej močno vplivali prevodi evropskih filozofov: Arthurja Schopenhauerja, Friedricha Nietzscheja, Jean-Paula Sartrea, Sigmunda Freuda, Carla Junga in Alberta Camusa. Pri mladih umetnikih je bila zelo odmevna tudi razstava vsestranskega ameriškega umetnika Roberta Rauschenberga¹⁷, ki so jo leta 1985 postavili v Narodni galeriji v Peking. Rauschenbergova dela so umetnike spodbudila k ponovnemu razmišljanju o umetniških idejah in kreativnosti.

Med letoma 1984 in 1986 se je na Kitajskem pojavilo več umetniških skupin, ki so jih sestavljali predvsem umetniki, stari okoli 20 let, ki so bili še vedno del šolskega izobraževalnega sistema ali so že spadali med prve diplomante po koncu kulturne revolucije. V vseh provincah in večjih mestih je bilo kar okoli osemdeset takšnih skupin (Wu 2010, 51). Nekatere so bile med seboj dobro povezane, imele so celo svoje manifeste. Med takšne spadajo na primer: Severna skupina umetnikov (*Beifang yishu qunti* 北方艺术群体), ki jo je vodil umetnik Wang Guangyi 王广义, Salon južnih umetnikov (*Nanfang yishujia shalong* 南方艺术家沙龙), ki ga je vodil Zhang Xiaogang 张晓刚 in dadaisti iz mesta Xiamen 厦门 (*Xiamen dada* 厦门达达) pod vodstvom umetnika Huang Yongpinga 黄永砗, ki so svoj navdih črpali iz omenjene Rauschenbergove razstave v Peking. Druge skupine so bile, za razliko od že naštetih, slabo povezane. Umetniki, ki so jim pripadali, so se osredotočali na različne umetniške pristope in teorije, sestajali pa so se le ob posebnih priložnostih (Wu 2010, 51). Vse te skupine in posamezni umetniki z različnimi pogledi na umetnost, ki so pomenili odklon od socrealizma in kar se je odražalo tudi v njihovih delih, so pripadali kitajski avantgardi. Vsi so želeli narediti korak naprej in kitajsko umetnost pripeljati do nivoja, kakršen je v njihovem času prevladoval v »razvitem« zahodnem umetniškem svetu in

¹⁷ Robert Rauschenberg (1925-2008) je bil ameriški slikar, kipar, grafik, fotograf in performer. Nikoli ni popolnoma pripadal samo enemu od umetniških slogov, kljub temu pa njegova dela predstavljajo neke vrste most med abstraktnim ekspresionizmom in pop artom. Glej MoMA – The Museum of Modern Art. »Robert Rauschenberg. (American, 1925-2008). Introduction«. Prevezeto 10. 03. 2011. [http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4823].

nadoknaditi praznino, ki je nastala v času vladavine propagandno usmerjenega socrealizma, zato so se trudili, da bi avantgardne umetnike in skupine povezali v Umetniško gibanje '85.

Kritiki, med katerimi je bil tudi Gao Minglu 高名潞, so sredi 80. let z Umetniškim gibanjem '85 želeli vzpostaviti kulturno revolucijo v pravem pomenu besede. Prepričani so bili, da morajo umetniki za svojo osnovno ideologijo najprej priznati humanizem, nato pa nase prevzeti vlogo kulturnih kritikov in na vse možne načine ponovno preučiti odnose med umetnostjo in družbo ter religijo in filozofijo (Wu 2010, 51). Karen Smith meni, da se bolj ali manj povezani avantgardni umetniki iz Umetniškega gibanja '85 niso imeli namena upreti starim pravilom, ampak so verjeli, da s svojim delom samo izvajajo modernizacijo na umetniškem področju. Po njenem mnenju so bili prepričani, da bo njihova umetnost naredila za kulturo to, kar je Deng Xiaoping s političnimi reformami konec sedemdesetih let naredil za izboljšanje gospodarske situacije na Kitajskem (Smith 2008, 19). Zato so kritiki in umetniki začeli izražati željo po skupnem, vsekitajskem gibanju, ki bi združilo umetnike in umetniške skupine – Umetniško gibanje '85. To gibanje so si predstavljali kot neke vrste kampanjo *yundong* 运动 – 85 *meishu yundong* 85 美术运动. Takšne kampanje so bile značilne za moderno kitajsko politično kulturo od začetka 20. stoletja naprej. Prav posebno vlogo so igrale v kulturni revoluciji (Wu 2010, 66). Za kampanje *yundong* je bil značilen izčiščen in praktičen program, ki so ga po državi širili s pomočjo propagande. Z njimi so želeli združiti revolucionarne množice, da bi se uprle notranjim in zunanjim sovražnikom. *Yundong* je tako postal osrednji element družbe in je istočasno nadziral mišljenje ljudi. Elementi, značilni zanj, so se zelo lepo odražali tudi v Umetniškem gibanju '85. Medtem ko so napadali uradno ideologijo in kulturno politiko, so si močno prizadevali, da bi združili avantgardne umetnike v združeno fronto in iz sodobne kitajske umetnosti naredili nekakšno vsedržavno gibanje (Wu 2010, 66).

Nekateri kritiki so umetnike spodbujali, naj očistijo umetniški jezik, drugi so želeli, da bi moderna kitajska umetnost kombinirala prvine zahodnega modernizma s tradicionalnimi kitajskimi prvinami. Nekateri umetniki so želje kritikov upoštevali, drugi so se raje posvetili svojim idejam. Predvsem so želeli opustiti velike družbeno-politične ideje in pomen umetnosti preseliti v kreativni proces in izkušnjo (Wu 2010, 66).

Pestro umetniško dogajanje v osemdesetih letih 20. stoletja so močno zaznamovale tudi različne razstave in simpoziji ter revije, ki so dela in ideje umetnikov želele predstaviti širši

domači javnosti. Med najbolj pomembne kitajske umetnostne revije so spadale *Umetnostni trendi* (*Meishu sichao* 美术思潮), *Revija kitajske umetnosti* (*Zhongguo meishu bao* 中国美术报) in *Revija o slikarstvu iz province Jiangsu* (*Jiangsu huakan* 江苏画刊). Njihovi uredniki in sodelavci so prihajali iz nove generacije umetnostnih kritikov, ki so si zadali nalogo promoviranja sodobne eksperimentalne umetnosti. S položajev, ki so jih zasedali na umetniških akademijah in v raziskovalnih inštitutih, so lahko navezali stike z eksperimentalnimi umetniki. Zanje so nato organizirali razstave in jih vabili k sodelovanju na konferencah v različnih mestih. Hkrati so predstavljali tudi pomemben vezni člen med razpršenimi umetniškimi skupinami, ki so v 80. letih nastale po vsej državi (Wu 2010, 35).

Nadvse pomembne stvari so se v umetniškem svetu zgodile v letu 1985, po katerem so poimenovali Umetniško gibanje '85. Tisto leto sta močno zaznamovali dve razstavi (Wu 2010, 35). Prva je bila *Šesta vsedržavna razstava umetnosti* (*Diliujie quanguo meishu zuopin zhanlan* 第六届全国美术作品展览), ki so jo organizirale oblasti z namenom, da bi v umetnost ponovno uvedli že nekoliko pozabljen socrealizem oz. maoistično doktrino umetnosti, ki je služila politiki. Na drugi strani so v pekinški Narodni galeriji kot protiutež »uradni« razstavi pripravili *Razstavo progresivnih mladih kitajskih umetnikov* (*Qianjin zhong de Zhongguo qingnian huazhan* 前进中的中国青年画展). Na njej so sodelovali mladi umetniki, ki so javno sprejeli zahodno umetnost. Vidnejšo vlogo med njimi je igral slikar Meng Luding 孟禄丁 s sliko *V novi dobi: Razsvetljenje Adama in Eve* (*Zai xinshidai: Yadang Xiawa de qishi* 在新时代: 亚当夏娃的启示), ki je simbolno predstavljala prihod novega »razsvetljenjskega gibanja« (Wu 2010, 35).

Razvoj kitajske umetnosti se je še posebej odražal s tremi večjimi simpoziji na temo umetnosti. Prvi od dveh huangshanskih simpozijev (*Huangshan huiyi* 黄山会议) se je odvijal leta 1985, drugi tri leta kasneje. Tretji simpozij, zhuhaijski simpozij *Velika razstava in simpozij o umetnostnih trendih '85* (*85 meishu sichao daxing huandeng zhanlan lilun yantaohui* 85 美术思潮大型环等展览理论研讨会), je potekal leta 1986.

Prvi huangshanski simpozij je govoril o slikarstvu – *Simpozij o oljnem slikarstvu* (*Youhua yishu taolunhui* 油画艺术讨论会). Umetnostno raziskovalni inštitut province Anhui, Osrednja umetnostna akademija, pekinški Slikarski inštitut in revija *Zgodovina in teorija umetnosti* (*Meishu shilun* 美术史论) so ga organizirali kot odgovor na *Šesto vsedržavno razstavo umetnosti*, ki so jo močno skritizirali. Okoli sedemdeset udeležencev je formuliralo

skupna stališča in cilje v zvezi z nadaljnim razvojem kitajske umetnosti. Moto simpozija se je glasil »svoboda umetniškega ustvarjanja in svoboda kritike« (Köppel-Yang 2003, 49). Udeleženci so javno spodbijali zahteve uradnih umetnostnih načel, ki jih je zagovarjal socialni realizem in se strinjali, da je za umetnost bistven tehnični, formalni in stilistični pluralizem. Umetnost je treba gledati z estetske perspektive zato, da bi pripravili širše sprejemanje abstraktne umetnosti. Kritik Gao Minglu je menil, da je bil simpozij »pomemben faktor za promocijo razvoja pluralističnega sveta umetnosti« (Köppel-Yang 2003, 49).

Pri organizaciji simpozija v mestu Zhuhai 珠海 leta 1986 je vodilno vlogo prevzel umetnik Wang Guangyi 王广义, voditelj Severne skupine umetnikov – *Beifang yishu qunti* 北方艺术群体. Okoli sebe je zbral umetnike iz cele Kitajske, ki so aktivneje sodelovali v Umetniškem gibanju '85 in tiste, ki so vodili posamezne umetniške skupine ali različne umetniške inštitucije. Pridružili so se jim tudi uredniki umetnostnih revij. Prvič se je zgodilo, da so mladi umetniki lahko javno govorili o različnih konceptih in delih, kar je pomenilo močno spodbudo za pripravo retrospektivne razstave kitajske avantgarde leta 1989 – *Razstava moderne kitajske umetnosti* (*Zhongguo xiandai yishuzhan* 中国现代艺术展) oz. *China/Avant-Garde* (Köppel-Yang 2003, 49).

Tretjega simpozija, ki se je leta 1988 ponovno odvijal v mestu Huangshan 黄山, se je udeležilo več kot sto umetnikov. Wang Guangyi je takrat sformuliral slogan »Očistimo humanistični entuziazem (*qingli renwen reqing* 清理人文热情)«, ki je močno zaznamoval umetniški svet (Köppel-Yang 2003, 49). Vzporedno s srečanjem, s katerim so želeli izzvati preusmeritev avantgarde in pripraviti vse potrebno za *Razstavo moderne kitajske umetnosti*, o kateri so se dogovarjali že na prejšnjem simpoziju, se je odvijala razstava sodelujočih umetnikov (Köppel-Yang 2003, 49). Retrospektivna razstava kitajske avantgarde naj bi bila pripravljena naslednje leto, a jo je partijska kampanja proti kapitalistični liberalizaciji onemogočila (Wu 2010, 113).

Ko se je politična gonja nekoliko polegla, so organizatorji ugotovili, da se njihove predstave o razstavi ne skladajo popolnoma. Nekateri so še vedno želeli, da bi bila retrospektivne narave in bi predstavljala Umetniško gibanje '85, drugi so temu predlogu nasprotovali, saj naj bi bila takšna retrospektiva preveč akademska. V razstavi so videli predvsem možnost za nov napad na uradno kulturno politiko. Prepiri so se odvijali tudi med samimi umetniki, saj so nekateri zagovarjali idejo, da ima nova umetnost politično funkcijo, drugi so nasprotovali celotnemu konceptu kampanje *yundong*, kakršnega je imelo Umetniško gibanje '85 (*85 meishu yundong*

85 美术运动). Poleg tega se umetniki niso strinjali s prepovedmi, ki so omejevale razstavo in so jih skupaj z Narodno galerijo sprejeli predstavniki gibanja (Wu 2010, 113).

Kljub razhajanjem je 5. februarja 1989 le prišlo do retrospektivne *Razstave moderne kitajske umetnosti* (*Zhongguo xiandai yishuzhan* 中国现代艺术展) oz. *China/Avant-Garde*. Karen Smith meni, da je okoliščine za postavitev razstave nekoliko olajšalo tudi dejstvo, da je bil Deng Xiaoping med letoma 1987 in 1989 tako zaposlen z gospodarskimi reformami, da je nekoliko pozabil na umetnike in jim omogočil malo bolj svobodno ustvarjanje (Smith 2008, 20). Zaradi obširnosti razstave in velikanskega vpliva, ki ga je imela na družbo, je postala eden najpomembnejših dogodkov v zgodovini sodobne kitajske umetnosti. Poleg tega je istočasno predstavljala vrhunec in konec avantgardnega gibanja na Kitajskem. Pred Narodno galerijo so bili po tleh položeni črni prapori s prometnim znakom za prepovedano polkrožno obračanje, s čimer so želeli simbolično pokazati, da poti nazaj ni (Wu 2010, 113).

Kljub velikim pričakovanjem se je razstava v Narodni galeriji že prvo uro po odprtju znašla v težavah. Performans umetnice Xiao Lu 肖鲁, ki je izstrelila pravi naboj v svojo inštalacijo¹⁸, je avantgardno umetnost in njene ustvarjalce takoj postavil v konflikt z oblastmi in razstavo so zaprli za javnost (Smith 2008, 20). Razstavo, ki naj bi bila na ogled 15 dni, so kasneje odprli in čez teden dni ponovno zaprli zaradi grožnje z bombo, tako da so bila dela dejansko na ogled le devet dni. Ti zapleti so že nakazovali obdobje ponovne povečane represije, ki je svoj vrhunec dosegla nekaj mesecev kasneje v nasilnem vojaškem zatrtju študentskih množic na Trgu nebeškega miru. Nasilnemu posredovanju je sledila še blokada dotoka tujih informacij in pritisk na umetniške šole ter muzeje (Chiu 2008, 24).

Organizatorji razstave so morali plačati visoko kazen. Umetnikom, ki so bili kakorkoli povezani z razstavo, so za dve leti prepovedali sodelovanje na razstavah (Smith 2008, 21). Razočarani umetniki so se umaknili nazaj v podtalje in tam nadaljevali z ustvarjanjem. Čeprav so se zavedali, da so med letoma 1985 in 1989 ustvarili popolnoma novo umetniško sceno na Kitajskem, so bili vseeno nekoliko zmedeni. Celotno dogajanje ter nasprotujoča si mnenja in občutki so v njih sprožili gnus do samih sebe, pomešan s ponižanjem, ki ga je še dodatno stopnjeval občutek, da so jih izgnali iz lastnega naroda (Smith 2008, 21). Veliko mladih umetnikov je v drugi polovici 80. let v želji po boljšem življenju in boljših delovnih pogojih odšlo v tujino.

¹⁸ Nekateri ta strel imenujejo tudi »prvi strel 4. junija« in ga smatrajo za začetek dogajanja, ki se je sprevrglo v krvavi incident, ki se je 4. junija 1989 zgodil na Trgu nebeškega miru (Albertini 2008, 9).

2. 2. 3. Glavni trendi v sodobni kitajski umetnosti: 1990 – 2000

V 90. letih so bile že dobro vidne spremembe, ki jih je prinesla reformna politika, ki se je na Kitajskem izvajala vse od leta 1978, ko so na oblast prišli reformisti z Deng Xiaopingom na čelu. Velika mesta, kot sta Peking in Šanghaj, so doživela popolno vizualno preobrazbo. V mesta so prihajala številna zasebna in druga podjetja predvsem iz tujine, ki so na različnih področjih, od gradbenega do finančnega sektorja, poskrbela za razvoj kitajskega gospodarskega trga. Ta podjetja so s seboj prinesla nove zaposlitvene možnosti, kar je sprožilo množično priseljevanje Kitajcev iz perifernih delov države v večja mesta. Mladi izobraženci so iskali službe v upanju na čim večji zaslužek, da bi si lahko privoščili lagodno in razkošno življenje, ki so jim ga omogočale številne dobrine iz drugih držav. Vse to je na Kitajsko prineslo ogromne spremembe, ki so se odražale ne samo na gospodarskem, ampak tudi v družbeno-političnem sektorju. Umetniki, ki so se po incidentih, povezanih z razstavo *China/Avant-Garde* konec 80. let umaknili še globlje v ilegalo, so vse bolj razmišljali o sebi in položaju posameznika v novo nastali kitajski družbi, ki se je z neverjetno hitrostjo spreminjala iz dneva v dan.

Hitra komercializacija kitajske družbe, ki jo je skupaj z razvojem masovnih medijev spodbujal prodirajoči kapitalizem z zahoda, in vse večja globalizacija sodobne kitajske umetnosti so silile umetnike, da so se med drugim zatekali h konceptualizaciji umetnosti in fotografski postprodukciji. Spremenili so se tudi odnosi med njimi in njihovo publiko. Zelo pomembno vlogo je imela skupina mladih akademskih diplomantov Nova generacija (*Xin shengdai* 新生代). Večina teh umetnikov je prihajala iz Pekinga. Rojeni so bili v 60. letih, kar je močno vplivalo na njihovo razmišljanje in dela, saj v nasprotju z umetniki, rojenimi v 50. letih, niso bili obremenjeni z dogajanjem med kulturno revolucijo, nihče od njih ni bil član rdeče garde¹⁹ prav tako so bili premladi, da bi odšli na podeželje z ostalo mladino, ki jo je Mao poslal h kmetom, da bi se naučili delati²⁰ (Yin 1992, 155). Med umetnike Nove generacije, ki je z imenom v prvi vrsti nakazovala na starost svojih članov, so spadali umetniki: Wang Hao 王浩,

¹⁹ Rdeče garde so bile ljudsko gibanje, ki so ga sestavljali predvsem šolarji. Leta 1966 jim je Mao Zedong dal veliko moč, ki so jo izkoriščali predvsem za zastraševanje intelektualcev. Svoje učitelje so javno sramotili in trpinčili. Kaotično dogajanje, ki ga je še dodatno spodbudilo delovanje rdečih gard, je pripeljalo do tega, da je moral Mao s pomočjo vojske že naslednje leto ustaviti te garde, ki so si delovanje v prid krepitve Maovega vpliva vse prevečkrat razlagale čisto po svoje.

²⁰ Gibanje za delo v hribih in na podeželju (*Shangshan xiexiang yundong* 上山下乡运动) je v času kulturne revolucije začel Mao Zedong. V boju proti buržoaznemu mišljenju je ukazal, da se mestno mladino pošlje v hribe in na podeželje, da se bodo tam od delavcev in kmetov učili, kako delovno je kitajsko ljudstvo.

Wang Huaxiang 王华祥, Wang Yuping 王玉平, Yu Hong 喻红, Shen Ling 申玲, Zhao Bandi 赵半狄, Li Tianyuan 李天元 idr. Zanimanja za velike teoretične koncepte pri njih ni bilo zaznati. Svoj ego so raje gradili skozi kreativno ustvarjanje, zato filozofske zadeve navadno niso bile tisto, kar jih je motiviralo za delo (Yin 1992, 156). V svoji umetnosti so največ prostora namenili čisto vsakdanjim stvarim, brez kakršnegakoli globljega pomena, ki bi ga po uradnih navodilih umetniško delo moralo imeti. Umetniki iz te skupine, ki so jim bili bolj pri srcu ekstremi, so načrtali smernice ciničnega realizma (Wu 2010, 154).

Cinični realizem (*Wanshi xianshi zhuyi* 玩世现实主义) velja za enega bolj prepoznavnih stilov sodobne kitajske umetnosti na zahodu. Zanj je značilno ironično norčevanje, ki ga velikokrat izražajo z avtoportreti ali portreti množic »tipičnih« Kitajcev (Albertini 2008, 9). Med vidnejšimi predstavniki ciničnega realizma, kamor spadajo Fang Lijun 方力钧, Geng Jianyi 耿建翌 in Wang Jinsong 王劲松, je tudi umetnik Yue Minjun 岳敏君. Njegova dela zlahka prepoznamo po avtoportretih, na katerih se upodablja z značilno roza barvo obraza, čez katerega je razpotegnjen širok nasmeh z urejenimi belimi zobmi. Oči ima vedno zaprte.

V devetdesetih letih se je razvila še ena pomembna smer – pop art. Razdelila se je na manj znani kulturni pop, čigar predstavniki so se osredotočali na sedanost, in bolj znani politični pop. Predstavniki političnega popa (*Zhengzhi popu* 政治波谱), mednje spadajo Li Shan 李山, Feng Mengbo 冯梦波, Yu Youhan 余友涵, Wang Xingwei 王兴伟 idr., so dajali pomen poglobljeni dekonstrukciji pretekle politične vizualne kulture. Reciklirali so podobe iz kulturne revolucije in jih kombinirali z znaki in blagovnimi znamkami, ki sta jih na kitajski trg prinesli komercializacija in globalizacija. Med vidnejše predstavnike vsekakor spada tudi umetnik Wang Guangyi. Zelo dober primer tega sloga so njegove slike, ki združujejo motive, značilne za propagandne plakate iz kulturne revolucije, in napise raznih zelo vplivnih tujih blagovnih znamk, kot so na primer Coca-Cola, BMW, Chanel No. 5, Warhol ipd.

Poleg omenjenih smeri se je v devetdesetih letih v sodobni kitajski umetnosti zelo veliko novih stvari dogajalo tudi na področju eksperimentalne umetnosti (*shiyanyishu* 实验艺术). Nova tehnologija je omogočila razvoj eksperimentalne fotografije s pomembno postprodukcijo. Močno se je razvila tudi video produkcija. Umetniki in kritiki so se veliko ukvarjali še z raziskovanjem sebe kot individuuma, vse glasnejše so postajale tudi umetnice, ki so začele opozarjati na dejstvo, da so v umetniškem svetu prisotne tudi predstavnice

nežnejšega spola. Poleg tega so umetniški svet zelo močno zanimale tudi meje, ki so se pojavile skupaj z vprašanji o ustreznosti uporabe živali, teles in trupel v umetniške namene. Eksperimentalni umetniki so se zbrali na obrobju Pekinga v manjšem naselju z imenom Pekinška vzhodna vas (*Beijing dongcun* 北京东村). Vzhodna vas je bila poklon newyorški soseski East Village, ki je bila v 80. letih dom zelo uspešne skupnosti sodobnih umetnikov. Jedro kitajske Vzhodne vasi so poleg Zhang Huana 张洵 in Ma Liuminga 马六明 sestavljali še Cang Xin 苍鑫, Zhu Ming 朱冥, Xing Danwen 邢丹文 in Rong Rong 荣荣. V svojih revnih studiih, kjer so živeli skupaj s kmeti in sezonskimi delavci, so ustvarjali predvsem performanse, inštalacije in fotografije (Chiu 2008, 24-25). Po vrnitvi na Kitajsko je k njim vse pogosteje zahajal tudi Ai Weiwei 艾未未.

Zhang Huan je znan predvsem po raznih performansih, povezanih z body artom²¹, saj je svoja dela utemeljil na raziskovanju svojega telesa. V performansu z naslovom *65 kg* leta 1994 je na primer simuliral samožrtvovanje. Svoje golo telo je zvezal z debelo verigo, s pomočjo katere so ga obesili pod strop. Glavo so mu na strop privezali z nekoliko širšim usnjenim pasom, ki so mu ga dali čez usta. Tako zvezan je v ležečem položaju pod stropom visel eno uro.

V Vzhodni vasi je bil tudi performer Ma Liuming, ki je iznašel svoj ženski alter-ego z imenom Fen-Ma Liuming 芬·马六明. Ker se je zelo veliko igral z goloto, ki je na Kitajskem veljala za tabu temo, so ga nekoč sosedi celo prijavili policiji (Wu 2010, 185).

Skupaj s performerji je v tistem času zelo dobro začela sodelovati generacija neodvisnih fotografov, ki so dokumentarno fotografijo (*jishi sheying* 纪实摄影), značilno za drugo polovico 80. let, zamenjali za eksperimentalno (*shiyansheying* 实验摄影). Poleg tega je vse več umetnikov za svoj primarni medij uporabljalo video kamero (Wu 2010, 219).

Devetdeseta leta so bila čas, ko so se za sodobno kitajsko umetnost začeli zanimati na zahodu. K temu so dosti pripomogli kitajski umetniki, ki so sredi 80. letih emigrirali v tujino in so tam uspešno nadaljevali svojo pot. Nekateri med njimi so imeli konec devetdesetih let v tujini tudi samostojne razstave²². Poleg tega so imeli tudi tisti, ki so ostali doma, vse več priložnosti, da so potovali v tujino na razne razstave in delavnice.

²¹ Body art je umetniška smer, ki se je konec 60. let razvila v New Yorku. Umetnik kot medij uporablja svoje telo (na primer poslikava telesa, akcije s telesom ipd.) (Leksikon 2006, 454).

²² Leta 1997 je bila v ZDA in Evropi na ogled razstava umetnika Cai Guoqianga 蔡国强, ki ustvarja s smodnikom. Cai Guoqianga so kitajske oblasti kasneje povabile, da je pripravil spektakularen ognjemet ob odprtju 21. poletnih olimpijskih iger, ki jih je leta 2008 gostil Peking. Leta 1999 so organizatorji znamenitega beneškega bienala povabili 20 kitajskih umetnikov, da so predstavili svoja dela v Benetkah. Pod francosko

Če je v 80. letih na Kitajskem prevladovala moderna umetnost (*xiandai yishu* 现代艺术), ki je bila močno povezana z dogajanjem v notranji politiki, se je v 90. letih preko vseh meja – geografskih, političnih in kulturnih – razširila t. i. sodobna kitajska umetnost (*dangdai yishu* 当代艺术), znotraj katere je dominirala eksperimentalna umetnost (*shiyanyishu* 实验艺术). Še vedno so obstajale posamezne skupine in posamezniki, ki so se zavzemali za različne ideje in umetniške smeri. Skozi nove eksperimente, nove načine in uporabo novih medijev so predvsem iskali pot do sebe, posameznika in njegove vloge v neverjetno hitro spreminjajoči se družbi. Skupno jim je bilo predvsem pomanjkanje oz. iskanje urejenega muzejskega sistema, ki bi jim dal možnost in prostor, da bi svoja dela lahko pokazali Kitajski in svetu. Boljši sistem muzejev in galerij bi jim hkrati pomagal ustvariti tudi boljši sistem izobraževanja in trga (Wu 2010, 152).

Na spremembe v kitajskem umetniškem svetu, ki so sledile v 90. letih, so zelo močno vplivala naslednja dejstva. Prvič, vse več umetnikov se je odločilo za neodvisno umetniško pot. Postali so t. i. neodvisni umetniki (*duli yishujia* 独立艺术家) in ostali brez pomembnih vez pri institucijah. To jim je omogočalo, da so se oddaljili od starih odgovornosti, hkrati pa so se morali znati, da so sploh lahko financirali svoje umetniške eksperimente. Naučiti so se morali pogajati z različnimi preprodajalci in zbiralci umetnin, muzeji in kustosi iz zahodnih držav, ki so vse pogosteje prihajali na Kitajsko, da bi odkrili nove umetniške talente in potencialne. Druga pomembna stvar, ki se je zgodila v 90. letih, je bilo množično preseljevanje mladih umetnikov iz provinc v Peking, ki je postal nesporno središče sodobne umetnosti. Ustanavljati so začeli stanovanjske skupnosti – vasi umetnikov (*yishu cun* 艺术村). Mednje je spadala tudi že omenjena pekinška Vzhodna vas. Tretjič, umetnostni kritiki so se na Kitajskem pojavili predvsem v 80. letih, ko so začeli najprej z objavami v revijah, nato pa še osebno spodbujati umetnike iz cele države, da bi v okviru Umetniškega gibanja '85 skupaj pripravili retrospektivno razstavo moderne kitajske umetnosti, ki so jo realizirali leta 1989. Ti kritiki, ki so ponavadi opravljali še delo kustosov, so po vzoru zahodnega umetniškega sveta zdaj tudi v Osrednje cesarstvo prenesli poklic neodvisnega kustosa (*duli cezhanren* 独立策展人). Za glavno nalogo so si zadali vzpostavitev dobrega sistema muzejev in galerij, ki ga na Kitajskem še niso poznali. Verjeli so, da bi takšen sistem močno utrdil položaj umetnosti v njihovi domovini in umetnike povezal s publiko. Vse to je bilo tesno povezano z vedno večjo globalizacijo sodobne kitajske umetnosti. Kitajski umetniki so pogosteje sodelovali tudi na

zastavo se je takrat predstavljal tudi kitajski umetnik Huang Yongping, ustanovitelj skupine Xiamen dada, ki je leta 1989 emigriral v Francijo.

pomembnih razstavah v tujini, kot sta na primer beneški bienale ali nemška documenta²³. Tuji kustosi so prihajali na Kitajsko, da bi odkrivali nove umetniške talente. Kitajska sodobna umetnost pa je vse bolj podlegala komercializaciji. V večjih kitajskih mestih so se pojavile zasebne umetniške galerije, ki so jih podpirali predvsem tuji. Vanje so želeli zvabiti druge bogate tujce, ki bi kupovali kitajska umetniška dela. Nekaj posameznikov in muzejev v Hong Kongu, na Japonskem in na zahodu je prav načrtno začelo zbirati sodobno kitajsko umetnost. Vse to je spodbudilo mednarodni umetniški trg, da se je vse bolj zanimal za drugačno umetnost.

Na podlagi zahteve po ustanovitvi »socialističnega tržnega gospodarstva«, ki so jo vodilni predstavniki partije v začetku 1991 izrekli na 14. kongresu KKP, je skupina umetnostnih kritikov še isto leto izdala novo strokovno revijo *Umetnost • trg* (*Yishu • shichang* 艺术•市场) (Wu 2010, 288). Njeni uredniki so zapisali, da sodobna kitajska umetnost vstopa v obdobje globalnega kroženja, zato je revija namenjena predvsem lažji prilagoditvi umetnosti na prihajajoče razmere. Za začetek vzpostavljanja omenjenega sistema so oktobra 1992 organizirali prvo prodajno razstavo *First 1990s Biennial Art Fair* (*Shoujie 90 niandai yishu shuangnian zhan* 首届 90 年代艺术双年展) v mestu Guangzhou 广州. Na njej je sodelovalo 350 umetnikov z več kot 400 umetniškimi deli. Finančno so jo podprla zasebna podjetja (Wu 2010, 289).

Leta 2000 je v državni šanghajski Galeriji umetnosti (*Shanghai meishuguan* 上海美术馆) potekal tretji mednarodni šanghajski bienale z naslovom *Šanghajski duh* (*Shanghai Spirit* oz. *Haishang shanghai* 海上•上海). Ta razstava je bila prvi »pravi« bienale, saj je bila zastavljena in izpeljana po modelu, ki je prevladoval na mednarodnem umetnostnem področju. Poleg tega so njegovi organizatorji želeli, da bi se ukvarjal z vprašanji globalizacije in postkolonializma ter bi postal mednarodno uveljavljen dogodek. Z zastavljenimi cilji v mislih so organizatorji skrbno izbrali tuje in domače umetnike. To je bilo prvič, da so državne institucije izbrale sodobne kitajske umetnike, da bi zastopali Kitajsko na pomembnem mednarodnem dogodku. Zaradi številnih kompromisov, ki so jih morali sprejeti organizatorji v navezi z muzejem in mestom Šanghaj, je bilo na koncu pravzaprav težko določiti mejo med neodvisnimi odločitvami kustosov in direktivami vlade. Čeprav je bienale pomenil novo stopnjo v urejanju in priznavanju sodobne kitajske umetnosti, so ga nekateri videli kot

²³ V okviru prestižnih razstav sodobne umetnosti, kot sta beneški bienale in nemška documenta v Kasslu, je sodeloval tudi Ai Weiwei 艾未未.

ponovno grožnjo za neodvisnost umetnosti, saj je bilo očitno, da se je država spet močno vmešala v celotno pripravo in izvedbo dogodka. Če je razstava *Chian/Avant-Garde* leta 1989 pomenila nekakšen zaključek moderne kitajske umetnosti, je šanghajski bienale pomenil zaključek umetniškega dogajanja v 90. letih in začetek neke nove dobe, ki jo zaznamujeta predvsem depolitizacija in komercializacija umetnosti (Wu 2010, 396).

V odgovor na bienale v Šanghaju sta Ai Weiwei 艾未未 in Feng Boyi 冯博一 v šanghajski galeriji Donglang 东廊艺术 organizirala razstavo eksperimentalne umetnosti z naslovom *Fuck Off/Buhezuo fangshi* 不合作方式, ki je bila odprta šest dni, in je izzvala burno debato o umetnosti performansa.

2. 2. 4. Depolitizacija in komercializacija kitajske sodobne umetnosti

Po letu 2000 so večja kitajska mesta začela organizirati velike bienalne in trienalne razstave po zgledu znamenitega tretjega mednarodnega šanghajskega bienala. Samo leta 2005 je bilo dvanajst takšnih razstav. Večino so jih sponzorirale lokalne oblasti, druge so podprli podjetniki, neodvisni kustosi in umetniki (Wu 2010, 397). Z besedama bienale in trienale so želeli dogodkom vdihniti duha sodobnosti. Poleg tega so razstave, ki so iskale vzor v mednarodnih razstavah, gostile tudi vse več oblik sodobne umetnosti; tj. performanse, inštalacije, multimedijske projekte ipd. Z njimi so želeli potrditi novo pridobljeni status Kitajske, kot v prihodnost zazrte sodobne države. Oblast je na razstave v tujino začela pošiljati dela kitajskih sodobnih umetnikov, da bi z njimi pokazala velike spremembe, ki so se dogajale na njenem ozemlju. Med pomembnejše razstave, na katerih je bilo prisotnih veliko sodobnih kitajskih umetnikov, sodita *Living in Time*, ki so jo leta 2001 pripravili v Berlinu, in *Alors la Chine?*, ki je leta 2003 potekala v pariškem centru Georges Pompidou. Na prvi je sodelovalo 29, na drugi pa kar 50 kitajskih sodobnih umetnikov. Te razstave niso igrale samo posebne vloge pri predstavljanju Kitajske svetu, ampak so močno vplivale na temeljne spremembe, ki so se dogajale v kitajskem svetu umetnosti. Javne galerije, med njimi je treba še posebej izpostaviti Šanghajsko galerijo (*Shanghai meishuguan* 上海美术馆), Guangdongško galerijo (*Guangdong meishuguan* 广东美术馆) in Galerijo He Xiangning iz Shenzhena (*He Xiangning meishuguan* 何香凝美术馆), so začele spreminjati svojo politiko in v svoje razstavne prostore sprejemati tudi sodobno umetnost. Kljub novostim se morajo te galerije in muzeji zelo truditi, da uspejo zadostiti vsem zahtevam, ki jih na eni strani postavlja

njihova lastnica država, in lastnim željam po kreativnih umetniških in izobraževalnih programih (Wu 2010, 397).

Na drugi strani so privatni muzeji in galerije, ki so v začetku 21. stoletja v Pekingu in Šanghaju nastali pod pokroviteljstvom bogatih zasebnih podjetij in posameznikov. Gre predvsem za ljudi in podjetja, povezana z nepremičninskim trgom, ki so imeli velik vpliv tudi na trg z umetniškimi deli. V teh muzejih vlada »zahodna« politika. S svojo velikostjo, izobraženim osebjem in ambicioznim programom so skozi leta postali najbolj dinamični umetniški prostori na Kitajskem, namenjeni sodobni umetnosti. Zelo veliko so pripomogli tudi k boljši promociji sodobne umetnosti med kitajsko javnostjo. Med takšne inštitucije spada Galerija danes (*Jinri meishuguan* 今日美术馆) oz. Today Art Museum, ki s svojimi 2.500 kvadratnimi metri razstavnega prostora kraljuje v središču znamenitega poslovnega centra v pekinškem okrožju Chaoyang 朝阳区. Kot prvi neprofitni muzej na kitajskem, ki ni v državni lasti, si prizadeva za promocijo sodobne kitajske umetnosti z mednarodno vizijo in sodobno ideologijo. Raziskuje tudi, kakšen bi bil primeren razvoj za takšne muzeje znotraj kitajskega konteksta (Wu 2010, 398).

Leta 2007 sta se v Pekingu odprla še dva pomembna umetniška centra, ki sta na Kitajsko prinesla še en vidik razstavnega prostora. Prvi je Ullens center oz. UCCA²⁴, ki ga je skupaj s svojo ženo ustanovil in v veliki meri tudi finančno podpiral švicarski zbiratelj umetnin Guy Ullens (Wu 2010, 398). Februarja 2011 je Ullens, potem ko so oblasti pritisnile nanj, naj veliko razstavo Ai Weiweija, kakršne na celinski Kitajski še ni bilo, z marca prestavi na oktober, sporočil, da se umika iz centra (Chayka 2011). Vendar pritisk, povezan z razstavo Ai Weiweija, ni bil edini pritisk, ki so ga občutili v UCCA. Zato se je Ullens po štirih letih odločil, da bo preko licitacijske hiše Sotheby's prodal vsa dela iz svoje kitajske zbirke in tako zagotovil preživetje centra. Ker so ga velikokrat kritizirali, da naj bi prednost pred Kitajci dajal Evropejcem, meni, da bo s centrom lažje opravljala administracija, ki bo bolj po volji kitajskim oblastem. Po njegovem mnenju bi le bolj fleksibilna administracija uspela skupaj z lokalnimi oblastmi izpolnjevati »strukture« kitajske politične birokracije, med katere prav gotovo spada politični pritisk, zaradi katerega so odpovedali odprtje Aijeve razstave (Chayka 2011). Očitno ima Ullens dovolj takšnih in drugačnih institucionalnih pregrad, ki jih je moral vedno znova premagovati, če je želel center voditi tako, kot si je zamislil. Ko so ga novinarji vprašali, če želi, da bi možni bodoči lastniki centra obdržali njegovo ime, je odgovoril le: »Čisto vseeno mi je« (Chayka 2011).

²⁴ UCCA je kratica za Ullens Center for Contemporary Art.

Drugi takšen neodvisni umetniški center je fotografski center Tri sence (*San ying tang shiying yishu zhongxin* 三影堂摄影艺术中心), ki sta ga leta 2007 ustanovila priznani kitajski fotograf Rong Rong 荣荣 in njegova žena, japonska fotografinja Inri s kitajskim imenom Ying Li 映里. Arhitekturno zasnovo za studio je naredil Ai Weiwei. Gre za prvi kitajski studio, ki je v celoti posvečen samo foto in video umetnosti. Nahaja se v urbanem umetniškem središču Caochangdi 草场地 v Pekingu. Takšna urbana umetniška središča (*yishuqu* 艺术区) so se razvila v začetku 21. stoletja in so zamenjala umetniške vasi (*yishucun* 艺术村), ki so se v 90. letih razvile v revnih obrobjih večjih mest (Wu 2010, 400). V nasprotju z umetniškimi vasmimi so nova umetniška središča nastala v razvijajočih se bogatih delih večjih mest in v sebi združujejo umetniške in zabaviščne prostore – od studiev do knjigarn, knjižnic, lokalov s hrano in pijačo, igrišč itd.

Med najbolj znana urbana umetniška središča prav gotovo sodi pekinško območje 798 (798 Art District oz. *798 yishuqu* 798 艺术区), kjer se nahaja tudi galerija UCCA. Na tem območju je včasih stal industrijski kompleks, ki ga je zasnoval nemški arhitekt pod vplivom Bauhauša²⁵. Leta 2003 je umetnik Huang Rui 黄锐, ki je tam že eno leto prej odprl prvo galerijo 798 Space (*Shitai kongjian* 时态空间), skupaj s prijatelji začel s projektom obnove propadajočih stavb na tem območju (Wu 2010, 400). Želeli so jih preurediti v prostor, primeren za zbiranje sodobnih umetnikov. V ta namen so organizirali akcijo *Remaking 798* (*Zaizao 798* 再造 798). Prenova je trajala približno šest let. Do leta 2008 je tam nastalo 150 galerij in razstavnih prostorov. Na območju 798 domujejo tudi saloni, centri za oblikovanje, knjigarne, trgovinice s spominki, glasbeni lokali in restavracije, ki k sebi vabijo množice turistov in domače mladine. Kljub popolnemu uspehu projekta *Zaizao 798*, se je mnogo umetnikov zaradi številnih obiskovalcev kasneje odselilo v cenejše in bolj umirjene prostore (Wu 2010, 400).

Skupaj z vse večjo prepoznavnostjo sodobne kitajske umetnosti v tujini, za kar je po mnenju Wu Hunga dokončno poskrbel 51. beneški bienale leta 2005, kjer je Kitajska dobila lasten paviljon, so naraščali tudi dobički od prodaje avtorskih del sodobnih kitajskih umetnikov. Če so leta 2003 eno od slik iz zbirke *Rodbina: Velika družina* (*Bloodline: Big Family* oz. *Xieyuan: da jiating* 血缘: 大家庭) prodali za 76 tisoč ameriških dolarjev, je njena cena leta 2006

²⁵ Bauhaus je bila nemška oblikovna šola, ki je nastala v začetku 20. stoletja in je postala znana predvsem po revolucionarnih arhitekturnih in oblikovalskih rešitvah, ki so jih razvijali za stanovanjske in druge objekte.

zrasla že na 2,3 milijona, dve leti kasneje pa na 6,1 milijona ameriških dolarjev (Wu 2010, 398). Enormno visoke cene je dosegla tudi serija štirinajstih smodnikovih slik Cai Guoqianga 蔡国强, ki so jo leta 2007 prodali za 9,5 milijona ameriških dolarjev. Le eno leto prej so podobna dela dosegala manj kot 0,5 milijona dolarjev. Med najdražje prodajane kitajske sodobne umetnike spadajo še Yue Minjun 岳敏君, Liu Xiaodong 刘小东, Liu Ye 刘野 in Zeng Fanzhi 曾梵志, ki ima trenutno še vedno rekord iz leta 2008, ko je licitacijska hiša Christie's v Hong Kongu za njegovo delo *Mask Series No. 6 (Mianju xilie 1996 No. 6 面具系列 1996 no. 6)* iztržila 9,6 milijona ameriških dolarjev (Wu 2010, 399). Leta 2007 so prvih 35 mest na lestvici stotih najbolje prodajanih še živečih umetnikov zasedali prav kitajski umetniki, ki so postali zelo resna konkurenca delom dveh pomembnejših zahodnih sodobnih umetnikov Jeffa Koonsa in Damiena Hirsta.

Leta 2004 sta najbolj znani licitacijski hiši Sotheby's in Christie's z azijsko sodobno umetnostjo zaslužili 22 milijonov ameriških dolarjev, večina prodanih del je prihajala s Kitajske (Wu 2010, 399). Samo dve leti kasneje je zaslužek vseh njunih podružnic v New Yorku, Londonu in Hong Kongu od prodaje azijske umetnosti znašal vrtoglavih 190 milijonov dolarjev. Eksplozija zaslužkov, ki so jih prinašala dela kitajskih sodobnih umetnikov, je povzročila tudi eksplozijo galerij na Kitajskem. Pred letom 2000 je bilo v Pekingu pet galerij, osem let kasneje so jih našteali že več kot 300. Vsaj sto novih galerij se je v tem času odprlo tudi v Šanghaju. Lastniki teh galerij, kjer potekajo razstave domače in tuje sodobne umetnosti, so tako Kitajci kot tujci (Wu 2010, 399).

Komercializacija, globalizacija in depolitizacija so pripomogle k velikim spremembam, ki so se zgodile v kitajski umetnostni sferi. Zaradi boljših razmer, so se v domovino vračali umetniki, ki so v 90. letih prejšnjega stoletja odšli v tujino. Ai Weiwei, ki je v New York odpotoval že leta 1981, se je vrnil leta 1993 in od takrat deluje v domovini, razstavlja pa večinoma v tujini. Veliko njegovih kolegov je domov prišlo šele v novem tisočletju. Vrnili so se predvsem zaradi sprememb, ki so se v tem času zgodile v domovini, tako političnih kot družbenih. Pritegnilo jih je večje zanimanje za sodobno umetnost, ki so ga začeli kazati njihovi rojaki, med katerimi so se še vedno počutili bolje kot v tujini. Hkrati so doma našli poceni delovno silo in material, s čimer so veliko lažje realizirali svoje projekte. Počasi so se zgladila tudi nesoglasja in spori med emigrantskimi umetniki in tistimi, ki so ostali doma, saj so se vse pogosteje srečevali v številnih galerijah, kjer so razstavljali (Wu 2010, 401).

3 AI WEIWEI 艾未未

Ai Weiwei se je rodil leta 1957, ko so njegovega očeta označili za protirevolucionarja, ga razrešili vseh partijskih funkcij in ga z družino izgnali v delovno taborišče daleč stran v provinco Xinjiang 新疆 na obrobje puščave Gobi (*Gebi* 戈壁). Njegov oče je bil priljubljeni pesnik Ai Qing 艾青 (1910-1996). Bil je Maov svetovalec za literaturo. Ko je leta 1956 napisal kratko alegorično zgodbo o vrtnarju, ki je gojil vrtnice in se je nekega dne zavedel, da vse ostale cvetice zanemarja, je prišel v nemilost pri oblasteh. Razrešili so ga vseh funkcij in ga naslednje leto izgnali v delavno taborišče (Yentob 2010). »Naslednjih dvajset let ni smel napisati nobene stvari. Vse svoje knjige je moral zažgati, saj ni vedel, kdaj bodo prišli pripadniki rdeče garde in preiskali naš dom. Kaznovali so ga s fizičnim delom, čistiti je moral javna stranišča, kar je bilo eno najbolj ponižujočih del. Takrat smo živeli pod zemljo. Preprosto smo si izkopal jamo in živeli v njej. Vse smo si morali narediti sami. Naredil sem si knjižno polico, posteljo ... Tako sem se že kot otrok začel učiti vsega,« je o življenju z družino v izgnanstvu v intervjuju za BBC-jev dokumentarni film *Ai Weiwei: Without Fear or Favour* povedal Ai Weiwei (Yentob 2010).

Ko so Ai Qinga leta 1978 rehabilitirali in se je z družino ponovno lahko preselil v Peking, se je njegov sin odločil, da bo odpotoval v ZDA. »Moj oče je veliko potoval po svetu. Študiral je v Parizu. Ampak njegova generacija je šla v tujino, da bi se vrnila z znanjem in tako pomagala domovini. Jaz pa sem enostavno moral oditi s Kitajske zaradi drugih stvari. Prepričan sem bil, da se ne bom nikoli več vrnil. Zato sem mami na poti na letališče rekel, da grem domov,« je povedal Ai Weiwei, ki je leta 1981 odpotoval v New York²⁶ (Yentob 2010). »Najprej sem hotel občutiti svobodo. ZDA so bile ekstremno liberalen svet in želel sem ga posneti. Nič drugega nisem počel. Vzel sem fotoaparatus in pritiskal na sprožilec. To je bilo čisto enostavno,« se spominja umetnik, ki je kmalu po prihodu v New York ugotovil, da tudi v liberalnem svetu obstajajo stvari, ki jih preprosto ne razume (Yentob 2010). Med drugim je bil leta 1988 priča protestu za park Tompkins Square Park na območju East Village, ki se je sprevrgel v nemir s posredovanjem policije. »Tompkins Square Park je bil najbrž najbolj liberalen park v New Yorku. Obdan je bil z glasbeniki, pesniki, umetniki, revnimi ljudmi in brezdomci. Videti trenutek, ko se navadni ljudje obrnejo proti lokalni oblasti ali policijski

²⁶ Vsi citati v tej diplomski nalogi, prevedeni iz angleškega jezika v slovenščino, so delo Katarine Alič Čretnik.

brutalnosti, je zelo fascinantno,« se spominja Ai Weiwei, ki je živel v predelu Lower East Side v majhni sobici z jogijem namesto postelje in televizijo (Yentob 2010).

Veliko časa v Ameriki je prebil v muzejih, kjer se je neposredno srečeval s sodobno zahodno umetnostjo. Še posebej so ga navduševala dela Andyja Warhola in Marcela Duchampa, ki so ga spodbudila, da je začel veliko razmišljati o umetnosti in tudi ustvarjati. Iz tistega časa sta poleg približno 10 tisoč fotografij, ki jih je posnel, zelo znani tudi deli *Hanging Man*²⁷ in *One-Man-Shoe*²⁸. Močno je bil povezan tudi s tamkajšnjo kitajsko diasporo, kitajskimi emigrantskimi umetniki, pesniki in arhitekti.

Potem je prišlo leto 1989, ki je s padcem berlinskega zidu in vojaškim posredovanjem v protestih na pekinškem Trgu nebeškega miru, močno vplivalo na dogajanje v svetu. »Ko sem po dogodkih na Trgu nebeškega miru izvedel, da je moj oče bolan, sem se začel zavedati nekakšne odgovornosti,« je povedal o dogodkih pred njegovo vrnitvijo na Kitajsko leta 1993 (Yentob 2010). Njegov oče je umrl tri leta po sinovi vrnitvi, zadnje besede, ki jih je izrekel sinu pa so bile prošnja, naj ostane doma. »Sam nisem imel nobenega sočutja za Kitajsko, zato mi je oče rekel, da jo moram sprejeti za svojo domovino,« se zadnjih očetovih besed spominja umetnik, ki se je odločil, da bo res ostal na Kitajskem (Yentob 2010). V okrožju Caochangdi na severovzhodu Pekinga si je zgradil stanovanje in studio ter začel s svojim delom na različnih področjih umetnosti.

3. 1. Ai Weiwei in njegova umetniška dela

Sredi 80. let 20. stoletja se je Ai Weiwei odpravil v New York odkrivat svobodni svet. Živel je v majhnem stanovanju v predelu Lower East Side, ki je takrat še vedno brstel od novih, svobodnih umetniških idej. Življenje samo ga je veliko bolj zanimalo kot šola za oblikovanje Parsons, ki jo je leta 1985 zapustil brez diplome. Pesnikov sin se je raje potikal po muzejih in se družil z različnimi ljudmi. Med obiskovanjem muzejev se je močno navdušil nad deli Marcela Duchampa²⁹. Duchampova teorija, da vzameš čisto vsakdanji predmet, t. i.

²⁷ *Hanging man* je naslov Ai Weiweijevega dela iz leta 1983, ko je železni obešalnik za obleke zvil v profil Marcela Duchampa.

²⁸ Ai Weiwei je vzel dva moška čevlja, jima odrezal zadnja dela in ju sešil skupaj v en čevlj brez pete. Čevlj z imenom *One-Man-Shoe* je bil narejen leta 1987.

²⁹ »Marcel Duchamp (1887-1968) je bil prav gotovo eden najvplivnejših in kontroverznih umetnikov 20. stoletja. Nobena osebnost ni spodbudila toliko pogosto nasprotujočih si interpretacij in komentarjev. Kljub temu, da je bil povezan s kubizmom, dadaizmom in surrealizmom ter da so ga pogosto imeli za predhodnika konceptualne umetnosti, se je vedno izogibal premočnim povezavam s temi gibanji. Z utemeljitvijo izraza *readymade* je

readymade, ga postaviš v muzej ter s spremembo konteksta in okolja predmetu spremeniš pomen, ga je popolnoma prevzela (Yentob 2010). Podobno razmišljanje je Ai Weiwei predstavil v pogovoru z Zhuang Huijem 庄辉. Zhuangovo ugotovitev, da je Ai pri svojem ustvarjanju uporabil navadne, javno znane oblike in spremenil njihovo osnovno kvaliteto ter tako prisilil gledalce, da so se zavedli razlike v svojem razmišljanju, je umetnik potrdil z besedami: »Moč umetnosti je psihološka: moč umetnosti se ne meri po velikosti tvojega dela. Vprašanje je, kako to delo deluje na tvoj razum. In ni važno, kaj boste povedali o umetnosti, vedno gre za človekovo razmišljanje in moč misli je lahko neskončno velika. Vsaj tako si mislimo. Pomembnost česar koli je prav tako trdna in temelji na dejstvu ali mi verjamemo ali ne, da je to pomembno« (Zhuang 1995, 267). Duchampov vpliv na Kitajca v New Yorku se odraža v enem prvih umetniških del, ki jih je ustvaril Ai Weiwei. Iz žičnatega obešalnika za obleke je izdelal profil Marcela Duchampa ter ga naslovil *Hanging Man*. Sledilo je še nekaj manjših del; na primer violina brez strun z ročajem lopate namesto vratu, ali čevljev *One-Man-Shoe* (1987), ki ga je sešil skupaj iz dveh čevljev brez zadnjih delov.

Leta 1993 se je zaradi bolnega očeta vrnil na Kitajsko. Kljub temu, da ob vrnitvi ni mogel pokazati praktično ničesar³⁰, je med bivanjem v ZDA vseeno postal precej znan v domovini. Philip Tinari³¹ je v članku *A kind of true living: Philip Tinari on the art of Ai Weiwei* zapisal, da si je Ai v New Yorku »... ustvaril pomembno pozicijo na Kitajskem, čeprav se tega pravzaprav sploh ni zavedal. Vsi v Pekingu so vedeli, da je njegovo kletno stanovanje na ulici East Seventh Street v New Yorku postalo neuradna ambasada za avantgardo v izgnanstvu. ... po Aijevi vrnitvi na Kitajsko pa je [njegovo newyorško stanovanje] postalo dom številnim kitajskim umetnikom« (Tinari 2007).

Ai Weiwei po vrniti dolgo ni verjel, da lahko na kitajski umetniški sceni najde kaj drugega kot slike političnega popa ali ciničnega realizma, ki prikazujejo obritoglave zehajoče in smejoče

poskrbel tudi za nekaj ikonskih del svojega časa, vključno z deli *Nude Descending a Staircase* (1912), *Large Glass* (1915-23), *Fountain* (1917) in *Etant donnés* (1946-66)« (Parkinson 2008).

³⁰ “1993年，当我回到家，我妈都不好意思问我的情况。我没有文凭，连本科都不是，几乎没有钱，没有财产，没有结婚。但是我还是回来了，因为我爸爸病了。十二年了，我从来没有回来过，甚至没写过信。” (Barboza 2011) »Ko sem se leta 1993 vrnil domov, je bilo mami nerodno, da bi me vprašala, kakšna je moja situacija. Nisem imel diplome, niti nisem bil študent, bil sem skoraj brez denarja, brez imetja, nisem bil poročen. Ampak sem se vrnil domov, ker je bil moj oče bolan. V dvanajstih letih nisem nikoli prišel domov, niti pisma nisem napisal.« Vsi prevodi iz kitajščine v slovenščino v tej diplomski so delo Katarine Alič Čretnik.

³¹ Philip Tinari je Američan, ki že več kot desetletje živi in dela v Pekingu. Je ustanovitelj in urednik umetniške revije *The International Art Magazine of Contemporary China* [<http://leapleapleap.com>], izredni profesor na College of Humanities at the China Central Academy of Fine Arts in zastopa Kitajsko na mednarodnih umetniških sejnih kot sta Art Basel in Art Basel Miami Beach. Poleg prispevkov, ki jih je napisal za svetovno znane revije, kot sta *The Wall Street Journal* in *The New York Times Magazine*, je sodeloval tudi v BBC-jevem dokumentarnem filmu o Ai Weiweiju *Ai Weiwei – Without Fear of Favour*.

se ljudi. A ko je spoznal nekaj nadarjenih mladih konceptualnih umetnikov, kot sta eksperimentalni fotograf Rong Rong in performer Zhang Huan, je vse pogosteje začel zahajati v njihovo družbo. Mogoče so ti umetniki ravno zaradi njegove prisotnosti svojo vasico poimenovali pekinški East Village. Tinari je zapisal, da se je Ai spominjal, kako so ga ti mladi umetniki ves čas spraševali o tem, kako svet gleda na kitajsko umetnost ali kako lahko kitajska umetnost najde svojo unikatno identiteto. »Govoril sem jim, naj jih zahod ne skrbi, naj se skoncentrirajo na svoje življenjske pogoje, saj si zahodni umetniški svet teh pogojev nikoli ne bi znal predstavljati« (Tinari 2007).

Nova poznanstva in prijateljstva so za Ai Weiweija pomenila tudi nov zagon. Vse aktivneje se je začel udeleževati v kitajskem umetniškem svetu. Skozi leta je ustvaril ogromno umetniških del, pri katerih se ni omejeval z različnimi materiali in tehnikami. Veliko njegovih umetniških del predstavljajo fotografije, lesene in porcelanaste inštalacije in dokumentarni filmi.

Fotografija mu je predvsem od leta 2009 bolj kot kaj drugega služila za dokazno gradivo, zaradi neprijetnih odnosov s kitajskimi oblastmi. To leto so mu oblasti izbrisale blog, okoli njegovega studia pa postavile nadzorne kamere (Klayman 2011). Z dokumentacijo raznih dogodkov iz svojega življenja je začel že v ZDA, ko je želel podrobno dokumentirati svobodno življenje v New Yorku. Zato je ob vrnitvi na Kitajsko s seboj prinesel deset tisoč fotografij. Ožji izbor³² je bil leta 2009 predstavljen na razstavi v fotografskem centru Tri sence. Kmalu po vrnitvi domov je ob peti obletnici zatrtja študentskih demonstracij nastala bolj umetniška fotografija. Obletnico je obeležil s posebno fotografijo, na kateri umetnica Lu Qing 路青, ki je kasneje postala njegova soproga, stoji na Trgu nebeškega miru z dvignjenim krilom, za njo je velik portret Mao Zedonga, na desni pa moški na motorju. Kot je zapisal Tinari, gre za satiro na turistično fotografiranje Trga nebeškega miru. Fotografija daje občutek, da nihče ni opazil kaj počne Lu Qing, še najmanj Mao, ki je za njenim hrbtom. Kljub temu je v njenem poziranju čutiti veliko provokacije (Tinari 2007).

Kasneje je Ai Weiwei s pomočjo fotoaparata raziskoval perspektive in v daljšem časovnem obdobju posnel serijo fotografij s skupnim naslovom *A Studie of Perspective* (1995-2003). Vsem fotografijam sta skupna dva motiva. Glavni fokus je usmerjen na različne svetovno znane stavbe (Bela hiša, Eifflov stolp, Trg nebeškega miru itd.), pred izostreno stavbo pa

³² Izbor teh fotografij je dostopen na internetu. Ai Weiwei jih je 228 objavil na svojem profilu servisa Picasa Web Albums. Ai, Weiwei. »Ai Weiwei 09 nian zai san yingtang de zhanlan. 'Ai Weiwei: Niuyue 1983-1993« Sheying 228 zhang tupian.« 艾未未 09 年在三影堂的展览。»艾未未: 纽约 1983-1993« 摄影 228 张图片 (*Ai Weiweijeva razstava v centru Tri sence leta 2009. Ai Weiwei: New York 1983-1993. Slike 228 fotografij*). Picasa Web Gallery 15. 02. 2011. Prevezeto 24. 03. 2011. [<https://picasaweb.google.com/xuesheng512/0919831993228#>].

vidimo nekoliko zamegljeno iztegnjeno Aijevo roko z dvignjenim sredincem. Očitno je, da s to serijo ni želel le preučevati perspektiv, ampak je predvsem želel pokazati svoj odnos do politike, inštitucij in arhitekture.

Zadnja leta je Ai Weiwei veliko stvari posnel tudi na filmski trak. Pravzaprav ima ob sebi vedno svojega uradnega snemalca, ki se mu včasih pridruži še kdo s kamero. Iz Aijeve delavnice je prišlo že nekaj presunljivih dokumentarnih filmov. Med njimi je več filmov, posvečenih umrlim otrokom, za katerimi so izginile vse sledi, ko so jih maja 2008 v močnem potresu v provinci Sichuan 四川 pod sabo pokopale številne slabo zgrajene šole. V dokumentarnem filmu s preprostim naslovom *4851* se v 87 minutah na ekranu izpišejo imena 4851 umrlih otrok³³, ki so jih na kraju dogodka zbrali prostovoljci. Drugi film vsebuje pričanja prebivalcev Sichuana po potresu in ima naslov *Hualian bar* 花脸巴儿³⁴. Tretji dokumentarec, povezan s sichuanskim potresom, *Laoma tihua* 老妈蹄花³⁵ govori o tem, kako je Ai Weiwei skupaj s skupino ljudi avgusta 2009 odšel v Chengdu, da bi se udeležili javnega sojenja prijatelju Tan Zuorenu, ki je bil obtožen spodkopavanja državne moči. Na sojenju je Ai Weiwei želel pričati v njegov bran, vendar se ga ni mogel udeležiti, ker so sredi noči v njegovo hotelsko sobo vdrli policisti in ga v hotelu zadrževali tako dolgo, da je bilo sojenja konec. Video posnetkov, ki jih Ai Weiwei objavlja na internetu, je veliko. Nekateri so obdelani, drugi čisto surovi. Bolj kot sama fotografija v teh dokumentarnih filmih je pomembna njihova vsebina, s katero skuša Ai Weiwei čim več ljudem prikazati resnične situacije, v katerih živijo ali se znajdejo njegovi rojaki. Ti izdelki so bolj povezani z njegovim družbenim aktivizmom, kot s samo umetnostjo.

Ai Weiwei je poznan tudi po številnih zanimivih porcelanastih in lesenih izdelkih. Rokodelske sposobnosti kitajskih obrtnikov so ga navdušile, ko je hodil po boljših sejmih, kjer se je podrobneje spoznaval s kitajsko tradicijo. Njegovo pozornost so še posebej pritegnili kakovostni izdelki iz časov, ko so Kitajski vladali še dinastični vladarji. Vse, kar je dišalo po starem, je bilo treba v času kulturne revolucije uničiti. Le tako bi lahko zgradili novi

³³ Film je dostopen na internetu: Aiweiweidocumentary. »Ai Weiwei gonfuoshi: 4851 艾未未工作室: 4851«. You Tube 02. 01. 2011. Prevezeto 25. 03. 2011. [<http://www.youtube.com/watch?v=4IZpRHDOJpg>].

³⁴ Fraza *hualian bar* 花脸巴儿 izhaja iz sichuanskega narečja in pomeni umazane otroške obraze. Film je dostopen na: Aiweiweidocumentary. »Ai Weiwei gongzuoshi: Hualian bar 艾未未工作室: 花脸巴儿. You Tube 02. 01. 2011. Prevezeto 25. 03. 2011. [<http://www.youtube.com/watch?v=LhAKAi7Qm1Y>].

³⁵ Film, ki je naslov dobil po številnih sichuanskih restavracijah, kjer strežejo posebno juho s prašičjimi parklji – *laoma tihua* – je v celoti dostopen na internetu. V eni od teh restavracij je bil tudi večer preden je lokalna policija vdrla v njegovo hotelsko sobo v Chengduju, kamor je prišel, da bi na sodišču zagovarjal svojega prijatelja. Aiweiweidocumentary. »Ai Weiwei gongzuoshi : Lao Ma Ti Hua 艾未未工作室: 老妈蹄花«. You Tube 02. 01. 2011. Prevezeto 25. 03. 2011. [<http://www.youtube.com/watch?v=TUizD8WDDFI>].

svet, je bil prepričan predsednik Mao. Ai Weiwei, ki se teh časov spominja, meni, da zgodovino lahko uničujemo šele, ko jo odlično poznamo. Zato je ljudi želel opozoriti na dejstvo, da stvari pričajo o bogati zgodovini naroda in jih ne moremo kar razbiti. Novi svet lahko zgradimo na starih temeljih. Vzel je vazo iz dinastije Han in nanjo narisal logotip Coca Cole³⁶. S tem je nazorno pokazal, kako obstoječi predmet, t. i. readymade v novem kontekstu dobi čisto nov, drugačen pomen. Motiv vaz iz različnih zgodovinskih obdobj se med njegovimi umetniškimi deli pojavlja nepretrgoma. Zelo znano delo, povezano s tradicijo, vazami in uničevanjem je tudi črno-beli fotografski triptih *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995). Fotografije prikazujejo tri faze uničenja. Na prvi Ai stoji z vazo v rokah, na drugi je vaza že skoraj padla na tla, na tretji pa pred Aijem ležijo njene razbitine. Fotografiji, ki sta ostali od inštalacije *Coloured Vases* (2006), pa prikazujeta 51 neolitskih vaz – preden jih je Ai Weiwei namočil v industrijsko barvo in po tem. Ker se mu izdelovanje porcelana zdi zelo pomembno, ima v mestu Jingdezhen 景德镇, odkoder so včasih s porcelanom zalagali tudi cesarski dvor, svojo delavnico. V njej so poleg drugih izdelkov naredili tudi 100 milijonov sončničnih semen – *Sunflower seeds (Kuihuazi 葵花籽)*³⁷, ki so bila od oktobra 2010 do maja 2011 razstavljena v londonskem muzeju sodobne umetnosti Tate Modernu.

Poleg vaz in porcelana, ki predstavljata pomemben del kitajske tradicije, se je veliko igral tudi s kakovostnim pohištvo iz dinastij Ming 明 in Qing 清. V svojem FAKE Design studiu je zbral več tesarjev, ki njegove ideje spreminjajo v realnost. V delavnici so izdelali več zelo zanimivih kosov pohištva. Pohištvo iz obdobja dinastij Ming in Qing je s predelavo izgubilo svojo originalno vrednost, dobilo pa popolnoma nov kontekst³⁸. Juliet Bingham, urednica kataloga *Ai Weiwei – Sunflower Seeds*, ki je izšel ob odprtju istoimenske razstave v Londonu, je vprašala Ai Weiweija, kako so se na njegove ideje o preoblikovanju pohištva na začetku odzvali rokodelci v njegovi delavnici. »Veste, ko morate uničiti lep kos pohištva iz dinastije Ming (čeprav mislim, da ga nisem uničil), njegova dekonstrukcija ali rekonstrukcija resnično

³⁶ Delo iz leta 1994 se imenuje *Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo*.

³⁷ Na internetu je dostopna predstavitev celotnega projekta *Sunflower Seeds (Kuihuazi 葵花籽)*, v okviru katerega je 1600 ljudi iz mesta Jingdezhen 景德镇, ki ga imenujejo tudi prestolnica porcelana, dobri dve leti delalo porcelanasta semena po postopkih, starih več kot 1200 let: Tate. »Ai Weiwei: Sunflower seeds«. YouTube 14. 10. 2010. Prevezeto 25. 03. 2011. [<http://www.youtube.com/watch?v=PueYywpkIW8>]. Ob tej razstavi je nastal tudi pogovor, ki ga je z Ai Weiweijem imela Katie Hill, kustodinja in predavateljica sodobne kitajske umetnosti. Dostopen je na spletni strani Tate Channel. »Ai Weiwei in Conversation«. Tate Channel 12. 10. 2010. Prevezeto 25. 03. 2011. [<http://channel.tate.org.uk/media/641676725001>].

³⁸ Med ta dela spadajo na primer: *Table with Two Legs on the Wall*, 1997, miza iz dinastije Qing, 91 x 118 x 122 cm, *Two joined Square Tables*, 2005, dve mizi iz dinastije Qing, 136 x 168 x 92 cm ali *Table with Three Legs*, 2009, miza iz dinastije Qing, 120 x 120 x 120 cm in *Grapes*, 2008, 17 spojenih stolov iz dinastije Qing, 167 x 180 x 157 cm

uničita naše dojemanje njegovega pomena. ... Wittgenstein³⁹ je rekel: 'Pomen je uporaba.' Torej, ko delamo nekaj tako natančnega in popolnega, vendar neuporabnega, popolnoma uničimo pomen. Mislim, da pomena ne bi mogel uničiti bolj učinkovito, kot s takšnim dejanjem. To pa je značilnost mojega dela: spraševanje o teh enostavnih pomenih. Na začetku je bilo za tesarje zelo težko, kasneje so videli nekaj razstav in mislim, da so se bolj navadili na vse skupaj. Ne želim reči, da ljudje razumejo. Pravzaprav ne razumem niti sam. Me pa vznemirja samo dejanje. ... Ljudje mislijo, da me zanima kitajska tradicija, kar ni res. Mene bolj zanima, kako so se ljudje v preteklosti obnašali in kako so razumeli vrednote. To raziskujem tako, da se ukvarjam z obstoječimi predmeti oz. readymade koncepti, ki jih vsi sprejemamo za nedotakljive ali fiksne« (Bingham 2010, 89, 92).

Iskanje sedanjosti in odnosa do določenih stvari, ki ga imamo ljudje danes, je Ai Weiwei udejanjil tudi skozi približno šestdeset različnih arhitekturnih projektov. Realiziral jih je v okviru svojega studia. Ko je leta 1999 brez vsakršne uradne izobrazbe s področja arhitekture sam zasnoval svoj dom in studio FAKE Design v pekinškem okrožju Caochangdi, se je njegova dejavnost razširila še na to področje. Minimalistični studio, zgrajen iz majhnih opek, je postal vzor več arhitektom. Ai Weiwejevo arhitekturno ustvarjanje – med drugim je zasnoval fotografski center Tri sence in park ob reki v mestu Jinhua 金华 v provinci Zhejiang 浙江 – je vrhunec doseglu v sodelovanju s švicarskim arhitekturnim studiem Herzog & de Meuron pri načrtovanju olimpijskega stadiona *Ptičje gnezdo* (*Bird's nest* oz. *Niao chao* 鸟巢). Skupaj s Švicarjema je izpeljal tudi projekt Ordos⁴⁰. K sodelovanju so povabili sto arhitektov iz celega sveta, da so naredili načrte za sto različnih vil, ki so jih zgradili v puščavi v Notranji Mongoliji.

V intervjuju, ki ga je Mathieu Wellner naredil z Ai Weiwejem leta 2009, ko je münchenska Haus der Kunst gostila njegovo razstavo *So Sorry*, sta govorila tudi o arhitekturi. Wellner je sogovornika vprašal, zakaj se je skoraj popolnoma umaknil iz arhitekture. »V arhitekturi ne vidim nobenega čara več. S približno šestdesetimi majhnimi in velikimi projekti, arhitekturnim načrtovanjem, urbanističnim načrtovanjem, notranjim oblikovanjem in tudi z oblikovanjem pohištva sem dobil celotno sliko o arhitekturi. Tega mi ni več treba početi. To

³⁹ Ludwig Wittgenstein (1889-1951) je bil avstrijski filozof, ki je za svojo sestro oblikoval hišo *Haus Wittgenstein*. Po besedah Ai Weiweija je bil on tisti, ki ga je navdušil za arhitekturo. Wittgenstein je namreč za sestrin dom oblikoval prav vse detajle od okenskih kljuk do radiatorjev itd. Hišo je oblikoval dve leti. Prim. Bingham 2010, 13.

⁴⁰ Uradna spletna stran projekta Ordos se nahaja na naslovu: <http://www.ordosproject.com>.

počne že veliko ljudi. Jaz moram najti nekaj drugega,« je povedal Ai. Kljub vsemu je vsestranski umetnik na koncu le priznal, da vedno obstajajo projekti, zaradi katerih bi si premislil (Bellermann 2009, 40).

Prav gotovo ga od arhitekturnih projektov odvrča tudi situacija na Kitajskem. V pogovoru na temo umetnosti in kitajske kulturne politike se je pridružil besedam Ulija Sigga, nekdanjega švicarskega veleposlanika na Kitajskem in poznavalca sodobne kitajske umetnosti, ki je povedal, da je sodobni kitajski urbanizem najbolj povezan z denarjem (Bechtler 2009, 46-47). »Če govorimo o urbanizmu, moramo vedeti, kako nastajajo sodobna [kitajska] mesta. Najpomembnejše gonilo je denar. Projekt se začne z investitorjem in določeno vsoto denarja. Investitor ima že izbranega arhitekta, mogoče tudi gradbeno podjetje in šele, ko bo projekt zaključen, bodo mesta začela razmišljati, kako projekt, ki se bo tako ali tako zgradil, umestiti v obstoječe okolje. ... Zato se govori o t. i. post planiranju. Mislim, da si je ta izraz izmislil Hou Hanru 侯翰如; najprej mesto zgradijo, potem ga začnejo načrtovati« (Bechtler 2009, 46-47). Po drugi strani pa Ai meni, da urbanistični kaos na Kitajskem mogoče le ni tako slab: »Na Kitajskem imamo privilegij, ki bi ga lahko poimenovali območja nikogaršnje zemlje. Na primer, jaz sem zgradil svojo hišo, kar je uradno nezakonito, zgradil sem tudi galerijo Urs Meile, kar je prav tako ilegalno. Preprosto sem zgradil ti dve stavbi in sedaj že več let udobno živimo in delamo v njima« (Bechtler 2009, 92).

Z razmahom interneta se Ai Weiwei v zadnjih letih⁴¹ vse bolj posveča temu mediju. Z njim lahko doseže veliko večje število ljudi, kot na primer z razstavami. S pomočjo interneta lahko naveže stik predvsem z rojaki, ki jih želi z različnimi bolj ali manj umetniškimi in aktivističnimi akcijami spodbuditi k večjemu zavedanju o tem, da s skupnimi močmi lahko premaknejo kakšno mejo ali oviro, ki jih vse pogosteje nastavljajo kitajske oblasti. Internet je tako za Ai Weiweija postal orodje, s katerim svojo prepoznavnost, ki jo je doma in po svetu pridobil tudi z umetniškimi deli, še bolj razširi in uporabi za aktivistične akcije, s katerimi želi vsaj malenkost spremeniti sodobno kitajsko družbo.

⁴¹ Mišljena so predvsem leta od 2006 naprej, ko je začel pisati svoj blog. Po tem, ko so mu oblasti blog izbrisale, se je prestavil na spletno omrežje Twitter, preko katerega osem ur na dan komunicira s svojimi privrženci.

3. 2. Ai Weiwei in njegov aktivizem

Ai Weiwei je vse od otroštva, ki ga je njegova družina preživela v izgnanstvu, bil močno udeležen v političnem dogajanju. Ker je želel spoznati svobodo, se je odpravil v ZDA. Tam se ni izoliral od Kitajske, ampak je s pomočjo kitajske diaspore nekako ostal v stiku z domovino. Iz tujine je leta 1989 spremljal tudi dogodke, povezane s študentskimi protesti in se nekaj let kasneje vrnil v domovino samo zaradi hudo bolnega očeta (Yentob 2010). Po vrnitvi domov se je kmalu spoznal z mladimi perspektivnimi umetniki, ki jih je odlikoval drugačen, eksperimentalni in provokativni pristop do umetnosti. Dvanajstletne izkušnje liberalne družbe, v kateri je živel, so bile osnova za njegovo samostojno presojanje aktualnih kitajskih političnih zadev.

Z aktivizmom se je srečal že sredi 90. let prejšnjega stoletja, ko je skupaj z Zeng Xiaojunom 曾小俊 in Xu Bingom 徐冰, kitajskima umetnikoma, ki sta živela v New Yorku, izdal *Črno knjigo* (*Heipi shu* 黑皮书). Knjiga – izšla je leta 1994 – je bila neke vrste kritika na pomanjkanje prostora, kjer bi eksperimentalni kitajski umetniki lahko brez težav predstavljali svoja dela. Fotografije umetniških projektov s cele države so opremili z besedili Marcela Duchampa, Andyja Warhola in Jeffa Koonsa. Z njimi so želeli mladim umetnikom, ki so se množično odzvali na vabilo k sodelovanju, dati smernice za ustvarjanje. Knjiga je izšla v samozaložbi, ker je zaradi provokativnih del nihče drug ni želel izdati. To je bil tudi razlog, da na naslovnici ni ničesar. Predstavljena dela niso razburila samo umetniškega sveta, ampak tudi državnike. Služba za javno varnost je izsledila glavnega urednika Feng Boyija 冯博一 in mu celo grozila (Yentob 2010). Vendar so leto kasneje grožnjam navkljub izdali še *Belo knjigo* (*Baipi shu* 白皮书), čez dve leti pa še *Sivo knjigo* (*Huipi shu* 灰皮书). Knjige so kitajskim umetnikom predstavljale novo možnost za širjenje informacij o zahodni sodobni umetnosti in za spoznavanje ostalih kitajskih kolegov. Generacija umetnikov, ujeta med senco, ki je na Kitajsko legla z dogodki na Trgu nebeškega miru, in tujimi kustosi, ki so vse bolj pritiskali nanje zaradi tržnih interesov, je dobila nekaj novega. Omenjene knjige so postale tudi nekakšen glasnik in priča tistega časa. Njihova pomembna vloga je Ai Weiweiju ponudila priložnost, da je skupaj z umetnostnim zgodovinarjem Hansom van Dijkom in zbirateljem Frankom Uytterhaegenom leta 1999 ustanovil neprofitni razstavni prostor – galerijo Arhivi in

skladišče kitajske umetnosti oz. China Art Archives & Warehouse (CAAW)⁴². Leto kasneje sta s Feng Boyijem pripravila še provokativno razstavo *Fuck Off/Buhezuo fangshi 不合作方式*. K sodelovanju sta povabila mlade umetnike z vseh koncev države in tako želela pokazati, da ima kitajski umetniški svet večjo in pestrejšo izbiro umetnikov in njihovih del, kot so istočasno prikazovali na šanghajskem bienalu (Tinari 2007).

»Oče me je naučil, da je treba spregovoriti. In če ne bi bilo interneta, tudi moj glas ne bi bil tako močan. Bil bi takšen kot ostali kitajski umetniki. Vendar čutim, da moram spregovoriti. Zase, za generacijo, ki ne more govoriti, za vse, ki si ne upajo govoriti, in za vse, ki so mogoče do zdaj že obupali. Hočem biti zgled ljudem. Rad bi jim pokazal, da se da in da ni nič narobe, če spregovorijo,« je v intervjuju za britanski *The Guardian* povedal Ai. Istočasno mu je »hudo, ker je oblast začela ukrepati zoper ljudi, ki mirno protestirajo. Ista stvar se lahko zgodi meni. Jaz sem mnogokrat šel dlje kot oni. Ni garancije, da je življenje varno, zato ga moramo uporabiti, dokler smo v dobri kondiciji,« je optimistično zaključil (*The Guardian* 2010).

To je razlog za njegovo večletno aktivno udejstvovanje v družbi. Trudi se, da bi tudi ostale rojake spodbudil k aktivnemu soustvarjanju kitajske družbe. Res je, da jih oblast vztrajno zatira, a vseeno obstajajo možnosti, da se zoperstavijo represiji in po ovinkih poskušajo delovati drugače. Takšne akcije so dandanes s pomočjo visoke tehnologije, ki je internet iz vojske prenesla v vsakdanji svet, še toliko lažje izvedljive. Zato Ai Weiwei aktivno izkorišča moč interneta za osveščanje svojih rojakov. Najprej je pridno pisal blog ali spletni dnevnik, kot so nekateri to besedo prevedli v slovenščino. Ko se je t. i. bloganje okoli leta 2007 množično razširilo tudi v Sloveniji, so potekale številne razprave na temo državljskega novinarstva. Vsak, ki je imel doma računalnik in povezavo do interneta, je lahko na eni od številnih spletnih strani odprl svoj blog ter pisal in objavljaj karkoli je želel. Zato so nekateri začeli govoriti o državljskem novinarstvu, ker so trdili, da je vsak bloger neke vrste novinar, ki zgodbe lahko predstavlja na svoj način, brez različnih uredniških in finančnih pritiskov, ki v tem svetu prevečkrat posegajo v delo medijev. A po nekaj letih smo videli, da se državljsko novinarstvo pri nas ni ravno prijelo, je pa po mnenju Ai Weiweija toliko pomembnejše na Kitajskem.

Ai Weiwei je svoj blog res »izkoriščal« za svoj spletni dnevnik. Na njem je objavljaj svoje misli, razmišljanja in fotografije iz vsakdanjega življenja. Z njegovo pomočjo je zbral tisoč in

⁴² Več o galeriji CAAW najdete na: <http://www.archivesandwarehouse.com>.

enega Kitajca za projekt *Fairytale* in kasneje tudi okoli dvesto prostovoljcev, ki so odšli v provinco Sichuan, kjer je maja 2008 v katastrofalnem potresu umrlo na tisoče šolarjev. Na svojem blogu je objavljaj tudi rezultate »popotresne« raziskave. Kasneje je s pomočjo spletnega dnevnika organiziral virtualni bojkot kot odgovor na razmišljanje KKP, da bi vsak računalnik opremili s programom, ki bi spremljal posameznikovo uporabo interneta in cenzuriral oz. blokiraj »škodljive« spletne strani. Takšna razmišljanja so naletela na velik odpor med ljudmi, zato se je Ai Weiwei odločil, da bo postal njihov vodilni glas. »Kot njihov voditelj sem objavil izjavo: 'Ugasnimo naše računalnike na isti dan, 1. julija. Z internetnimi počitnicami smo demonstrirali naše mnenje. Mi nismo samo blogerji, moramo tudi ukrepati, zato smo se za 24 ur odklopili od interneta. ... To je bilo težko narediti, saj sem zadnja štiri leta spisal po dve do tri objave na dan. Vendar nam je uspelo in veliko ljudi po celi državi je sledilo našemu zgledu. V bližini [studia FAKE Design] smo pripravili zabavo in prišlo je skoraj 1000 ljudi. Naredili smo kratke majice proti 'Green Damu'⁴³ in na glas izražali svoje mnenje. To je bilo prvič, da so bili ljudje tudi fizično povezani z internetom. Tisti dan je KKP praznovala svojo 88. obletnico, mi pa smo želeli to preglasiti z umetnostjo in tako zahtevati svobodo izražanja,« je o aktivnem delovanju s pomočjo interneta povedal Ai (Bellermann 2009, 5).

Ko so njegov blog z več kot dva tisoč sedemsto prispevki leta 2009 oblasti brez opozorila izbrisale, se je »preselil« na socialno omrežje Twitter. Twitter, ki je na Kitajskem blokiran⁴⁴ od junija 2009, je socialno omrežje, namenjeno hitri komunikaciji. Vsak uporabnik ima za eno sporočilo na voljo 140 znakov. T. i. zasledovalci med seboj komunicirajo tako, da si odgovarjajo na posamezna sporočila. Uporabniki Twitterja lahko na svojem profilu objavljajo tudi fotografije in video posnetke. Razlika med objavami v zahodnih jezikih in tistih v kitajščini je, da Kitajci s 140 pismenkami lahko povedo veliko več, kot mi s 140 črkami. Vendar na Kitajskem do Twitterja lahko dostopa le okoli 50 tisoč tistih, ki znajo pretentati požarni zid, ki blokiraj dostop do njega (Asianrapworldwide 2010). Nato ljudje objave s Twitterja objavljajo še po različnih vsem dostopnih kitajskih socialnih omrežjih in tako širijo novice med večje množice.

⁴³ Green Dam Youth Escort je angleško ime za *Lüba huaji huhang* 绿坝·花季护航, program, ki so ga od 1. julija 2009 naprej želeli namestiti na vse nove računalnike na Kitajskem, da bi z njim preprečevali dostop do posameznih spletnih strani. Pri nas se takšni programi uporabljajo predvsem kot neke vrste zaščita, ki jo starši namestijo na računalnik, da bi pred neprimernimi spletnimi strani obvarovali svoje otroke.

⁴⁴ Več o na Kitajskem blokiranih spletnih straneh, med katerimi so tudi Facebook, You Tube, Hotmail, Flicker itd. najdete na: Mackey, Robert. »China's Great Firewall Blocks Twitter«. The New York Times 02. 06. 2009. Prevezeto 26. 03. 2011. [<http://thelede.blogs.nytimes.com/2009/06/02/chinas-great-firewall-blocks-twitter/>].

Internet ima pomembno mesto v aktivističnem delovanju Ai Weiweija tudi kot prostor za širjenje dokumentarnih filmov. Poleg tistih, povezanih z raziskovanjem smrti več tisoč otrok v sichuanskem potresu, sta po internetu zakročila tudi filma o lovu na mačke *San hua* (*San hua* 三花)⁴⁵ in deli dokumentarnega filma *Fairytale – Documentary* o pripravah in izvedbi projekta *Pravljica oz. Fairytale* (*Tonghua* 童话).

3. 3. Odnos kitajskih oblasti do Ai Weiweija

Če ne bi živeli v tehnološko razviti informacijski dobi, kjer si skoraj vsak človek lahko privošči fotoaparatus ali video kamero in posnetke objavi na eni ali več spletnih straneh, bi bilo vse drugače. Brez interneta verjetno sploh ne bi vedeli, da je Ai Weiwei v kakršnemkoli konfliktu s predstavniki oblasti. Mogoče konfliktov v takšni meri sploh ne bi bilo. O vseh prednostih interneta, ki jih dosledno izkorišča, je bilo že veliko napisanega. Tudi to, da z objavami fotografij in video materiala na posameznih spletnih straneh popolnoma razgalja svoje življenje in zbira »dokaze« o svojih srečanjih s ljudmi, ki služijo državnim organom. Z objavami na svetovnem spletu želi v ljudeh zbuditi čim več samozavesti in drznosti, kar bi jim pomagalo, da bi se vsak na sebi lasten način upirali krivičnim družbenim situacijam, v katerih se znajdejo.

Nekateri Kitajci se borijo za svobodo govora, za boljši odnos do okolja, za osnovne človekove pravice, za neodvisno sodstvo itd. Veliko teh ljudi oblasti zapirajo brez pravih obremenilnih dokazov, njihova sojenja so za javnost običajno zaprta. Zato ima Ai Weiwei s sabo vedno fotoaparatus in telefon. Avgusta 2009 je odšel v glavno mesto Sichuana, da bi na sojenju pričal v prid svojemu prijatelju in aktivistu Tan Zuorenu 谭作人, ki so ga aretirali med pridobivanjem podatkov o umrlih v potresu. Takrat je posnel prepis s policisti, ki so sredi noči vdrli v njegovo hotelsko sobo. Posnetek je s pomočjo interneta obkrožil svet in je dokaz o delovanju kitajskih oblasti. Kitajski policisti imajo zelo veliko pristojnosti in ukaze od nadrejenih izvajajo tudi po nezakoniti poti. Umetnik in Ai Weiweijev prijatelj Chen Danqing 陈丹青 je povedal, da so kitajski policisti neke vrste huligani. »Ai Weiwei ima v sebi nekaj huliganskega, zato ve, kako se mora obnašati do drugih huliganov. V komunistični partiji so v

⁴⁵ Dokumentarec o ilegalnem lovu na mačke je dobil ime *San hua* (dobeseden prevod je tri barve, tribarven). Da je film dobil ime po eni od številnih Aijevih mačk, mi je povedala Alison Klayman. Mačka *San hua* ima namreč tribarven kožuh.

resnici sami huligani, zato se moraš tudi sam spremeniti v huligana,« je v zvezi z Ai Weiwei jevo izkušnjo v Sichuanu povedal Chen Danqing (Klayman 2011).

Med prerekanjem v hotelski sobi, kjer je bil nastanjen Ai Weiwei, ga je nekdo od policistov, ki so vdrlji v njegovo sobo, močno udaril v glavo. Nato so ga v hotelu zadrževali tako dolgo, da se je sojenje njegovemu prijatelju Tan Zuorenu že končalo. Ko je Ai odpotoval v München na odprtje razstave *So Sorry*, so ga zaradi tarnanja nad neznoznimi glavoboli poslali v bolnišnico, kjer je ostal dobra dva tedna. Zaradi udarca so se pojavile notranje krvavitve in v glavi se mu je nabralo veliko krvi, ki so jo nemški zdravniki s kirurškim posegom odstranili in mu tako rešili življenje. Med bivanjem v bolnišnici je na internetu objavljaj bolniške avtoportrete in obvestil vse, ki so ga spremljali na internetu, kaj se mu je zgodilo.

A hotelski pripor v Chengduju 成都 ni bil edini hišni pripor, ki ga je policija izvedla nad njim. Še preden mu teden dni niso dovolili, da bi zapustil svoj dom v Pekingu in se udeležil zabave v svojem šanghajskem studiu, so mu preperečili tudi potovanje v Seul. Decembra 2010, ko je na norveškem potekala slavnostna podelitev Nobelovih nagrad, so mu preperečili, da bi odpotoval v tujino, saj so se oblasti, po poročanju Edwarda Wonga iz *The New York Timesa*, bale, da bi ogrozil državno varnost (Wong 2010).

Dober mesec po tem dogodku mu niso dovolili, da bi odpotoval v Šanghaj, kjer je v svojem studiu želel pripraviti veliko zabavo ob napovedi šanghajskih oblasti, da mu bodo zrušile novo zgrajeni studio. Šanghajske oblasti so Ai Weiweija najprej prosile, da na obrobju največjega kitajskega mesta zgradi svoj studio. Samo v pripravo zemljišča med vinogradi, kjer je kasneje stal studio, je vložil milijon ameriških dolarjev. Ko je bil studio že skoraj v celoti zgrajen, so ga lokalni oblastniki obvestili, da bodo stavbo zaradi nezadostnih gradbenih dovoljenj morali podreti. Prosil jih je, če rušenje lahko počaka do 3. februarja 2011, ko se je začelo kitajsko leto zajca. Po besedah Ai Weiweija, naj bi mu to tudi obljubili, a sredi januarja 2011 so ga klicali sosedje, da so njegov studio »napadli« gradbeni stroji, ki ga uničujejo. Takrat mu potovanja v Šanghaj ni nihče preperečil.

Zaradi napovedi o rušenju je Ai še pred tem želel prirediti pravo zabavo z rakovicami – *pojedino rakovic* (*hexie shengyan* 河蟹盛宴). Prijatelje in privržence na Twitterju je povabil, da se mu pridružijo v šanghajskem studiu. Čeprav sam ni smel odpotovati v Šanghaj, se je v studiu na pojedini rakovic vseeno zbralo okoli osemsto ljudi. Beseda rakovica (*héxiè* 河蟹) se izgovori skoraj enako kot beseda harmonija (*héxié* 和谐), ki jo kitajske oblasti zadnja leta ves čas propagirajo. Zato so kitajski aktivisti na internetu začeli uporabljati izraz, da so bili »harmonizirani« v primerih, ko so bili cenzurirani njihovi komentarji ali so bile izbrisane

njihove spletne strani. Ker je na internetu cenzuriran tudi sam izraz *hexie* 和谐 (*harmonija*), so uporabniki interneta za cenzuro začeli uporabljati izraz *hexie* 河蟹 (*rakovica*) (Becker 2011). S takšno pojedinjo se je Ai želel odzvati na odločitev lokalnih šanghajskih oblasti o rušitvi studia. Fotografije rušenja je objavil na več različnih spletnih straneh⁴⁶.

Veliko ljudi se je preko različnih spletnih strani pritoževalo tudi nad nagradami, ki jih vsako leto za umetniške dosežke podeljuje eden največjih kitajskih spletnih portalov Sina.com. Med umetniki v kategoriji umetnik leta je bil sprva tudi Ai Weiwei. Njegovi privrženci so pridno glasovali zanj, a naslednji dan je spletna stran za glasovanje izginila. Spet se je pojavila približno dva tedna kasneje. Med nominiranimi umetniki pa Ai Weiweija ni bilo več. Zato so njegovi privrženci v kategoriji umetniška inštitucija leta množično glasovali za fotografski studio Tri sence, ki ga je zasnoval Ai Weiwei in je tudi eden od njegovih svetovalcev. A so uslužbenci na Sina.com spremenili število glasov, tako da je na koncu zmagala druga umetniška inštitucija. Kot dokaz za nepravilno glasovanje so se na različnih spletnih straneh pojavili posnetki (*print screen*) glasovanja preden sta Ai Weiwei in studio Tri sence dobila tako veliko glasov in po tem. Veliko internetnih uporabnikov je od Sina.com zahtevalo pojasnila o nastali situaciji, a naj Sina.com ne bi želela dajati odgovorov. Očitno je, da je nekdo moral pritisniti na ljudi pri spletnem portalu. Zato je Ai Weiwei okoli sebe zbral nekaj privržencev, ki so se mu s transparenti proti nesramnemu goljufanju Sina.com pridružili pred stavbo, kjer so 19. februarja 2011 podeljevali omenjene nagrade (ChinaForbiddenNews 2011)⁴⁷.

Zadnji dan v marcu 2011 je Ai Weiwei na Twitterju objavil povezavo do fotografij⁴⁸, ki jih je posnel, ko so v njegov FAKE Design studio prišli policisti in popisali vse njegove delavce. 3. aprila 2011 je Ai Weiwei skupaj z asistentko želel odpotovati iz Pekinga v Hong Kong, a so ga na letališču zadržali. Od takrat so za njim izginile vse sledi. Konec aprila 2011, ko sem zaključevala diplomsko nalogo, ki je pred vami, ni še nihče vedel, kje je. Niti družina. Ob njegovem zajetju so iz studia na zaslišanje odpeljali tudi osem njegovih asistentov s kitajskim

⁴⁶ Fotografije povezane z Ai Weiweijevim studiem so dostopne na: Picasa Web Albums. »艾未未 's Public Gallery« (Javna Ai Weiweijeva galerija). Prevezeto 26. 03. 2011. [<https://picasaweb.google.com/xuesheng512/>].

⁴⁷ Primerjaj Jing Daily - The Business of Luxury and Culture in China. »2010 'Art Power' Awards Ceremony Held In Beijing: Zhou Chunya Tops, Ai Weiwei Outside«. Jing Daily 23. 02. 2011. Prevezeto 27. 03. 2011. [<http://www.jingdaily.com/en/culture/2010-art-power-awards-ceremony-held-in-beijing-zhou-chunya-tops-ai-weiwei-outside/>].

⁴⁸ Mobypicture. »Ai Weiwei«. Prevezeto 25. 4. 2011. [<http://www.mobypicture.com/user/aiww/>].

državljanstvom. Večina se je vrnila domov. V naslednjih dneh pa so izginili še nekateri drugi ljudje, povezani z umetnikom. Policisti so odnesli tudi vso računalniško opremo. Njegovi prijatelji so sporočali, da so bile na kitajskih socialnih omrežjih cenzurirane vse objave, povezane z Ai Weiweijem 艾未未, zato so umetnika kmalu začeli imenovati Ai Weilai 爱未来 – *ljubezen do prihodnosti oz. ljubiti prihodnost*. Številne države so pozivale kitajske oblasti, naj umetnika, ki ga sumijo gospodarskega kriminala in utaje davkov, izpustijo. Vendar se je Kitajska odzvala, da ne razume, kako lahko zahod zagovarja takšnega kriminalca. Poleg tega je države pozvala, naj se ne vmešavajo v njene notranje zadeve (The Global Times 2011). K Aijevi izpustitvi so z več različnimi akcijami, shodi in peticijami pozivali tudi njegovi privrženci (Freeaiweiwei 2011)⁴⁹.

⁴⁹ Na spletni strani Freeaiweiwei.org so dostopne vse povezave na novice, povezane z aretacijo Ai Weiweija, ki so bile objavljene v različnih svetovnih spletnih medijih. Na omenjeni spletni strani so prav tako zbrane povezave do različnih (umetniških) akcij, ki so jih Aijevi privrženci po svetu izvajali kot poziv za izpustitev umetnika.

4 PROJEKT *FAIRYTALE* NA RAZSTAVI DOCUMENTA 12 V KASSLU

Documenta je skozi leta dobila renome ene najpomembnejših razstav sodobne umetnosti. Leta 1955 je documenta ali muzej stotih dni prvič organiziral umetnik in kustos Arnold Bode. Prva razstava v mestu Kassel naj bi Nemcem pomagala, da bi se preko mednarodnih modernih trendov soočili z ideologijo nacizma, ki jim je tako dolgo vladala. Takrat si nihče ni predstavljal, da bo razstava documenta, ki poteka vsakih pet let in traja sto dni, tako zelo uspešna. Zaradi nje v Kassel prihaja vse več domačih in tujih ljubiteljev sodobne umetnosti in na zadnji documenti 12, ki je leta 2007 gostila tudi kitajskega sodobnega umetnika Ai Weiweija, so jih našteali že več kot 750 tisoč. Vedno novi direktorji – vsaka razstava ima svojega – in relativno dolga pavza med eno in drugo razstavo so documenti omogočili, da si je prislužila velik ugled in je postala neke vrste svetovni seizmograf sodobne umetnosti, kot so zapisali na spletni strani pretekle razstave (Documenta 2007)⁵⁰. Naslednjo izdajo documente, ki bo tokrat že trinajsta po vrsti, pripravljajo za leto 2012.

Documenta 12 se je osredotočala na tri vprašanja. Zanimalo jo je, ali je moderna naša antika, kaj je golo življenje in kaj je treba narediti [v izobraževalnem smislu]. Ai Weiwei je s svojim projektom *Fairytales* (*Pravljica*) ponudil zelo zanimive odgovore. Z modernostjo oz. sedanostjo in preteklostjo se je igral v umetniškem delu *Template* (*Šablona*), tisoč in enim stolom iz dinastije Qing ter s porcelanastimi maketami *Prototype for the Wave* (*Prototip za val*). Na vprašanji o golem življenju in o tem, kaj je treba narediti [na izobraževalnem področju] pa je odgovoril tako, da je omogočil potovanje tisoč in enega Kitajca v Kassel. Zelo obširen projekt *Fairytales*, ki je stal približno štiri milijone dolarjev, je lahko izpeljal le s pomočjo sponzorskih sredstev, ki so mu jih prispevali Švicarji (Galerija Urs Meile, Fundacija Leister in Fundacija Erlenmeyer) ter s pomočjo, ki mu jo je nudil takratni nemški veleposlanik na Kitajskem (Tinari 2007).

4. 1. 1=1001 – to ni eno, ampak tisoč in eno umetniško delo

Ai Weiwei se je odločil, da bo na razstavi documenta 12 sodeloval s projektom *Fairytales*. Kot je zapisala Karen Smith, je pri poimenovanju projekta nanj močno vplivalo dejstvo, da je

⁵⁰ Documenta Kassel 16/6 – 23/09 2007. »About documenta«. Prevzeto 28. 03. 2011 [<http://www.documenta-urbana.de/geschichte010.html?&L=1>].

Kassel rojstno mesto znamenitih bratov Jacoba in Wilhelma Grimm, ki spadata med najpomembnejše zbiratelje evropskih folklornih pravljic. Zato je Ai s svojim projektom na nek način Evropi želel sporočiti, da tudi na Kitajskem poznajo pravljice (Smith 2009, 42). Odločil se je, da bo v njegovi pravljici nastopil tisoč in en Kitajec. Našel jih je v različnih regijah in različnih družbenih slojih. Po mnenju Smithove predstavlja število 1001 paralelo z znanimi arabskimi pravljicami (Smith 2009, 42). Tisoč ena je arabsko pravljico število, ki ga poznamo iz zbirke zgodb z naslovom *Tisoč in ena noč*. S pripovedovanjem zgodb si je namreč lepa Šeherezada reševala življenje, ki si ga je hotel takoj po poročni noči prilastiti sultan, ker ni verjel v žensko zvestobo.

»Zakaj tisoč in en človek,« je bilo prvo vprašanje, ki ga je Fu Xiaodong 付晓东 postavila Ai Weiweiju v intervjuju, ki ga je umetnik objavil tudi na svojem blogu⁵¹. Ai Weiwei ji je odgovoril:

»在瑞士爬山，看到大群的意大利游人从身旁走过，他们拖儿带女的状态，我就想到带一些牵肠挂肚的中国人来做一个旅行。这更象是一个完整蛋糕切开来的一块，在这一块中包含着蛋糕所有位置的特征元素。这也是为什么不是 50 个或 100 个人的原因，数量要达到一定多。这么多人的身份特征、年龄特征、来自几乎全部省份地区的特征，影响了文化发展交流的特征.«

»Ko sem bil v Švici v hribih, sem videl skupino mimoidočih italijanskih turistov. Njihovo hojo so oteževali otroci. Pomislil sem, da bi nekaj zelo občutljivih Kitajcev odpeljal na potovanje. To bi bil bolj popoln kos torte, ki vsebuje vse njene karakteristike. To je tudi razlog, zakaj ni 50 ali 100 ljudi. Želel sem doseči vsekakor veliko število. Posebnosti v statusu in starosti ljudi, ki prihajajo iz skoraj vseh provinc in regij, so vplivale na posebnosti kulturno razvojne izmenjave« (Ai 2007).

Ker je želel pritegniti ljudi, ki bi mogoče že nekaj malega vedeli o njem in njegovem vse bolj umetniško-aktivističnem delovanju, ni želel, da bi novico o tem projektu najprej objavili mediji. Zato je poziv za udeležbo v *Fairytales* objavil na svojem blogu, ki ga je takrat pisal že dobro leto. Odziv je bil nepričakovano velik. V treh dneh so dobili okoli tri tisoč prijav in, ker

⁵¹ Čeprav so celotno vsebino njegovega bloga v drugi polovici leta 2009 izbrisali, so nekaj vsebin le uspeli preseliti na novi spletni naslov: <http://www.aiweiweiblog.com>. Ker obstajajo manjše težave z odpiranjem posameznih objav na tem blogu, boste prispevek s citiranim intervjujem, našli v kategoriji »julij 2007« (2007, *qiyue* 七月(2)), kjer sta dve objavi. Citirani intervju je del druge objave z naslovom *Pravljica kot umetniško delo* (*Zuowei zuopin de »tonghua«* 作为作品的“童话”).

so se bali, da bo odziva še več, so prijave zaključili. Vsi prijavljeni so morali, še preden so bili izbrani, izpolniti vprašalnik z devetindevetdesetimi vprašanji.

»试卷是一个阶段性的技术手段。我希望人们确认我们是认真的工作，不是玩笑。引导人们对西方的文化背景和个人的处境问题开始思考，这与整个作品的品质有关。农民就写“不知道”。只要他回答完这个问卷，后面签了名，说明他认同参加这个活动。这必须是自愿的.«

»Vprašalnik je bil tehnične narave. Ljudem sem želel zatrditi, da je naše delo resno, ne šala. Voditi ljudi, da bi začeli razmišljati o zahodnem kulturnem ozadju in o situacijah posameznikov, ima povezavo s celotnim umetniškim delom. Kmetje so pisali samo »Ne vem«. Če je v celoti odgovoril na vprašalnik in se na zadnji strani podpisal, je dokazal, da je sprejel sodelovanje v tem dogodku. To mora biti prostovoljno« (Ai 2007).

S tem je želel ljudem, ki še nikoli niso imeli priložnosti in je mogoče nikoli več ne bodo imeli, omogočiti, da vidijo svet. Da letijo z letalom, da za nekaj dni živijo v popolnoma novem okolju in da vidijo, kaj se dogaja daleč stran od njihove vasi ali mesta. Zaradi tako velikega števila udeležencev iz tako različnih okolij so se pri tistih, ki so jih izbrali za potovanje, pokazale nekatere birokratske težave. Nekateri ljudje iz odročnejših krajev – v Nemčijo je potovalo tudi nekaj ljudi iz revnejših provinc, kot sta južni provinci Guizhou 贵州 in Guangxi 广西 – niso imeli niti najosnovnejših papirjev, s katerimi bi lahko zaprosili za potne liste in pridobitev vize. »... pripeljati 1001 Kitajca v Kassel je ena stran tega [umetniškega dela]. Videti, kako težko je za gospo iz goratih predelov dobiti dovoljenje za izdajo potnega lista, videti, kako so ljudje zaskrbljeni zaradi 5 yuanov, ki jih morajo plačati, da se odpravijo v sosednje mesto po fotografijo za potni list in kako nervozni so bili zaradi fotografiranja. Potem pa videti te iste navadne ljudi v Kasslu, ko skačejo s koles in ti razlagajo, kako ne vedo ničesar o umetnosti – mislim, da je to čudovito. Zaradi tega se je splačalo narediti ta projekt,« je dve leti po projektu *Fairytale* povedal Ai Weiwei (Bellermann 2009, 24).

Kljub temu, da so omenjene težave umetniku in njegovi številčni ekipi povzročale veliko skrbi in dela, je Ai Weiwei prepričan, da je bilo to neverjetno delo, ki ga zaradi organizacijskih zahtev verjetno ne bi mogel nikoli več ponoviti. Niti ga ne bi želel⁵².

⁵² Primerjaj videoposnetek pogovora z Ai Weiweijem ob odprtju njegove razstave *Sončnična semena* v londonskem muzeju Tate Channel. »Ai Weiwei in Conversation«. Tate Channel 12. 10. 2010. Prevezeto 25. 03. 2011. [<http://channel.tate.org.uk/media/641676725001>].

Vsak udeleženec je pred odhodom v Nemčijo dobil svoj kovček, ki jih je Ai Weiwei oblikoval posebej za to priložnost. Tako kot je oblikoval tudi odeje, blazine in postelje, na katerih so ljudje spali v Kasslu. V kasselskem skladišču so jih pričakale večposteljne sobice, med sabo ločene z belimi tkaninami. Na skoraj do potankosti načrtovano potovanje v rojstno mesto bratov Grimm, je Ai Weiwei povabil tudi več kitajskih kuharjev, ki so mu pomagali pri sestavi jedilnika in kuhanju za udeležence, ki so v Kassel prišli v petih različnih skupinah in so tam ostali po osem dni. Med bivanjem v novem okolju je umetnik nudil tudi svoje frizerske usluge. Ai Weiwei namreč zelo rad tudi striže.

Vsak je dobil fotoaparata in usb-ključ, kamor so shranili fotografije, ki so jih posneli med potovanjem in bodo ostale kot spomin na njihovo pravljico. Ai Weiwei in njegova ekipa jih želijo pregledati in urediti v arhiv. Na vprašanje, kaj se je zgodilo s tisoči posnetki, ki so jih na potovanju naredili udeleženci *Fairytales*, je Ai odgovoril: »Še vedno je v arhivu. Pravkar smo končali urejanje stotin intervjujev z njimi. Naslednji korak je, da začnemo urejati tisoče fotografij, ki so še vedno na tem 1001 usb-ključu. Arhiviranje je zelo žalostno delo – vidiš vso realnost življenja, skupaj z vsemi upanji, strahovi in spomini. Veste, to je tako kot mrtva riba. Ko jo pogledaš, lahko vidiš cel ocean. Težko jo je pogledati, ampak tako smo zgrajeni, brutalni, kot smo. To je naše življenje in poskušamo ga ujeti, istočasno pa vemo, da bo vse pozabljeno. V resnici se nikoli ni zgodilo nič in mi moramo sprejeti igro in nadaljevati« (Bellermann 2009, 27).

Z vsemi omenjenimi podrobnostmi je kitajski umetnik želel, da bi se udeleženci njegovega projekta na potovanju počutili čim boljše. Večina udeležencev je že s pripravami na potovanje, potovanjem in spremembo okolja, kjer ni bilo nič, kar imajo doma, doživela velike spremembe. Zelo verjetno so v sebi premagovali strahove, se srečevali s končno uresničenimi željami po potovanju v tujino ter se spopadali s težavami, ki jih je prineslo neznanje tujega jezika. Vse to je bilo del njihove pravljice, ki je pri nekaj mladih fantih vsebovala tudi izenačen boj v nogometnih tekmah z nemškimi sovrstniki⁵³. Vsak je imel svojo zgodbo, svojo pravljico. In kot je povedal Ai Weiwei, to ni bilo eno, ampak tisoč in eno umetniško delo.

Nemška novinarka, ki se je spominjala situacij, ko so pred padcem berlinskega zidu leta 1989 umetniki odobrena potovanja v Zahodno Nemčijo izkoriščali za pobeg iz Vzhodne Nemčije,

⁵³ Glej Documenta Kassel 16/6 – 23/09 2007. »Soccer match: The Chinese take on the Schlachthof Youth Centre«. Prevezeto 31. 03. 2011. [<http://www.documenta-urbana.de/1020.html?&L=1>].

je Ai Weiweija vprašala, če se boji, da kdo od udeležencev ne bi želel odpotovati nazaj domov (Ai 2007). »Potovanje sem pripravil tako, da posamezna skupina ljudi prileti v Nemčijo in se tudi skupaj vrne domov. V resnici pa ne morem nikogar omejiti pri njegovi svobodni volji. Ne morem predvideti razloga za takšno dejanje. Še sam ne vem, če se bom vrnil. Odločitve se sprejemajo vsak dan. Vse naše odločitve so vprašljive, ker smo ljudje. Vedno je nevarno, če poskušamo videti svet kot, da ni nevaren. Mislim, da je zmotno, če je vse načrtovano. Moj odgovor je zelo jasen: ne vem,« ji je odgovoril (Ai 2007).

Še pred potovanjem je ekipa štiridesetih ljudi z vsemi udeleženci posnela intervjuje in njihov vsakdan. S kamerami so jih spremljali tudi v Nemčiji. Ves material – nabralo se je okoli tisoč petsto ur posnetkov – so najprej uredili v osemurni film, ki so ga zadnji teden dnevno predvajali na dokumenti 12. Kasneje so posnetke skrčili v dve in pol urni dokumentarni film *Fairytale – Documentary*, ki je kot samostojno delo izšel na DVD-ju.

4. 2. Dodatna umetniška dela v okviru projekta *Fairytale*

Najpomembnejše umetniško delo, ki je nastalo v okviru projekta *Fairytale* (*Tonghua* 童话) je dve in pol urni dokumentarni film *Fairytale – Documentary*. Približno dvajset ljudi je v okviru projekta posnelo za več kot tisoč ur materiala⁵⁴. Film predstavlja realnost le nekaterih posameznih udeležencev, saj je s takšno količino gradiva in velikim številom ljudi praktično nemogoče, da bi predstavili čisto vsakega. Poleg tega namen dokumentarnega filma ni, da bi v celoti pripovedoval podrobno zgodbo o *Pravljici*, ampak da bi postal samostojno umetniško delo.

S pomočjo natančno izbranih kadrov film predstavlja kitajsko realnost z več zornih kotov. Predstavi vse, od urejenih študentk do kmeta, ki naroča domačim, naj lepo skrbijo za njegovega konja, ko bo v *Fairytale*. V zgodbah predstavljenih ljudi ni čisto nič pravljичnega. Pesniki in pisatelji se s svojimi frustracijami spopadajo s pomočjo prekomernih količin alkohola. Policist je bil odpuščen zaradi zapisov na blogu in ker ni želel prevzeti odgovornosti namesto sodelavcev, ki so hudo pretepli nekega človeka, kar je od njega zahteval njegov skorumpirani šef. Družina v gorski vasi se poigrava z mislijo, da bi njihovi hčerki ostali v

⁵⁴ Ai, Weiwei. 2007. »Zuowei zuopin de »tonghua« 作为作品的“童话”« (*Pravljica kot umetniško delo*). Ai Weiwei Blog 20. 07. 2007. Prezeto 31. 03. 2011. [<http://www.aiweiweiblog.com/post/e4bd9ce4b8bae4bd9ce59381e79a84e2809ce7aba5e8af9de2809d.aspx>].

tujini, se poročili z Američanoma in pošiljali domov denar, da bi si domači lahko zgradili hišo iz opek. Istočasno nekdo pripomni, da bo vsak, ki bo odšel v Nemčijo, potreboval vsaj 1000 yuanov, kar predstavlja njihovo celoletno plačo⁵⁵. Tem popolnoma nepravljčnim situacijam so nasproti postavili nekaj posnetkov čudovite, še popolnoma neokrnjene, pravljíčne narave. Karen Smith je zapisala, da bo zahodni gledalec na trenutke težko doumel in razumel vse te včasih čisto nepovezane scene, za katere se zdi, da nimajo praktično nobene veze z našimi predstavami o dokumentarnem filmu, ki naj bi predstavljal *Fairytale* (Smith 2009, 43). Vendar je bil ravno takšen osnovni namen filma, še trdi Smithova, ki je prepričana, da nešteti čudoviti posnetki, iz katerih se da razbrati neko podtalno harmonijo med barvami in obliko, gledalca vedno znova spominjajo na to, da je *Fairytale – Documentary* umetnost in ne reportaža v njenem najosnovnejšem smislu. Po njenem mnenju je Ai Weiwei s tem projektom pokazal, da še vedno obstaja nekaj drugačnega, kar lahko ponudi. Njegova realizirana pravljíca ima čaroben konec, ki se bo s pripovedovanjem ohranjal naprej. To delu vrača prvotni impulz, ki govori o tem, da je umetnost mehanizem, s katerim lahko, skupaj s pomočjo doživete izkušnje, spreminjamo življenja in odnose (Smith 2009, 43).

Obiskovalci dokumente 12 so v okviru Aijevih umetniških del lahko občudovali tudi veliko⁵⁶ osmerokrako leseno inštalacijo *Template* (*Šablona*). Vrata in okna, ki so bila nekoč sestavni deli hiš iz obdobja dinastij Ming in Qing, so sestavili v čudovito skulpturo, ki je imela na sredini »izrezano« obliko templja. Pred odpošiljanjem inštalacije na razstavo, je Ai Weiwei tesarjem naročil, naj preštejejo vse njene dele. Med štetjem so ugotovili, da je prišlo do neverjetnega naključja – *Template* je sestavljal natanko tisoč in en kos. Po kasselskem neurju, ki je inštalacijo zrušilo, so se vsi spraševali, kaj bo naredil Ai, ki pa je bil nad novo obliko umetniškega dela popolnoma navdušen. Ko so ga spraševali, če želi porušeno inštalacijo popraviti, je povedal, da sam ne bi nikoli mogel narediti česa takega, zato ni želel, da bi jo popravili (Ai 2007).

Tretje pomembno umetniško delo na dvanajsti dokumenti je bila inštalacija tisoč in en stol iz dinastije Qing. V pekinškem studiu so tesarji starinske stole nekoliko prenovili, ženske so jih skrbno zavile v penast material in nato so odpluli v Kassel skupaj s porcelanastimi inštalacijami *Prototype for the Wave* (*Prototipih za valove*).

⁵⁵ 1000 yuanov je konec marca 2011 pomenilo dobrih 100 evrov.

⁵⁶ Mere inštalacije *Template* preden ga je podrlo neurje so bile 720 x 1200 x 850 centimetrov. Po nesreči pa meri 422 x 1106 x 875 centimetrov.

4. 3. *Fairy tale* kot kritika kitajskih političnih oblasti

Na podlagi prebranega gradiva v knjižni in spletni obliki ter po večkratnem ogledu dokumentarnega filma *Fairy tale - Documentary*, sem ugotovila, da projekt *Fairy tale* pravzaprav ni bil direktna kritika kitajskega političnega sistema. Kot je povedal Ai Weiwei, pri tem projektu ni šlo za en projekt, ampak za tisoč in en projekt (Ai 2007). Šlo je za tisoč in eno umetniško delo, nastalo s pomočjo tisoč in enega fotoaparata, ki so skrbno beležili podobe, ki so se na takšen ali drugačen način dotaknile udeležencev projekta *Fairy tale*. Ostala umetniška dela so se spogledovala z zgodovino in odgovarjala na vprašanje, ki so ga sodelujočim umetnikom postavili organizatorji documenta 12 in se je glasilo, če je lahko moderna naša antika.

Ai Weiwei je bil vedno prepričan, da se iz zgodovine lahko veliko naučimo ter da je ne moremo kar tako zavreči ali uničiti. To je zelo konkretna kritika na obdobje kulturne revolucije, ko je Mao Zedong ukazal, da je treba vse staro uničiti, zato da bi lahko na ruševinah zgradili popolnoma novi svet (Yentob 2010). Z različnimi inštalacijami, ki se vedno znova pojavljajo v njegovem umetniškem opusu in za katere je uporabil že izdelane lesene ali porcelanaste izdelke, je želel dokazati, da se lahko iz zgodovinskih izdelkov naredi veliko zanimivih novih stvari. Zelo dober primer tega je inštalacija *Template*, ki so jo v njegovem studiu naredili posebej za razstavo documenta 12. Zanj so uporabili tisoč in ena vrata in okna, narejena in prvotno uporabljena v obdobju dinastij Ming in Qing. Z inštalacijo *1001 stol iz dinastije Qing* je pokazal, da starih stvari niti ni potrebno spremeniti v nekaj drugega, ker že tudi same zase lahko predstavljajo nekaj lepega. Njegovi tesarji so omenjene stole samo nekoliko popravili in to je bilo vse. Ko jim je Ai spremenil kontekst in jih kot *readymade* razstavil v muzeju, jih je avtomatsko spremenil v umetniško delo.

Na koncu je v okviru razstave sodobne umetnosti documenta 12 na vprašanje o povezanosti antike in moderne odgovoril tudi s porcelanasto inštalacijo *Prototype for the Wave*. Pri tem delu ne gre za predelavo starih predmetov, ampak za uporabo porcelana, ki spada med značilne materiale, ki jih že več stoletij uporabljajo na Kitajskem. Iz mesta Jingdezhen, kjer ima Ai Weiwei svojo delavnico porcelana, že več kot tisoč petsto let izdelujejo čudovite porcelanaste izdelke. Veliko so jih izdelali tudi za cesarski dvor. V tem mestu v provinci Jiangxi 江西, ki ga imenujejo tudi kitajska prestolnica porcelana, še danes pridobivajo porcelan na isti način, kot so to počeli njihovi predniki (Tate 2010). Znameniti beli porcelan z modrimi poslikavami je zelo dobro poznan tudi drugod po svetu, ne samo v domovini.

Zelo pomembno delo, ki je nastalo v okviru projekta *Fairytale* je dve in pol urni dokumentarni film s preprostim naslovom *Fairytale – Documentary*. Nastal je iz več kot 1500 ur posnetkov. Ekipe Ai Weiwejevih sodelavcev so posnele vsakdanje življenje udeležencev projekta, intervjuje z njimi in potovanje v Nemčijo, kjer so posneli tudi nekaj intervjujev z naključnimi mimoidočimi Nemci. Dokumentarni film v prvi vrsti predstavlja nedirektno kritiko kitajskega birokratskega aparata, v drugi vrsti pa odgovarja na vprašanje *documente 12* o tem, kaj je treba v prihodnosti storiti na področju izobraževanja. Ai Weiwei je s tem projektom organizatorjem na vprašanje odgovoril zelo konkretno. Ne, da bi izgubljal besede, je zbral večjo skupino ljudi in jih odpeljal v tujino. V tej šoli življenja so se najprej srečali z izzivi v domovini, ki so bili za nekatere ljudi nekaj popolnoma novega, nato so spoznavali popolnoma novi svet, nove navade, nove ljudi, novo okolje.

Gledalca ob ogledu dokumentarnega filma, ki bolj kot o samem projektu govori o njegovih udeležencih, prevevajo različni občutki. Občuti lahko vse od veselja, žalosti, do začudenja, navdušenja in fascinacije. S prikazom udeležencev *Fairytale* in njihovega življenja, ki deluje popolnoma realistično, brez kakršnihkoli olepšav, ki so jih filmski strokovnjaki danes sposobni dodati video posnetkom, dobimo občutek o neverjetni raznolikosti Kitajske. Kritika kitajskega birokratskega sistema je neposredno prikazana ravno skozi ljudi, skozi njihova življenja in različne težavne situacije, s katerimi so se srečevali med pridobivanjem vseh ustreznih dokumentov za potovanje v tujino. Sodeč po prizorih iz dokumentarnega filma, pridobivanje vizumov na Kitajskem ni tako enostavno, kot si to predstavljamo na zahodu. Nekateri so morali zaradi birokratskih ovir ostati doma. Ai Weiwei je v različnih intervjujih povedal, da v njegovi domovini obstajajo tudi ljudje, ki sploh nimajo uradnega imena (Ai 2007). Tako si je morala ženska iz neke bolj odročne vasi najprej izmisliti uradno ime, ga registrirati in šele nato je lahko urejala ostale dokumente za potovanje.

Ai Weiwei vedno poudarja, da ljudje ne smejo le razmišljati, ampak tudi nekaj narediti (Klayman 2011). Zato se trudi, da pozorno dokumentira svoje življenje ter bližnja srečanja s policijo in drugimi uradniki. Svoje zgodbe objavlja na internetu, s pomočjo katerega doseže velike množice rojakov in jim skuša pokazati, da ima vsak človek nekaj osnovnih pravic, ki jih ne more kršiti kar vsakdo v uniformi (Wellner 2009). Tudi z majhnimi dejanji lahko spremenijo družbo. Če bi ljudje, namesto da se zlijejo z množico, kar je vedno najlažja opcija, raje začeli sprejemati odločitve, bi obstajala veliko večja verjetnost, da bi spremenili sistem, saj ta ne bi več imel takšne moči. S projektom *Fairytale* je Ai Weiwei želel rojakom z različnimi življenjskimi zgodbami pokazati drugačen svet, kamor so lahko prišli šele, ko so se

podredili nekaterim nespremenljivim kalupom, ki vladajo v njihovi domovini. Mogoče bo to razlog, da bodo vsaj ti ljudje malo drugače začeli gledati na domovino, tujino in same sebe. In če bi jih pripravil, da bi razmišljali, bi bil na dobri poti, da počasi spremeni kitajski sistem. Da bi se spremenila celotna množica, se mora najprej spremeniti vsak posameznik, ki jo sestavlja.

Vendar v tem projektu Ai Weiweija niso zanimali samo Kitajci, ampak tudi, kako se bodo na večje število Kitajcev v majhnem nemškem mestu Kassel odzvalo slabih dvesto tisoč njegovih prebivalcev. Zanimalo ga je, če se bodo počutili kaj ogrožene, ko bo po njihovem mestu cel mesec hodilo veliko Kitajcev. V zadnjem delu dokumentarnega filma *Fairytale – Documentary* vidimo tudi nekaj Nemcev, ki so odgovarjali na vprašanja o projektu *Pravljica*. Večina je bila zaskrbljena predvsem zaradi dejstva, da je umetnik Kitajce »izrabil« kot nekakšne umetniške eksponate. Bolj kot to, da bi se jih bali, jih je zanimalo, kako se udeleženci počutijo, ko okoli njih ves čas hodijo ljudje s kamerami in jih snemajo. Verjetno so ob tem pomislili na resničnostne oddaje Big brother (Veliki brat) ali kaj podobnega, ki so na zahodu tako zelo priljubljene. Zanje je značilno, da so ljudje, ki sodelujejo v teh oddajah daljše časovno obdobje izolirani na neki lokaciji, medtem pa jih ves čas snemajo z več kamerami. Dogajanje nato zmontirajo v posamezne oddaje, ki jih predvajajo v okviru televizijskega sporeda. Takšne oddaje, ki do najmanjših potankosti razgaljajo življenja posameznikov, dosegajo visoko gledanost. Besedna zveza *veliki brat* se je že prej uveljavila tudi za sisteme nadzornih kamer, ki snemajo dogajanje na mestnih ulicah in so postavljene na različne stavbe. Zaradi njih naj bi bili bolj varni.

Odgovori Nemcev so pokazali razliko v mišljenju med njimi in udeleženci *Fairytale*, ki jih kamere niso nič motile. Istočasno nakazujejo na strahove in probleme, ki so včasih zaradi vse večjega nadzora v javnosti – bolj kot s pridobivanjem vizumov za določene države – povezani z vse večjim pomanjkanjem intimnosti.

Philip Tinari je med drugim zapisal, da so *Fairytale* na Kitajskem nekateri poimenovali *Rumena nevarnost* (*Huanghuo* 黄祸)⁵⁷ (Tinari 2007). V Kasslu je v okviru projekta potekala posebna debata, ki se je dotaknila različnih tem, povezanih s Kitajsko in njenimi preteklimi ter trenutnimi migracijami. Po svetu živi okoli 140 milijonov kitajskih emigrantov, ki so

⁵⁷ Tako se imenuje množična emigracija Kitajcev, ki so sredi 19. stoletja odšli v svet za boljšim življenjem. Večina jih je emigrirala v ZDA.

domovino zapustili zaradi dela. Danes pa zaradi želje po zaslužku potekajo predvsem velike migracije znotraj domovine (Documenta 2007)⁵⁸.

Na podlagi teh podatkov so se v okviru *Pravljice* pogovarjali še o vprašanjih: Kaj bi se zgodilo, če bi kitajski državljani ostali v Kasslu? Ali njihova prisotnost spreminja podobo mesta? Kdo se komu zdi eksotičen? Ali so bila stereotipna pričakovanja obiskovalcev documente 12 razkrinkana? Kdo v Kasslu gleda koga? Na spletni strani documente 12 so zapisali še: »Čeprav skupina srečnih udeležencev s Kitajske lahko čuti, da so resnično v pravljici, se to »živo umetniško delo« na eni strani dotika trenutnih interesov kitajske populacije, da bi potovali v Evropo, na drugi strani pa strahu, ki ga imamo Zahodnjaki pred vse močnejšo Kitajsko« (Documenta 2007)⁵⁹.

⁵⁸ Glej Documenta Kassel 16/6 – 23/09 2007. »Review - Informal Territories: Fairytale«. Prevzeto 31. 03. 2011. [<http://www.documenta-urbana.de/887.html?&L=0>].

⁵⁹ Glej Documenta Kassel 16/6 – 23/09 2007. »Review - Informal Territories: Fairytale«. Prevzeto 31. 03. 2011. [<http://www.documenta-urbana.de/887.html?&L=1>].

5 PROJEKT *SO SORRY* V SODELOVANJU S HAUS DER KUNST V MÜNCHNU

12. maja 2008 je potres z močjo 7,9 stopnje po Rihterjevi lestvici stresel Kitajsko. Njegovo neizmerno moč so še posebej čutili v provinci Sichuan. Tresenje tal je največ škode povzročilo v okrožju Wenchuan 汶川, zato sichuanski potres imenujejo tudi wenchuanski potres (*Wenchuan da dizhen* 汶川大地震). V dveh minutah se je zrušilo skoraj osemdeset odstotkov stavb, po uradnih podatkih je življenje izgubilo nekaj več kot 69 tisoč ljudi, za vedno je ostalo pogrešanih več kot 18 tisoč ljudi (USGS 2011)⁶⁰. Sodeč po delu, ki ga je skupaj z več kot dvesto prostovoljci skoraj dve leti izvajal Ai Weiwei, oblasti nikoli niso preštete, še manj pa identificirale vseh ljudi, ki so umrli v tej naravni katastrofi. Kar je še posebej zmotilo domoljuba Ai Weiweija, je bilo dejstvo, da je z ruševinami premnogih šol, ki so jih odvažali stran, izginilo tudi ogromno otroških trupel, ki so jih pod sabo pokopale šole.

Glede na število zrušenih šol, je arhitekt Ai Weiwei predvideval, da so bile zelo slabo zgrajene, zato je želel, da bi oblasti prevzele odgovornost. Najprej je sam postavljaj vprašanja in svoje misli razširjal s pomočjo bloga, do katerega je takrat še lahko dostopal. Kasneje je videl, da sam ne bo mogel dobiti odgovorov, zato je s pomočjo poziva na blogu zbral več kot dvesto prostovoljcev, ki so se odpravili v provinco Sichuan. Na najbolj prizadetih območjih so zbirali imena umrlih in izginulih otrok od vrat do vrat. Vse pridobljene podatke je aktivist Ai Weiwei sproti objavljaj na svojem blogu. Lokalne oblasti so se na akcijo odzvale z grožnjami njegovim prostovoljcem in staršem umrlih otrok. Enega od aktivistov, Tan Zuorena 谭作人, so zaprli in ko je Ai Weiwei želel pričati njemu v prid, je namesto udeležbe na sojenju staknil hudo možgansko krvavitev. Sredi noči je policija vdrla v njegovo hotelsko sobo in v temi ga je nekdo močno udaril v glavo.

Množična akcija se je spremenila v umetniško delovanje, plod katerega so bili tudi trije dokumentarni filmi: *4851*, *Hualian bar* 花脸巴儿 in *Laoma tihua* 老妈蹄华. Kasneje je umetniško delo *Remembering* (*Jizhu* 记住), povezano s katastrofalnim potresom, krasilo sto metrov dolgo pročelje münchenskega muzeja Haus der Kunst (Hiša umetnosti) in opominjalo na katastrofo.

⁶⁰ Glej USGS – Science for a changing world. »Magnitude 7.9 - EASTERN SICHUAN, CHINA«. Prevezeto 08. 04. 2011. [<http://earthquake.usgs.gov/earthquakes/eqinthenews/2008/us2008ryan/#summary>].

5. 1. Aktivistični del projekta *So Sorry* na internetu in terenu

Ko se je Ai Weiwei odpravil na območje potresa, je tam začutil, da mora storiti nekaj, s čimer bi opozoril vse, ki bi morali prevzeti odgovornost za slabo zgrajene šole, a je niso, da je treba spoštovati življenje vsakega posameznika. Menil je, da umrli otroci niso le številke, ampak so umrla prihodnost Kitajske, zato jih ne smemo kar pozabiti. Podrobnejša razmišljanja o teh stvareh je objavljala na svojem blogu. 22. maja 2008, deset dni po potresu je zapisal:

»请安静，不再喧嚣，让尘埃降落，死者安息。对在危难之中的人伸出手，救死扶伤是人道主义，与对祖国对人民的爱没有关系。不要贬低生命的价值，生命有更为广博，更为平等的尊严。在这些伤痛的日子里，人们不必感激祖国和她的拥戴者，她没有在人民遭遇危难时，给予更多更有力的庇护，终究没有使孩子们幸免于座座校舍的坍塌；不必褒奖政府官员，对于正在逝去的生命来说，有效力的抢救措施远胜过同情的言辞和眼泪；更无须感恩军队，因为那等于说，在危难时挺身而出不是在恪守尽职。感伤，痛苦，在心的深处，在没有人的夜里在没有灯光的地方。我们哀悼，只是因为死是生的一部分，逝者是我们自己的一部分。死者已逝，惟有生者有尊严地活着，才能使死者有尊严地安息。«

»Tišina, prosim. Nobenega trušča. Prah naj se poleže in naj mrtvi počivajo. Podajanje roke ljudem, ujetim v bedo, in reševanje življenj je človekoljubnost; ljubezen do domovine in naroda s tem nima nobene zveze. Ne smemo zmanjševati vrednosti življenju. Življenje ima širšo in enakopravnejšo digniteto. V teh dneh obupa ljudem ni treba, da so hvaležni domovini in njenim privržencem. Ni je bilo, ko so se soočali s katastrofalnim obdobjem, da bi jih bolje in močneje zaščitila, konec koncev niti ni bila tista, ki je omogočila otrokom, da so zbežali iz podirajočih se šolskih poslopij. Ni treba častiti vladnih uradnikov. Za izgubljena življenja je veliko bolj pomembna učinkovita stopnja reševanja kot besede in solze sočustvovanja. Še manj je treba biti hvaležen vojakom. To bi bilo, kot bi rekli, da z odzivom na katastrofo niso izpolnjevali svojih dolžnosti. Žalost in bolečina v globini srca, v noči brez ljudi, v krajih brez luči. Žalujemo samo zato, ker je smrt del življenja in ker so umrli del nas. Umrli so že odšli. Samo, ko bodo živeči imeli dostojno življenje, bodo umrli lahko z dostojanstvom počivali v miru« (Ai 2008).

V času akcije, ki jo je izvajal s pomočjo prostovoljcev in tudi kasneje je v več intervjujih vedno znova govoril o svojem početju. Njegova aktivistična akcija ni bila zanimiva samo za zahodni svet, ki se je s projektom podrobneje spoznal šele ob razstavi v Münchnu. Zanimiva in pomembna je bila predvsem za njegove rojake. Ai Weiwei je spregovoril v imenu posameznikov, v imenu malega človeka, ki si ne upa ali mogoče niti ne zna povedati svojega mnenja o politični situaciji, ki vlada na Kitajskem in v njenih provincah (The Guardian 2010). Ljudje so v njem in njegovih prostovoljcih našli nekoga, ki jim je v težkih razmerah prisluhnil in jih obravnaval kot ljudi, ne kot nepomemben delček celote. Ai Weiwei je večkrat povedal, da s konstruktivno kritiko domačih politikov želi povedati, da ima Kitajsko rad. Vendar morajo njeni voditelji narediti še veliko, preden se bodo lahko pohvalili, da so država, v kateri vladajo zakoni in posamezniki niso nepomembni. V intervjuju, objavljenem v katalogu, ki so ga izdali ob njegovi razstavi *So Sorry (Feichang yihan 非常遗憾)* v muzeju Haus der Kunst v Münchnu, je Ai Weiwei podrobneje razložil kako se je začela njegova zgodba s sichuanskim potresom. Povedal je, da je bila najbolj tragična stvar v potresu to, »da se je veliko šol zrušilo v času, ko so bili v njih šolarji. Ti mrtvi otroci so me spomnili na sardine v konzervi. Stotine, tisoči mrtvih otrok zaradi napak pri gradnji šolskih poslopij ... Država je naredila velike napake. Ne namerno, ampak zato, ker je toliko korupcije. Na blogu sem ves čas postavljala ista vprašanja: kdo je mrtev, koliko je mrtvih, kakšna je škoda in kje so trupla. Nihče mi ni odgovoril ... Mislim, to ni pošteno. To so bili otroci in bili so del nas, kako lahko zanemarimo kaj takega. Moral sem spraševati« (Wellner 2009, 105).

Še preden je Ai Weiwei na blogu pozval svoje bralce, da bi mu pomagali poiskati odgovore na nekatera preprosta vprašanja (predvsem ga je zanimalo, kolikšno je število žrtev med šolarji), je sam opravil okoli dvesto klicev v različne pisarne, ki jih je posnel in posnetke objavil na blogu. Namesto, da bi mu posredovali konkretne številke, so mu vedno znova odgovarjali, da posamezniki nimajo pravice izvedeti teh podatkov, ker so državna skrivnost (Wellner 2009, 105). Ko je s pomočjo poziva in naknadne ankete našel okoli 200 prostovoljcev različnih starosti iz različnih koncev Kitajske, jih je poslal v Sichuan, da so na terenu zbirali podatke o žrtvah. Vse pridobljene podatke so v pekinškem studiu skrbno zbirali in Ai jih je objavljala na blogu. »Uporaba lastnih izkušenj ali spretnosti, da bi razkril krivico, jo naredil vidno in jasno, je umetniško dejanje, ki ga kot umetnik lahko naredim dobro. Hkrati smo tako izobraževali celoten narod. Vsi so začeli razmišljati, prevpraševati lasten položaj, razmere in kaj je v okviru njihovih zmožnosti. To je predstavljalo prvo dejanje družbenega gibanja. Ne samo govoriti, ampak narediti,« je povedal umetnik in pobudnik civilne akcije (Wellner 2009, 106).

Zaradi količine podatkov, objavljenih na internetu, so k Ai Weiweiju prišli najvišji predstavniki province Sichuan in ga skušali prepričati, naj neha s svojim početjem, ker ne koristi nikomur. »Razložili so mi svoje stališče in zakaj je moja akcija zanje škodljiva. Jaz pa sem jim podrobno razložil, zakaj to počnem in kakšni so politični razlogi za moje početje. Seveda ni nihče uspel prepričati nikogar ... Očitno imajo oni vso moč, zato so izbrisali moj blog« (Wellner 2009, 106).

Med pridobivanjem podatkov na terenu je bil aretiran tudi aktivist Tan Zuoren, ki ga je Ai Weiwei želel zagovarjati na sodišču, a mu zaradi policijskega pridržanja to ni uspelo. Celotno dogajanje okoli tega dogodka je natančno zabeleženo na enem od dokumentarnih filmov *Laoma tihua*, ki so nastali v času civilnega gibanja. Različni material, povezan s popotresnim dogajanjem v Sichuanu so v studiu FAKE Design združili še v dokumentarne filme *4851*, *Nian* in *Hualian bar*, ki v sebi združujejo tako umetnost kot aktivizem. Zahodnemu svetu je svoje delovanje še podrobneje predstavil z retrospektivno razstavo v Münchenskem muzeju Haus der Kunst, kjer je s posebej za to priložnost izvedeno inštalacijo *Remembering* želel spodbuditi ljudi, da bi razmišljali o stvareh, ki se ne dogajajo samo na Kitajskem, ampak po celem svetu. Istočasno je bilo to delo njegovo javno stališče o delovanju kitajskih oblasti.

5. 2. Umetniški del projekta *So Sorry*

Eden najbolj znanih kitajskih umetnikov Ai Weiwei in takratni direktor Haus der Kunst, Chris Dercon, sta se že leta 2006 dogovorila za obsežno razstavo v Münchenskem muzeju, ki se nahaja na južnem delu največjega Münchenskega parka Englischer Garten (Angleški vrt). Ai Weiwei je bil že ob prvem obisku navdušen nad veličastno stavbo. Haus der Kunst, zgrajena med letoma 1934 in 1937 po načrtih arhitekta Paula Ludwiga Troosta, velja za prvo monumentalno stavbo nacistične arhitekture in predstavlja spomenik nacistične propagande. Muzej – sprva se je imenoval Haus der deutschen Kunst (Hiša nemške umetnosti) – so leta 1937 odprli z razstavo *Grosse deutsche Kunstausstellung (Velika nemška umetniška razstava)*, ki je po mnenju nemških nacistov oz. nacionalsocialistov predstavljala najboljšo nemško umetnost (Haus der Kunst). Ai Weiwei je s svojo razstavo, ki je bila na ogled od oktobra 2009 do januarja 2010, predvsem pa z delom *Remembering* na stavbi, ki je včasih simbolizirala nacistični totalitarni režim, še dodatno podkrepil svojo kritiko kitajskih oblasti. Nenazadnje lahko med kitajskim komunističnim in nemškim nacističnim totalitarizmom

potegnemo neko paralelo – tudi Adolf Hitler ni dajal velikega pomena posameznikom, ampak je množice izkoriščal za dosego svojega cilja. Prav tako je vladajočim kitajskim oblastem bolj kot posameznik pomemben močan položaj države, ki trenutno še vedno pridobiva na svoji moči. Kot je v enem od prispevkov na blogu zapisal Ai Weiwei, »totalitarni zločini izvirajo iz zanikanja vrednosti posameznikovega življenja, izmikanju realnosti in zavračanju odgovornosti. To je isto kot reči, da je življenje nepomembno in majhno ter ničvredno in brezupno« (Ai 2009, 13).

Razstavo *So Sorry* (*Feichang yihan* 非常遗憾) v Münchnu so pripravljali tri leta in pol. Nanašala se je na številna opravičila, ki jih ljudje v primeru tragedij in napak po vsem svetu poslušamo od vlad, podjetij in gospodarskih korporacij. Kot je zapisal Chris Dercon⁶¹, so opravičila »*so sorry*« v večini primerov edini uradni odziv na tragedije, nihče pa noče prevzeti nikakršne odgovornosti ali celo narediti korak naprej, da bi svoje napake popravil in jih v prihodnosti preprečeval. Zato je angleški izraz opravičila – *so sorry* – izgubil svoj prvotni pomen in je postal neke vrste sinonim za izraz *fuck off*. Zdi se, kot bi želeli odgovorni s tem izrazom na hitro potolažiti in odpraviti ljudi, ki iščejo dodatne informacije. Istočasno takšno opravičilo pomeni, da poti nazaj ni. Zato se Dercon sprašuje, če se bomo ljudje res zadovoljili s *so sorry*. Ali ne bi bilo prav, da najdemo druge poti za izražanje opravičila in drugačno kulturo opravičevanja ter obžalovanja (Dercon 2009)? Ravno z inštalacijo *Remembering* (*Jizhu* 记住) je Ai Weiwei želel na drugačen način pokazati, da opravičilo ni dovolj. Treba je prevzeti odgovornost in ljudem vsaj povedati resnico o dogodkih.

Inštalacija *Remembering* je bila mozaik, sestavljen iz 8738 modrih, rdečih, rumenih, zelenih in belih šolskih nahrbtnikov, ki so sestavljali petnajst pismenk oz. stavek »Na tem svetu je srečno živela sedem let« (*Ta zai zhege shijie shang kaixin de shenghuo guo qi nian* 她在这个世界上开心地生活过七年). Južni del fasade muzeja Haus der Kunst je prekrivala v velikosti 106 x 9,2 metra.

Ko je Wellner vprašal Ai Weiweija kakšna je pravzaprav povezava med tragedijo, ki jo je povzročil katastrofalni potres v Sichuanu, in njegovim umetniškim delom *Remembering*, je Ai odgovoril: »Takoj po potresu sem se odpravil tja, da bi doživel občutek ruševin. Potem sem ugotovil, da so bile povsod naokoli razmetane otroške šolske torbe. Povsod si videl ogromno

⁶¹ Glej izjavo o razstavi *So Sorry*: Dercon, Chris. »'So sorry' – das statement zur ausstellung«. Hausderkunst Blog > Ai Weiwei 21. 08. 2009. Prezeto 04. 04. 2011. [<http://aiweiwei.blog.hausderkunst.de/?p=55>].

svinčnikov, malih ogledal in šolskih knjig. Nihče jih ni pobral, nikomur ni bilo mar ... Ker so bile torbe tako živih in različnih barv, so name naredile zelo močan vtis. Tako močno so povezane s fizičnim stanjem otrok, saj je bilo to pravzaprav vse, kar so imeli poleg svojih imen. Zato sem želel oblikovati umetniško delo, ki bi bilo povezano s tem. Najprej sem z nahrbtniki želel prekriti celotno fasado Haus der Kunst, da bi zgodovino prenesel v trenutno situacijo, v kateri smo priča življenju, smrti, propagandi in ignoranci. Zdaj bom uporabil nahrbtnike in z njimi oblikoval stavek, ki mi ga je v pismu zapisala mama umrle šolarke. Zapisala je: 'Še vedno se vsak dan sestajajo z nami in nas skušajo naučiti, da moramo biti tiho in se obnašati harmonično ... Vse, kar hočem, je, da bi se moje hčerke spominjali.' Stavek, ki ga bomo napisali na pročelje stavbe, se glasi: 'Na tem svetu je srečno živela sedem let'« je povedal Ai Weiwei in dodal, da je zanj največja tragedija, ki se dogaja v svetu, nespoštovanje življenja (Wellner 2009, 107). »Zato je [*Remembering*] politična izjava, istočasno pa sem želel, da bi bila dostopna, zato smo izbrali barve Toys'R'Us⁶²« (Wellner 2009, 107).

V času štirimesečne razstave v Nemčiji je bilo naenkrat na ogled največ Aijevih del do sedaj. Obiskovalci Haus der Kunst so lahko videli dela, ki jih je Ai Weiwei ustvarjal in oblikoval vse od leta 1990 naprej. Na razstavi, ki jo je zaradi dodajanja vedno novih del Dercon poimenoval »delo v poteku«, so bila predstavljena arhitekturna dela, inštalacije, fotografije, video produkcija in prispevki, objavljeni na blogu. Med drugim je bilo moč videti tudi rekonstrukcijo od vetra uničene inštalacije *Template*, z industrijsko barvo pobarvane neolitske vaze, skledo s porcelanastimi biseri, porcelanasta sončnična semena, en kubični meter veliko kocko stisnjene čaja, fotografijo, ki je nastala v dvigalu, potem ko so policisti iz Chengduja vdrli v Aijevo hotelsko sobo, lesen zemljevid Kitajske in še veliko več. Posebej za to razstavo je Ai Weiwei poleg inštalacije *Remembering*, pripravil še tristo osemdeset kvadratnih metrov veliko preprogo *Soft Ground*. Vzorec preproge, velike 10,615 x 35,615 metra, je popolnoma identičen vzorcu tal, na katera so preprogo položili, in prikazuje neke vrste zemljevid dogodkov, ki so se zgodili v tem prostoru in poti, ki so jih v njem naredili obiskovalci, ki so v to zgradbo prihajali vse od leta 1937 naprej. S projektom, ki je nastal v sodelovanju Ai Weiweija, Haus der Kunst in pekinškega podjetja, ki izdeluje preproge, je umetnik želel poustvariti zgodovinsko pomembno arhitekturo ter jo preoblikovati v nekaj mehkega, prijetnega.

⁶² Toys'R'Us je svetovno znana trgovska veriga, ki prodaja otroške igrače.

Na *Soft Ground* so simbolično posadili inštalacijo *Rooted upon* – sto različnih dreves in štorov, ki so jih v München pripeljali z juga Kitajske. Stene hale, v kateri so iz mehke preproge rasla drevesa, so prekrivale tapete s fotografijami udeležencev v projektu *Fairytale*. Razstavo so spremljali tudi razni pogovori o sodobni umetnosti, Ai Weiweiju in Kitajski. Vse dogodke, povezane s *So Sorry*, so podrobneje spremljali tudi na blogu, ki so ga posebej za to priložnost odprli na spletni strani Haus der Kunst – aiweiwei.blog.hausderkunst.de. Del sodobne Kitajske in njene kulture so zahodu med drugim predstavili tudi s tremi koncerti kitajskih rock skupin. Otvoritev je pospremil koncert glasbenika in Aijevega prijatelja Zuoxiao Zuzhoua 左小祖咒, nekaj dni zatem sta v enem večeru nastopili še kitajski rock skupini Carsick cars in Joyside.

5. 3. *So Sorry* kot kritika kitajske politične oblasti

Razstava z naslovom *So Sorry*, ki je bila na ogled v Münchnu, je predstavljala pravzaprav celotno ustvarjanje enega najvidnejših sodobnih kitajskih umetnikov Ai Weiweija, ki si pri svojem delovanju ne postavlja nobenih meja. Njegovo življenje je umetnost in njegova umetnost je življenje. Samega sebe ima za t. i. readymade. Kljub retrospektivni naravi nemške razstave, ki so jo pripravljali dobra tri leta, je bil na koncu njen glavni poudarek predstavitev Aijevega aktivističnega delovanja, ki se ga je lotil kot odziv na katastrofalne popotresne razmere leta 2008 v provinci Sichuan. Razstava *So Sorry* je bila tako le neke vrste zaokrožena celota obsežne, leto dni trajajoče akcije, ki jo je Ai Weiwei izvedel s pomočjo približno dvestotih prostovoljcev. Njegova najbolj očitna kritika kitajskih oblasti so bile objave na njegovem blogu, v katerih je zahteval, da oblasti javno objavijo imena pogrešanih ter prevzamejo odgovornost za izredno slabo zgrajene javne šole, ki so se podrle kot hišice iz kart, medtem ko je veliko drugih stavb v neposredni bližini prestalo močno tresenje tal. Celotno akcijo je zaokrožil z inštalacijo *Remembering*.

Sodeč po tem, kako kitajske oblasti ponavadi odreagirajo v zvezi s situacijami in ljudmi, ki po njihovem mnenju kvarijo podobo harmonične družbe, za kakršno si prizadevajo, ne preseneča dejstvo, da Ai Weiwei ni dobil konkretnih odgovorov na svoja vprašanja. Policisti so pred olimpijskimi igrami leta 2008 z ulic pregnali berače in zaprli veliko borcev za človekove pravice in predstavnike maloštevilnih kitajskih nevladnih organizacij, da ti tujim medijem ne bi posredovali kakršnekoli slabe informacije o Kitajski (Falksohn 2008, 112). Prav tako so, potem ko je Ai Weiwei na svojo roko pridobil lepo število podatkov o žrtvah potresa, izbrisali

njegov blog. To kaže na dejstvo, da se oblasti niso pripravljene pogovarjati o določenih vprašanjih ali temah, za katere se jim zdi, da bi lahko slabo vplivale na njihov ugled. Z Ai Weiweijem so se sicer želeli pogovoriti še preden so mu izbrisali blog, a ne zato, da bi izvedeli razloge za njegovo početje in jih skušali upoštevati, ampak zato, da bi ga prepričali naj neha. Tudi starše umrlih otrok so želeli prepričati, naj sprejmejo situacijo takšno, kakršna je in naj ne sprašujejo, kje so otroci ali zakaj so se šole zrušile (Wellner 2009, 106).

Ravno zaradi ignorance oblasti je Ai Weiwei tako močno navdušen nad sodobno tehnologijo. Z objavami na internetu lahko doseže veliko število ljudi. Poleg tega je pri objavah na internetu sam svoj urednik. Objavi lahko skoraj vse, kar hoče. Pomembnosti interneta se zelo dobro zavedajo tudi oblasti, zato z različnimi ukrepi želijo nadzorovati Kitajce in njihovo uporabo interneta. Propadli poskus je bila namestitev programa Zeleni jez – spremljevalec mladine (*Lüba huaji huhang* 绿坝·花季护航) na vse novo kupljene računalnike. Vse večjo vlogo na kitajskih spletnih straneh igrajo t. i. spletni cenzorji ali 50-cent (*wumao dang* 五毛党), ki v imenu vlade LR Kitajske na raznih forumih in drugih spletnih straneh razširjajo določene, naročene novice, s katerimi skušajo vplivati na javno mnenje. Ime so dobili po znesku, ki naj bi jim ga za uspešne objave plačevali delodajalci (Bristow 2008). Vsebine na internetu nadzorujejo tudi tako, da nekatere, na zahodu bolj popularne spletne strani oz. socialna omrežja, na primer You Tube, Facebook, Twitter, Google, na Kitajskem niso dostopne (Mackey 2009).

Ai Weiwei se močno angažira na internetu ravno zaradi njegove moči. Prepričan je, da kljub raznim cenzuram oblasti ne morejo obvladovati vseh objav (Asianrapworldwide 2010). Poleg tega je s sodobno tehnologijo, ki je močno razširjene mobilne telefone opremila s kakovostnimi fotoaparati in video kamerami, zelo olajšano objavljanje na internetu. Novejši mobilni telefoni so namreč že neke vrste osebni računalniki v malem. Zato je možno foto in video material na raznih spletnih straneh objaviti preko povezave z internetom na mobilnem telefonu. Ai Weiwei je internet izkoristil za pomoč pri projektu zbiranja podatkov o žrtvah potresa. Umetnikova pobuda, ki se ji je odzvalo veliko ljudi, se je na koncu spremenila v pravo družbeno akcijo. Kasneje je Ai ljudi ponovno pozval, naj preberejo ime enega od otrok, ga posnamejo in mu pošljejo posnetek. Avdio posnetke je sestavil skupaj in jih objavil v obliki dobrih 220 minut dolgega filma *Nian* 念⁶³. Drugi dokumentarni film, ki je nastal s

⁶³ Beseda *nian* 念 ima več pomenov. Prvi pomen je *misliti na; pogrešati*, drugi je *misel; ideja*. Lahko pomeni tudi *glasno branje* ali *obiskovati šolo* (北京外国语大学英语系 2002, 880). Prevod v slovenščino je v tem

pomočjo izbranih imen, se imenuje *4851*. Seznam vseh umrlih otrok se na črni podlagi izpisuje v obliki odjavne špice. 87-minutno izpisovanje 4851 imen spremlja umirjena klasična glasba.

Potem sta tukaj še dva dokumentarna filma, ki sta bila prav tako že večkrat omenjena; in sicer *Hualian bar* 花脸巴儿 in *Laoma tihua* 老妈蹄华. V prvem je v 78 minut dolgo pretresljivo celoto Ai Weiwei povezal posnetke pričevanj ljudi, ki so v potresu izgubili svoje otroke. Drugi film pa je nastal kasneje, ko se je Ai Weiwei s prijatelji odpravil v Chengdu, da bi se udeležili Tan Zuorenovega sojenja, a jih je policija zadrževala tako dolgo, da je bilo sojenja konec.

Poleg dokumentarnih filmov, ki so pripovedovali resnične življenjske zgodbe, je bila močna predvsem Aijeva kritika na njegovem blogu. Objavljanje številnih dokazov o nehumanem delovanju odgovornih v času po katastrofalnem potresu je sichuansko in kitajsko politično oblast očitno tako zelo razjezilo, da so z njegovega bloga najprej zbrisali nekaj posameznih objav, kasneje – okoli 4. junija 2009, ko je bila dvajseta obletnica krvavega zatrtja prodemokratskih protestov na Trgu nebeškega miru – so mu izbrisali celoten blog. V treh letih je Ai Weiwei napisal in objavil več kot dva tisoč sedemsto prispevkov in tisoče fotografij, ki so jih bogatili milijoni komentarjev. Po izbrisu bloga na naslovu blog.sina.com.cn/aiweiwei na enem največjih kitajskih internetnih portalov Sina.com, so nekaj prispevkov uspeli rešiti in jih objaviti na novem spletnem naslovu aiweiweiblog.com. V začetku 2011 pa je izšla tudi knjiga *Ai Weiwei's Blog – Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009* z angleškimi prevodi nekaj več kot sto člankov z izbrisanega bloga. Urednikovanje in prevod je delo Lee Ambrozy.

konkretnem primeru praktično nemogoč, saj je z eno samo besedo ne moremo povedati vsega, kar z njo lahko povejo Kitajci. *Nian* 念 kot naslov Ai Weiweijevega dokumentarnega filma ohranja namreč praktično vse svoje pomene. Glej [Aiweiweidocumentary](http://aiweiweidocumentary.com). »Ai Weiwei gongzuoshi: Nian 艾未未工作室：念«. You Tube 02. 01. 2011. Prevezeto 05. 04. 2011. [<http://www.youtube.com/watch?v=XnVBCdkRTX0>].

6 ZAKLJUČEK

Če podrobneje pogledamo razvoj umetnosti skozi zgodovino, ugotovimo, da je umetnike, ki so ustvarjali v preteklosti, veliko lažje umestiti v posamezne umetniške sloge in obdobja, kot sodobne umetnike, kakršen je Ai Weiwei. Z zgledevanjem po Marcelu Duchampu, dadaistu, ki ga imajo nekateri tudi za zgodnjega začetnika pop arta in Andyju Warholu, utemeljitelju pop arta, skuša Ai Weiwei v umetnost vključiti svoje življenje v celoti. Zato vedno znova poudarja, da je življenje umetnost in obratno. Marcel Duchamp je leta 1917 s pisoarjem, ki ga je kot umetniško delo razstavil v okviru prve razstave Skupine neodvisnih umetnikov⁶⁴ na nek način utemeljil pomen angleške besede *readymade* – nekaj, kar je že narejeno in pripravljeno za uporabo. S pisoarjem, ki ga je poimenoval *Fontana (Fountain, 1917)* je preizkušal in prestavljal meje umetnosti. Ai Weiwei v neki meri posnema Duchampa. Ko je stole iz dinastije Qing razstavil v Nemčiji, je 1001 *readymade* postavil v muzej. S tem jim je zamenjal kontekst in jih spremenil v umetnost. Dokazal je, da je prav vsak še tako banalen predmet masovne produkcije, lahko umetnost, če mu določimo pravi kontekst. Porcelanaste in lesene predmete, značilne za Kitajsko, njeno zgodovino in masovno produkcijo, ki je sedaj še bolj masovna, kot kdajkoli, Ai Weiwei izrablja za svoje umetniško izražanje. Preko umetniških del skuša izraziti svoje stališče do predmetov in materialov samih in tudi do kitajske kulturne zgodovine ter sedanosti.

Njegova kritika aktualnih kitajskih oblasti je v zadnjih letih zaradi nekaterih dogodkov in predvsem zaradi razvoja interneta še posebej naraščala. S podrobno predstavitvijo kulturne situacije od konca kulturne revolucije do prvih let 21. stoletja in predvsem s podrobnejšo predstavitvijo Ai Weiwejevega ustvarjanja sem v pričujočem diplomskem delu želela predstaviti njegovo kritiko kitajskih oblasti. Pri tem sem se osredotočila na dva večja umetniško-aktivistična projekta *Fairytale* in *So Sorry*.

S *Fairytale* oz. *Pravljico (Tonghua 童话)* se je Ai Weiwei predstavil na znameniti razstavi sodobne umetnosti *documenta 12*, ki je bila od junija do septembra 2007 na ogled v nemškem mestu Kassel. Vsak umetnik naj bi s svojimi deli odgovoril na tri vprašanja, ki so jih zastavili snovalci *documente 12*: ali je moderna naša antika, kaj je golo življenje in kaj je treba narediti (v smislu izobraževanja). Na prvo vprašanje je kitajski umetnik odgovoril z več

⁶⁴ Society of Independent Artists. Razstavo zanje je pomagal pripraviti tudi Duchamp, a se je ob zavrnitvi svojega dela *Fontane*, ki skupaj z brkato Mona Liso (*L.H.O.O.Q.*) predstavljata Duchampovi najbolj samozavestni dadaistični deli, umaknil stran (Parkinson 2008, 34).

predstavljenimi inštalacijami. Še posebej za nemško razstavo je v njegovem studiu FAKE Design nastalo delo *Šablona (Template, 2007)*. Z rekonstrukcijo antičnih vrat in oken s stavb, zgrajenih v času zadnjih dveh kitajskih dinastij Ming in Qing, je sestavil moderno inštalacijo, ki je v sebi imela tako preteklost kot sedanost. Moderen je lahko tudi tisoč in en stol iz dinastije Qing, ki je pri obiskovalcih documente 12 spodbujal razmišljanje ne samo o moderni in antiki, ampak tudi o umetnosti. Moderna je torej lahko naša antika in po mnenju Ai Weiweija pri ustvarjanju modernega oz. sodobnega sveta naše antike oz. zgodovine ni treba uničiti in zanemariti. Z njenim upoštevanjem našo moderno kvečjemu obogatimo in pokažemo našo razgledanost. Predvsem z lesenimi in porcelanastimi inštalacijami se Ai Weiwei vrača h kritiki ideologije, ki je vladala v času kulturne revolucije, ko je bilo treba na ruševinah starega sveta zgraditi novi svet. S tem na nek način kritizira tudi sedanjo politiko, ki pri uresničevanju novih urbanističnih načrtov prav tako ne razmišlja o ohranjanju starega ali vsaj o njegovem preoblikovanju. Zdi se, da kitajski urbanizem deluje po principu, če nam je kaj napoti, bomo podrli in tako dobili prostor za uresničitev naših želja. To je bil poleg nepregledne birokratske papirologije eden od razlogov, da se Ai Weiwei, ki je v okviru svojega bogatega arhitekturnega opusa med drugim pomagal pri oblikovanju znamenitega pekinškega olimpijskega stadiona Ptičje gnezdo, z arhitekturo ne ukvarja več.

Na vprašnji, kaj je golo življenje in kaj je treba narediti, je posredno odgovoril z do potankosti organiziranim potovanjem tisoč in enega Kitajca iz Pekinga v Kassel, za katerega trdi, da pri tem ne gre za eno, ampak tisoč in eno umetniško delo. Bolj kot vse ostalo, ga je zanimalo, kaj se dogaja v glavah udeležencev. Kakšna so njihova pričakovanja, kakšne so birokratske ovire, s katerimi so se srečali, preden so uredili vse potrebno za pridobitev vizumov, kakšni so vtisi, ki so jih dobili v Evropi in so jih v svojih srcih odnesli domov, da bi »pravljico«, ki so jo doživeli, lahko pripovedovali naprej. Da bi udeleženci čim manj občutili samo spremembo okolja, je zanje oblikoval posebne kovčke, v zapuščenem kasselskem skladišču pa jim je uredil neke vrste hotel. Oblikoval je prostore za spanje, ki jih je med sabo ločil kar z zavesami. Oblikoval je tudi postelje in posteljnino. S seboj je pripeljal celo kuharje, da so mu pomagali sestaviti jedilnik in kuhati za udeležence projekta *Fairytale*, ki so med tem svobodno raziskovali Kassel.

V potovanju v nemško mesto Kassel, ki ga je Ai Weiwei organiziral za 1001 Kitajca, ni zaznati neposredne kritike kitajskih oblasti in njihovega uradniškega sistema. Vsekakor pa kritiko zaznamo v dve in pol urnem dokumentarnem filmu *Fairytale – Documentary*, ki ga je Ai Weiwei s sodelavci zmontiral iz več kot tisoč ur posnetkov. Direktno kritiko izrekajo nekateri nekoliko okajeni intelektualci. Kritiko na račun policije govori odpuščeni policist, ki

je bil priča dogodku, ko so njegovi sodelavci hudo pretepli nekega človeka in je kasneje njegov podkupljivi šef zahteval, da on prevzame krivdo za to dejanje (Ai 2007). Ker tega ni želel storiti, je izgubil službo. Posredno kritiko vidimo tudi v zelo nizkem življenjskem standardu ljudi, ki živijo v bolj odročnih območjih Kitajske in v težavnem pridobivanju vseh dokumentov, potrebnih za potovanje v Evropo.

Ai Weiwei želi, da se ljudje na podlagi svojih izkušenj zamislijo in sprejmejo neko odločitev, zavzamejo stališče. Družba se ne bo nikoli spremenila, če se ne bo spremenil vsak posameznik, ki jo sestavlja. Z objavami na internetu želi Ai Weiwei dati ljudem zgled in jim pokazati, da lahko ukrepajo zoper krivice, ki se jim dogajajo. Ali še preden se te krivice zgodijo.

Veliko bolj usmerjena kritika je na državo in njene uradnike s strani Ai Weiweija letela slabo leto po zaključku projekta *Fairytale*, ko je provinco Sichuan prizadel močan potres, v katerem se je zrušilo osemdeset odstotkov stavb. Ob žalostni ugotovitvi, da je potres zaradi slabo zgrajenih šol, do česar je po mnenju Ai Weiweija prišlo zaradi velike podkupljivosti, terjal tisoče mladih življenj, se je odločil, da mora nekaj narediti. Ob obisku prizadetega območja, kjer se je srečal tudi s starši umrlih otrok, je še podrobneje videl, da kitajske oblasti ljudi smatrajo za številke. Posamezno izgubljen ali rešeno življenje je za oblastnike brez pomena. Zanj ne prevzemajo nobene odgovornosti, niti se ne opravičijo. Zato je na blogu zapisal, da »totalitarni zločini izvirajo iz zanikanja vrednosti posameznikovega življenja, izmikanja realnosti in zavračanja odgovornosti« (Ai 2009, 13). Tragedija mu ni dala miru in odločil se je, da bo od odgovornih zahteval jasne podatke o številu in identiteti umrlih otrok. Ker je podatke želel izvedeti kot posameznik, so ga vedno znova zavračali, češ da mu teh stvari ne morejo povedati, saj gre za državno skrivnost. Po dvestotih klicih mu je prekipelo in odločil se je, da bo s pozivom na blogu zbral ljudi, ki bodo šli na kraj nesreče in z natančnim popisom od hiše do hiše pridobili točne podatke o smrtnih žrtvah. Vse pridobljene podatke je sproti objavljajal na blogu in s tem stopil na žulj lokalnim sichuanskim oblastem, ki so ga želele prepričati, naj s svojim delom neha, ker jim škoduje. A Ai Weiwei in njegovi prostovoljci se kljub nenehnim pritiskom z grožnjami in aretacijami niso vdali. Utišal jih ni niti izbris Aijevega bloga niti policijski napad na umetnika, ko je želel na sodišču zagovarjati prijatelja in aktivista Tan Zuorena, ki so ga aretirali med zbiranjem podatkov o umrlih.

Podatki o umrlih, pričanja staršev, ki so ostali brez otrok in njihovih posmrtnih ostankov ter delovanje sichuanske policije je postalo gradivo za dokumentarne filme, ki z resničnimi dokazi prikazujejo stanje posameznika v kitajski družbi. Vsakršno pametovanje, povezano s

temi filmi je odveč, saj na podlagi mnogih prebranih knjig, člankov in intervjujev z Ai Weiweijem upam trditi, da s temi deli ni želel sprožiti kakršnegakoli filozofiranja. Želel je, da se ljudje zamislimo nad prikazanimi situacijami, da razmislimo o svojem družbenem položaju in se vprašamo, če lahko tudi sami storimo kaj, da se takšne situacije ne bi več ponavljale.

Iz tega aktivističnega delovanja je nastala tudi ideja za umetniško delo *Remembering* ali *Spominjanje* (*Jizhu* 记住), ki je bilo dobro leto po potresu glavni poudarek Aijeve retrospektivne razstave z naslovom *So Sorry* v Münchenskem muzeju sodobne umetnosti Haus der Kunst. V okviru te zelo odmevne razstave je potekalo tudi več drugih dejavnosti, kot so bili na primer koncerti treh kitajskih rock skupin v muzeju, predavanje francoskega filozofa in sinologa François Julliena ter pogovor med Ai Weiweijem in Nobelovo nagrajenko za literaturo Herto Müller.

Ai Weiwejeva kritika, ki je s pomočjo interneta in evropskih ter ameriških prijateljev, ki so mu omogočili lepo število razstav, je oblasti zelo jezila. O tem ne pričajo samo nadzorne kamere, postavljene okoli njegovega studia, in njegove trditve, da so ga zasledovali, mu prisluškovali in preverjali njegov bančni račun (Asianrapworldwide 2010). O tem priča tudi dejstvo, da je bil Ai Weiwei v času dokončanja moje diplome pridržan. 3. aprila 2011 se je za njim izgubila vsaka sled. Tisto nedeljo so ga na pekinškem letališču, odkoder je želel odpotovati v Hong Kong, pri pregledovanju dokumentov odpeljali policisti. Asistentki, ki ga je spremljala so pojasnili, naj se kar vkrca na letalo, Ai Weiwei se bo zaradi nepopolnih dokumentov nekoliko zadržal. Od takrat naprej je njegov telefon nedosegljiv, nihče, niti njegovi domači pa ne vedo, kje je. To je najnovejši odgovor na vprašanja, ki so jih umetniku vedno znova postavljali na zahodu; kako, da niste v zaporu, če je vaša kritika tako nesprejemljiva za kitajske oblasti. Ai Weiwei je na vprašanja vedno odgovarjal, da verjame, da ga nekoliko ščiti dejstvo, da je sin priljubljenega pesnika Ai Qinga, ki ga zelo rad citira tudi aktualni premier Wen Jiabao 温家宝 (Ramzy 2011). K njegovi prostosti naj bi po njegovem mnenju pripomoglo tudi dejstvo, da ima tako močno podporo na zahodu. »Vendar, to ni garancija, da ne bom pristal v zaporu. Nikoli ne vem, kaj se bo zgodilo jutri,« je v intervjuju ob odprtju razstave *Sunflower Seeds* (*Sončnična semena* oz. *Kuihuazi* 葵花籽) v londonskem muzeju Tate Modern povedal Ai Weiwei (Tate Channel 2010). Ajeva aretacija je sledila množičnim aretacijam, ki so na Kitajskem potekale od februarja 2011 zaradi

spletnih pozivov k jasminovi revoluciji⁶⁵. Oblasti so zaprle več kot dvajset intelektualcev, okoli trideset je pogošenih. Zahodne države so Kitajsko, ki umetnika obtožuje gospodarskega kriminala, utaje davkov, bigamije in širjenja pornografije na svetovnem medmrežju že večkrat pozvale, naj ga izpustijo. Kitajska je na to odgovorila le, da ne razumejo, kako lahko zahod ščiti kriminalca, kakršen je Ai Weiwei in naj se ne vmešavajo v kitajske notranje zadeve.

⁶⁵ V začetku leta 2011 je na severu Afrike – med drugim v Tuniziji, Egiptu, Libiji, Siriji – prišlo do ljudskih vstaj, ki so zahtevale odhod aktualnih politikov in izboljšanje življenjskih razmer. V Libiji, kjer je voditelj Moamer Gadafi z vojsko napadel upornike, so posredovale celo letalske sile zveze NATO. Številni kitajski intelektualci so preko interneta pozivali k podobni vstaji na Kitajskem, ki so jo imenovali jasminova revolucija.

7 POVZETEK (*zhaiyao* 摘要)

我的毕业论文名为《艾未未的艺术项目〈童话〉和〈非常遗憾〉作为中国政府的批评》。它主要有两个部分。第一部分是关于中国历史、中国现代艺术和中国当代艺术。第二部分是关于有名的中国当代艺术家艾未未、他的作品和他的批评，也是关于他的两个艺术项目《童话》《Fairytale》和《非常遗憾》《So Sorry》。

艾未未是最有名的中国当代艺术家之一。他出生于 1957 年。他的童年和青年的时候在新疆流放度过的。他父亲艾青是一个非常有名的中国诗人。1957 年，在文化大革命的时候，他和他的家人被流放到戈壁沙漠。在那里他们住了 20 年了。

1981 年，艾未未决定去美国。他想感受自由的生活。他在纽约住了十二年。在那儿他参观了很多博物馆。在那里他看到了 Andy Warhol 和 Marcel Duchamp 的艺术作品。这两位当代艺术家对中国年轻的移民有很大的影响。特别是 Duchamp 的想法：每一个从日常生活中来的东西可以放在博物馆里。这是所谓 ready-made（现成品）。改变它的背景，它可以变成艺术作品。比如说，艾未未将铁衣架转化为 Duchamp 的头像。他把铁衣架变成艺术作品。

因为 1993 年他爸爸病得很重，所以他就回家。他回到北京的时候，他一无所有。

因为 2008 年他帮助了设计奥林匹克体育场《鸟巢》，所以他在祖国成为了很有名的艺术家。

我的毕业论文是关于两个艾未未的艺术项目。它们一边是艺术作品，一边是批评。第一个艺术项目是《童话》。2007 年，他被邀请去参加当代艺术展览，所谓 documenta 12，在德国。他最重要的作品在 documenta 12 是《童话》。他把 1001 个中国人带到德国的 Kassel。他们在那儿住了一个星期。《童话》参加者来了从不同中国的地方，有年轻人，也有老人。有些人是得到护照和签证有了很大的麻烦。艾未未的摄像团队拍摄了参加者的日常生活和跟他们作了采访。摄像团队也拍摄了参加者到德国的旅行。最后，他们发行了两个半小时的纪录片叫《童话·纪录片》。一方面这部纪录片显示很美丽的中国风景和很好的中国人，另一方面它显示看到当代的中国生活，不同的农民、学生、工人和知识分子的烦恼。虽然这部纪录片是艺术作品，我们仍然可以看到缓慢和复杂官僚的批评。

2008 年，在四川有了一个大地震。很多人死了。受害者中还有很多学生。这么多学生死了是因为他们的学校修建得不好。父母没有得到任何有关他们孩子的信息。艾未未非常难过了。在他的博客里他发表了关于这个问题的一些文章。他想要得到这些资料，但没有人会告诉他任何事情。然后，他用自己的博客收集了大约 200 名志愿者。在四川他们收集了死者的姓名和关于他们的资料。因为艾未未在他的博客上公布了全部的资料，所以四川当局非常生气了。可是他不想放弃。一年后，他的博客被政府取消了。

在互联网上他还公布了四部纪录片。两部纪录片关于孩子的姓名，它们叫《4851》和《念》。第三部纪录片名为《花脸巴儿》，关于受害者的父母发言的。最后的纪录片叫《老马蹄花》。2009 年艾未未到成都去了，要在法院支持一个朋友叫谭作人。警察拘捕谭作人的时候他正在搜集关于地震受害者的资料。半夜警察闯入了艾未未的旅馆房间和狠狠地敲打他的头。一年后艾未未回到成都做抱怨。他的小组拍摄了全部的事情。这部纪录片叫《老马蹄花》。在我论文的第二部分我介绍了这四部纪录片。

在这个部分我还介绍了艾未未在 2009 年最大的回顾展。它叫《So Sorry》《非常遗憾》。它关于艺术家的作品和四川大地震。回顾展最重要的作品是装置艺术叫《记住》。它关于地震的受害者。艾未未用大约 9000 个彩色的书包在 München 的博物馆前面做了马赛克。他用这些书包形成了一个句子说：她在这个世界上开心地生活过七年。

8 LITERATURA

8. 1. Primarni viri

- Ai, Weiwei 艾未未. 2008. »Aisi 哀思 (Žalovanje)«. Ai Weiwei Blog 18. 05. 2008. Prevezeto 04. 04. 2011. [<http://www.aiweiweiblog.com/post/e59380e6809d.aspx>]
- Ai, Weiwei. 2007. *Fairytale – Documentary (DVD)*. JRP Ringier
- Ai, Weiwei. 2007. »Zuwei zuopin de »tonghua« 作为作品的“童话” (Pravlјica kot umetniško delo)«. Ai Weiwei Blog 20. 07. 2007. Prevezeto 31. 03. 2011. [<http://www.aiweiweiblog.com/post/e4bd9ce4b8bae4bd9ce59381e79a84e2809ce7aba5e8af9de2809d.aspx>]
- Ai, Weiwei. Moby picture. Prevezeto 25. 04. 2011. [<http://www.mobypicture.com/user/aiww>]
- Aiweiweidocumentary. »Ai Weiwei gongzuoshi: 4851 艾未未工作室: 4851«. You Tube 02. 01. 2011. Prevezeto 25. 03. 2011. [<http://www.youtube.com/watch?v=4IZpRHDOJpg>]
- Aiweiweidocumentary. »Ai Weiwei gongzuoshi: Hualian bar 艾未未工作室: 花脸巴儿. You Tube 02. 01. 2011. Prevezeto 25. 03. 2011. [<http://www.youtube.com/watch?v=LhAKAi7Qm1Y>]
- Aiweiweidocumentary. »Ai Weiwei gongzuoshi : Lao Ma Ti Hua 艾未未工作室: 老妈蹄花«. You Tube 02. 01. 2011. Prevezeto 25. 03. 2011. [<http://www.youtube.com/watch?v=TUizD8WDDFI>]
- Aiweiweidocumentary. »Ai Weiwei gongzuoshi: Nian 艾未未工作室: 念«. You Tube 02. 01. 2011. Prevezeto 05. 04. 2011. [<http://www.youtube.com/watch?v=XnVBCdkRTX0>]
- Barboza, David in Zhang, Lynn. ArtZine – A Chinese Contemporary Art Portal. »Ai Weiwei: Huangdan xuezhe 艾未未: “荒诞”学者 (Ai Weiwei: »Neverjetni« učenjak)«. ArtZine – A Chinese Contemporary Art Portal. Prevezeto 24. 03. 2011. [<http://www.artzinechina.com/display.php?a=180&lang=cn>]
- Tate Channel. »Ai Weiwei in Conversation«. Prevezeto 25. 03. 2011. [<http://channel.tate.org.uk/media/641676725001>]

8. 2. Sekundarni viri

- Ai, Weiwei. 2009. »Forget about It«. V *Ai Weiwei. So Sorry*, Siemons, Mark in Ai, Weiwei, 12-13. Munchen: Prestel Verlag

- Ai, Weiwei. 2010. »A Conversation«. V *Sunflower seeds*. Bingham, Juliet, ed., 74-99. London: Tate Publishing
- Albertini, Claudia. 2008. *Avatars and antiheroes: a guide to contemporary Chinese art*. Japonska: Kodansha International Ltd.
- Bechtler, Cristina, ed. 2009. *Art and Cultural Policy in China: A Conversation between Ai Weiwei, Uli Sigg and Yung Ho Chang, moderated by Peter Pakesch*. Dunaj: SpringerWienNewYork
- Becker, Tania. 2011. »So sorry – Never sorry. Ai Weiwei's Art between Tradition and Modernity«. V *Afriške in azijske študije*, XV (1), 113-126
- Bellermann, Urs, ed. 2009. *Ai Weiwei: Portrait of a Critical Mind*. Berlin: Mono.kultur #22
- Chiu, Melissa. 2008. *Chinese Contemporary Art – 7 Things You Should Know*. Kitajska: AW Asia
- Dolinar, Ksenija in Knop, Seta, ed. 1994. *Leksikon Cankarjeve založbe*. Tretja izdaja. Ljubljana: Cankarjeva založba
- Köppel-Yang, Martina. 2003. »A Nationwide Forum and Model: Art Magazines and Symposia«. V *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Wu, Hung, 45-50. 2010. New York: The Museum of Modern Art
- Parkinson, Gavin. 2008. *The Duchamp Book - Essential Artists Series*. London: Tate Publishing
- Pogačnik, Aleš, ed. 2006. *Veliki splošni leksikon : priročna izdaja v dvajsetih knjigah*. Urednik Aleš Pogačnik. Ljubljana: DZS
- Saje, Mitja in sodelavci. 2006. *Sodobna Kitajska: politični in gospodarski razvoj*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete
- Smith, Karen. 2008. *Nine lives: the birth of avant-garde art in new China*. Hong Kong: Timezone 8
- Smith, Karen. 2009. »Fairytale: A Documentary«. V *Ai Weiwei. So Sorry*, Siemons, Mark in Ai, Weiwei, 41-42. Munchen: Prestel Verlag
- Wellner, Mathieu. 2009. »Talk with Ai Weiwei«. V *Ai Weiwei. So Sorry*, Siemons, Mark in Ai, Weiwei, 104-111. Munchen: Prestel Verlag
- Wu, Hung 巫鸿, ed. 2010. *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*. New York: The Museum of Modern Art

- Yin, Jinan 尹吉男. 1992. »New Generation and Close Up Artists«. V *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Wu, Hung, 155-157. 2010. New York: The Museum of Modern Art
- Zhuang, Hui. 1995. »Ai Weiwei Dialogue with Zhuang Hui«. V *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, Wu, Hung, 266-269. 2010. New York: The Museum of Modern Art
- Beijing waiguoyu daxue yingyuxi 北京外国语大学英语系. 2002. *Hanying cidian. Xiuding ban suoyin ben 汉英词典 (修订版缩印本)*. *A Chinese-English Dictionary (Revised Edition) (Kitajsko-angleški slovar. Dopolnjena izdaja.)*. Beijing: Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe 北京: 外语教学与研究出版社

8. 3. Spletni viri

- Ai, Weiwei. »The exhibition »so sorry« at haus der kunst«. Hausderkunst Blog > Ai Weiwei 24. 08. 2009. Prevezeto 04. 04. 2011. [<http://aiweiwei.blog.hausderkunst.de/?p=68>]
- Ai, Weiwei. »Ai Weiwei 09 nian zai san yingtang de zhanlan. 'Ai Weiwei: Niuyue 1983-1993' Sheying 228 zhang tupian. 艾未未 09 年在三影堂的展览。»艾未未: 纽约 1983-1993« 摄影 228 张图片 (Ai Weiweijeva razstava v centru Tri sence leta 2009. Ai Weiwei: New York 1983-1993. Slike 228 fotografij)«. Picasa Web Gallery 15. 02. 2011. Prevezeto 24. 03. 2011. [<https://picasaweb.google.com/xuesheng512/0919831993228#>]
- Asianrapworldwide. »Ai Weiwei interviewed on CNN's Amanpour, Part 2«. You Tube 01. 03. 2010. Prevezeto 28. 02. 2011. [<http://www.youtube.com/watch?v=rCgo6b6bqqQ>]
- Bristow, Michael. 2008. »China's internet 'spin doctors'«. BBC News 16. 12. 2008. Prevezeto 28. 04. 2011. [<http://news.bbc.co.uk/2/hi/7783640.stm>]
- Chayka, Kyle. 2011. »Major Ai Weiwei Exhibition Canceled; Beijing's Ullens Center Changes Administration«. Hyperallergic 14. 02. 2011. Prevezeto 16. 03. 2011. [<http://hyperallergic.com/18750/ai-exhibition-ullens-center/>]
- ChinaForbiddenNews. »Ai Weiwei Gave 'Shameless Cheating' Banners to Sina.com«. You Tube 23. 02. 2011. Prevezeto 27. 03. 2011. [<http://www.youtube.com/watch?v=YY6UPwo3XBM>]
- Dercon, Chris. »'So sorry' – das statement zur ausstellung«. Hausderkunst Blog > Ai Weiwei 21. 08. 2009. Prevezeto 04. 04. 2011. [<http://aiweiwei.blog.hausderkunst.de/?p=55>]
- Documenta Kassel 16/6 – 23/09 2007. »About documenta«. Prevezeto 28. 03. 2011 [<http://www.documenta-urbana.de/geschichte010.html?&L=1>]

- Documenta Kassel 16/6 – 23/09 2007. »Soccer match: The Chinese take on the Schlachthof Youth Centre«. Prevezeto 31. 03. 2011. [<http://www.documenta-urbana.de/1020.html?&L=1>]
- Documenta Kassel 16/6 – 23/09 2007. »Review - Informal Territories: Fairytale«. Prevezeto 31. 03. 2011. [<http://www.documenta-urbana.de/887.html?&L=0>]
- Documenta Kassel 16/6 – 23/09 2007. »Review - Informal Territories: Fairytale«. Prevezeto 31. 03. 2011. [<http://www.documenta-urbana.de/887.html?&L=1>]
- Dxzine37. »Prisoners in Freedom City (<https://twitter.com/freehujia>)«. You Tube 17. 01. 2008. Prevezeto 18. 03. 2011. [http://www.youtube.com/watch?v=6mHrfE_1yf4]
- Evropski parlament. »Človekove pravice – Nagrada Saharov«. 2009. Prevezeto 18. 03. 2011. [<http://www.europarl.europa.eu/activities/archives/com6/pubSheet.do?language=SL&body=DROI&position=1>]
- Falksohn, Rüdiger. Hacke, Detlef. Lorenz, Andreas. Pfeil, Gerhard. Puhl, Jan. Wagner, Wieland. 2008. »Olympia in Ketten«. Der Spiegel 07. 04. 2008. Prevezeto 10. 03. 2011. [<http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=56479860&aref=image036/2008/04/05/ROSP200801501100120.PDF>]
- Freeaiweiwei. »Love the Future: Timeline. Documents. Support«. Prevezeto 25. 04. 2011. [<http://freeaiweiwei.org/>]
- Haus der Kuns. »Geschichte«. Prevezeto 04. 04. 2011. [<http://www.hausderkunst.de/geschichte.php>]
- Jing Daily - The Business of Luxury and Culture in China. »2010 'Art Power' Awards Ceremony Held In Beijing: Zhou Chunya Tops, Ai Weiwei Outside«. Jing Daily 23. 02. 2011. Prevezeto 27. 03. 2011. [<http://www.jingdaily.com/en/culture/2010-art-power-awards-ceremony-held-in-beijing-zhou-chunya-tops-ai-weiwei-outside/>]
- Klayman, Alison. 2011. »Who's Afraid of Ai Weiwei?« V *Ai Weiwei: Never Sorry*. Klayman, Alison. Frontline 29. 03. 2011. Prevezeto 03. 05. 2011. [<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/ai-wei-wei/>]
- Mackey, Robert. »China's Great Firewall Blocks Twitter«. The New York Times 02. 06. 2009. Prevezeto 26. 03. 2011. [<http://thelede.blogs.nytimes.com/2009/06/02/chinas-great-firewall-blocks-twitter/>]
- MoMA – The Museum of Modern Art. »Robert Rauschenberg. (American, 1925-2008). Introduction«. Prevezeto 10. 03. 2011. [http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4823]

- Osnos, Evan. 2011. »China's nuclear Binge«. The New Yorker. Letter from China 14. 03. 2011. Prevezeto 20. 03. 2011.
[<http://www.newyorker.com/online/blogs/evanosnos/2011/03/chinas-nuclear-binge.html>]
- Picasa Web Albums. »艾未未 's Public Gallery (Javna Ai Weiweijeva galerija)«. Prevezeto 26. 03. 2011. [<https://picasaweb.google.com/xuesheng512/>]
- Puhl, Jan. Schulz, Sandra. Wagner, Wieland. 2011. »Der chinesische Traum«. Der Spiegel 03. 01. 2011. Prevezeto 10. 03. 2011.
[<http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=76121070&aref=image046/2010/12/30/CO-SP-2011-001-0072-0082.PDF>]
- Ramzy, Austin. 2011. »The Activist Artist of China«. Time 16. 04. 2011. Prevezeto 17. 04. 2011. [<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,2065150,00.html>]
- Slovar slovenskega knjižnega jezika, slovarsko geslo *umetnost*. Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. Prevezeto 09. 03. 2011. [http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=umetnost&hs=1]
- Sotheby's. »Contemporary Art Evening Auction«. Sotheby's 15. 02. 2011. Prevezeto 25. 04. 2011. [http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=159654833]
- Tate. »Ai Weiwei: Sunflower seeds«. You Tube 14. 10. 2010. Prevezeto 25. 03. 2011.
[<http://www.youtube.com/watch?v=PueYywpk JW8>]
- Tinari, Philip. 2007. »A kind of true living: Philip Tinari on the art of Ai Weiwei«. ArtForum. FindArticles.com poletje 2007. Prevezeto 24. 03. 2011.
[http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_10_45/ai_n27500364/]
- The Global Times. »West's support of Ai Weiwei abnormal«. The Global Times 16. 04. 2011. Prevezeto 16. 04. 2011. [<http://opinion.globaltimes.cn/editorial/2011-04/645201.html>]
- The Guardian. »Ai Weiwei: 'Life is never guaranteed to be safe'«. You Tube 08. 04. 2010. Prevezeto 26. 03. 2011. [<http://www.youtube.com/watch?v=hu6OCMoexEc>]
- USGS – Science for a changing world. »Magnitude 7.9 - EASTERN SICHUAN, CHINA«. Prevezeto 08. 04. 2011.
[<http://earthquake.usgs.gov/earthquakes/eqinthenews/2008/us2008ryan/#summary>]
- USGS – Science for a changing world. »Tangshan, China. 1976 July 27 UTC (local time July 28). Magnitude 7.5«. Prevezeto 06. 02. 2011.
[http://earthquake.usgs.gov/earthquakes/world/events/1976_07_27.php]

· Watts, Jonathan. »China jails activist Hu Jia«. Guardian.co.uk 03. 04. 2008. Prevezeto 18. 03. 2011.

[<http://www.guardian.co.uk/world/video/2008/apr/03/hujia?INTCMP=ILCNETTXT3486>]

· WHO | World Health Organization. »Summary of probable SARS cases with onset of illness from 1 November 2002 to 31 July 2003«. Prevezeto 07. 02. 2011.

[http://www.who.int/csr/sars/country/table2004_04_21/en/index.html]

· Wong, Edward. »China: 2 Intellectuals Barred From Leaving the Country«. The New York Times 03. 12. 2010. Prevezeto 26. 03. 2011.

[http://www.nytimes.com/2010/12/04/world/asia/04briefs-Nobel.html?_r=1&ref=aiweiwei]

· Yentob, Alan. Springford, Matthew. 2010. »BBC: Ai Weiwei – Without Fear or Favor«. Aiweiweidocumentary, You Tube 01. 01. 2011. Prevezeto 24. 03. 2011.

[http://www.youtube.com/watch?v=gcRodOfu_s8]

IZJAVA O AVTORSTVU

Podpisana Katarina Alič Čretnik, rojena 29. maja 1981 na Jesenicah, študentka dvopredmetnega študija sinologije in ruskega jezika s književnostjo, izjavljam, da je diplomsko delo *Ai Weiwei 艾未未 – umetniško-aktivistična projekta Fairytale in So Sorry kot kritika kitajske politične oblasti* moje avtorsko delo.