

Mitä primitivismi oli?

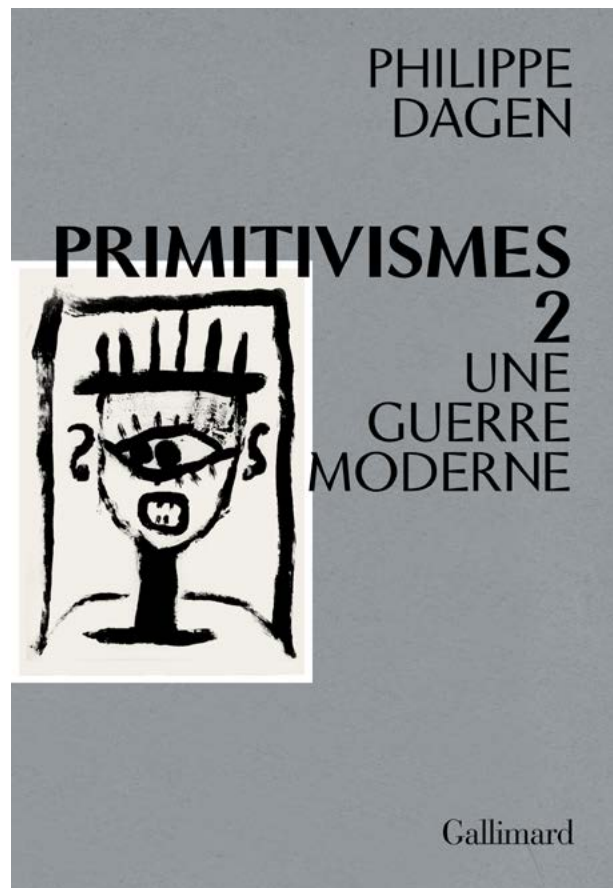
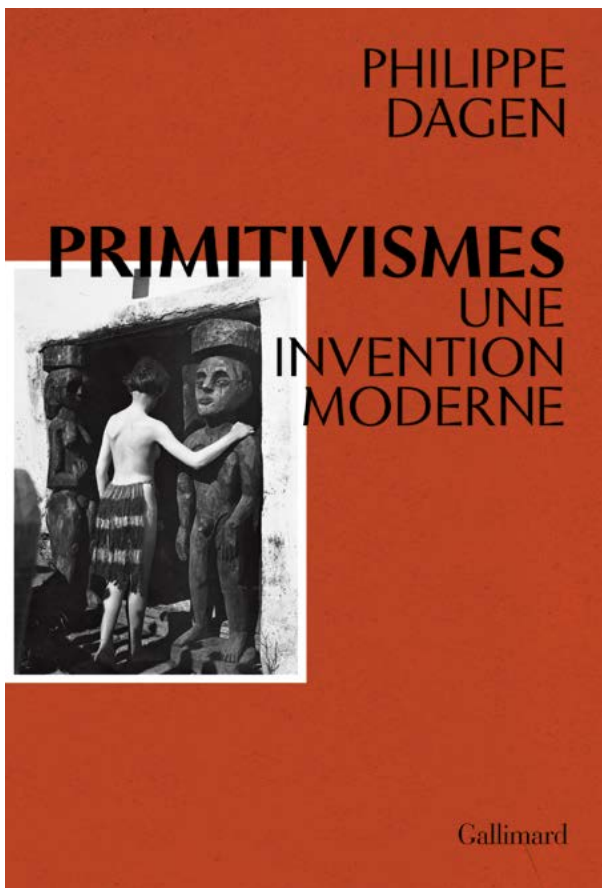
Roni Grén

doi.org/10.23995/tht.112152



Kirja-arvio teoksista Philippe Dagen, *Primitivismes: Une invention moderne* (Paris: Gallimard, 2019) & Philippe Dagen, *Primitivismes 2: Une guerre moderne* (Paris: Gallimard, 2021).

Asiasanat: *Taidehistoria, primitivismi, moderni, avantgarde, kolonialismi.*



On aina mukavaa saada käsiinsä kirja, jolla on sanottavaa. Philippe Dagenin (s. 1959) kaksiosaiseksi kasvanut, yhteensä yli 800-sivuinen *Primitivismes* (1. osa *Une invention moderne*, 2019; 2. osa *Une guerre moderne*, 2021) on sellainen.

Kursiivin politiikka

Moninaisissa rooleissa taidekirjoittajana häärineen, nykyisin Panthéon-Sorbonnen yliopistossa (Paris I) nykytaiteen professorina toimivan Dagenin teoksen kunnianhimoisena tehtävänä on esittää, mistä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kuvataiteellisissa primitivismeissä oli kysymys. Hän etsii primitivismille yhteistä historiaa ja pohtii sitä, voiko primitivismistä ylipäätään puhua. Tavallaan siis kirjan otsikko, jossa primi-

tivismi on esitetty monikossa, on harhaanjohtava, koska kysymykseen vastaaminen edellyttää niiden selvää yhtenäisyyttä.

Tehtävä sinällään on vaatinut muutamia varauksia, joiden vuoksi Dagen kirjoittaa sanan ”*primitif*” eri muotoineen ja johdannaisineen¹ läpi teoksen useimmiten kursivoiden. Sama koskee

1 Tarkoitan eri muodoilla ja johdannaisilla sanan *primitif* adjektiivi- ja substantiivimuotoja sekä sanasta johdettua termiä *primitivisme* eri muotoineen. Näistä jälkimmäistä Dagen kursivoi kirjassaan vähemmän. Artikkelissani käytän kursivia sen kohdalla silti melkein aina, jotta sanan tavallisesta poikkeava käyttö ja kontekstisidonnaisuus pysy lukijan muistissa.

termiä ”*art nègre*”², josta on yleensä kursivointina vain jälkimmäinen sana. Kursivointien voi nähdä vastaavan useampaankin tärkeään vaatimukseen. Ensiksikin näillä termeillä puhuminen herättää arvopohjaisia kysymyksiä. Dagen luonnehtii termejä ”sopimattomiksi [--] rasisisine ja kolonialistisine vivahteineen”, mutta kokee niiden säilyttämisen silti välttämättömäksi, koska nykynäkökulmasta korrekimmat ilmaisut olisivat anakronistisia ja antaisivat väärän kuvan aikakauden retoriikasta ja sen rakentumisesta.³ Kursivointi on siis käytössä käsitteiden historioiden varten.

Kursivoimalla *primitiivisen* Dagen voi myös esittää käsitteen yhä toimivana ja validina välineenä analysoida nimenomaan länsimaista kulttuuria. ”Tämä *primitiivinen* on länsimaisen modernismin konstruktio – toisin sanoen keksintö tai fiktio – ja vain analysoimalla tämän konstruktion materiaalista ja intellektuaalista historiaa, on mahdollista lähestyä primitivismien taiteellisia manifestaatioita”⁴. *Primitivismi ja primitiivinen* ovat tästä näkökulmasta käsin länsimaista, eikä sen ulkopuolista kulttuuria kuvaavia käsitteitä.

2 Nykyisin *Art nègre* on tavallista kääntää ”afrikkalaiseksi taiteeksi”, koska sitä pidetään parhaana huonoista valittavissa olevista vaihtoehdoista. Käytän sitä myös tässä arviossa. On kuitenkin huomattava, että *art nègre*stä puhuttaessa kyse ei aina ollut maantieteellisesti afrikkalaisista esineistä. Asiallisemmassa käytössä ilmaisulla viitattiin tavallisesti Saharan ja sen eteläpuolisen Afrikan kulttuureihin, joiden parissa ei oletetusti yleisesti tunnustettu kristin- tai islaminuskoa. Termin käyttö ei myöskään aina rajoittunut ainoastaan Afrikkaan, vaan toisinaan sen alle laskettiin myös Oseanian ja Intian valtameren saarilla tehtyjä esineitä. Omassa tekstissään Dagen ei tässä jälkimmäisessä mielessä käsitettä juurikaan käytä, vaan erittelee yleensä alueet ja kansat tarpeen mukaan selkeästi. Joistakin Dagenin lähdemateriaalinaan käyttämistä teksteistä ja niiden käsittelemistä esineistä puhuttaessa erittely on käytännössä kuitenkin mahdotonta joko johtuen lähteinä käytettyjen tekstien tavoista puhua ”afrikkalaisesta taiteesta” tai esineiden epäselvistä proveniensseista.

3 Philippe Dagen, *Primitivismes: Une invention moderne* (Paris: Gallimard, 2019), 333n2. Viitataan tästä eteenpäin teokseen vain niteen ja sivun numeroiden avulla.

4 I, 16.

Kolmanneksi kursivointi tarkoittaa, ettei kaikki mitä ”primitivismiksi” on kutsuttu, kuulu käsitteen piiriin – tai oikeammin, ettei kaikki se ole Dagenin kirjan tutkimuskohteena. Yhden tärkeän rajauksen Dagen tekeekin jo heti alussa jättäessään italialaisperäisen täysrenessanssia edeltävää aikaa ihannoineen ”primitivismiin” käsittelemänsä kokonaisuuden ulkopuolelle. Dagenin *primitiivisen* käsitteeseen eivät kuulu myöskään muinaiset kuin uudemmatkaan Aasian ja Lähi-idän korkeakulttuurit, eivätkä yleensä kansat, joiden kulttuurissa tuolloin suuriksi maailmanuskonnoiksi käsitetyillä oli olennainen osa. Dagen muistuttaa myös painokkaasti, etteivät *primitiivinen* ja eksoottinen merkitse samaa.⁵

Näiden rajausten myötä Dagen etsii yhtenäistä *primitivismiä*, sen historiaa, sen nimittäjiä. Sellaisen tehtävän tulee hänen mukaansa välttämättä kosketella paljon laajempia kysymyksiä kuin mitä normaalisti ”taiteen historialla ymmärretään” ja se ”edellyttää kulkemaan kauas tavallisista viittaussuhteista”⁶. Parhaimmillaan tämä tarkoittaa hänen tulkintakehyksessään, että mitä vähemmän joidenkin samansuuntaisten *primitivististen* kehittelyiden välille on osoitettavissa yhteyksiä ja vaikutussuhteita, sitä varmempaa on, että länsimaissa on vaikuttanut jokin mitä voidaan kutsua *primitivismiksi!* Teos on lähtökohtaisesti monitieäinen, mutta silti selvästi taidehistoriallinen tutkimus, jonka antamien vastausten hyväksyminen edellyttää taidesuuntaukset tai henkilöhistoriat ylittävää perspektiiviä.

Kirjaparin ensimmäinen osa *Une invention moderne* tarttuu aiheeseen suoraviivaisesti. Se hahmottaa taiteellisten *primitivismien* kehitystä ja taustaa ensimmäiseen maailmansotaan asti. Käytännössä ensimmäisen osan rakenne ja väitteet julistetaan selväksi jo johdantolukuun sisällytetyssä alaluvussa nimeltä ”Un cas d’école: Aby Warburg chez les Hopis” [”Kouluesimerkki: Aby Warburg Hopien luona”]. Sen jälkeen niitä vain

5 I, 16.

6 I, 18.

kehitetään ja syvennetään, kunnes kirjan lopulla asiaan palataan yhteenvedonmaisesti toisen tapauksertomuksen avulla luvussa ”Gauguin, pour preuve” [”Gauguin, todisteeksi”]. Esittelen seuraavaksi viiden kohdan avulla – jotka seuraavat väljästi kirjan viittä käsittelylukua – Dagenin avaamat, jo Warburgin matkaa Hopi-intiaanien pariin koskevat *primitivismin* piirteet. Sovitan jaon samalla Dagenin johdantoluvun esimerkkiä selkeämmin koko kirjassa esitettyihin väitteisiin.

Primitivismin piirteet

(1) Ensiksi Dagen kiinnittää huomion taiteen kentän jälkijättöisyyteen verrattuna tieteen ja tutkimuksen maailmaan. Käyttäen Warburgia esimerkkinä nimenomaan taiteen ympärillä käydystä keskustelusta hän huomauttaa, ettei tämä ollut Hopien parissa etnografisesti ainutlaatuisella matkalla todistaessaan käärmerituaalia vuonna 1896. Rituaalista oli raportoitu jo vuosikymmeniä ja Warburg itse kertoo päiväkirjoissaan tavanneensa Washingtonissa siitä kirjoittaneen Frank Hamilton Cushingin ennen matkaansa.⁷ Tästä huolimatta Warburg yleensä esitetään taidehistorian piirissä etnografisena tutkimusmatkailijana ja edelläkävijänä. Sama vääristymä koskee myös useimpien taiteilijoiden matkoista luotuja kertomuksia.

(2) Tuntemus rituaaleista tai muista ”primitiivisten” kulttuurien tulokinnassa olennaiseen osaan nostetuista asioista ei rajoittunut tieteen maailmaan, vaan niitä oli käsitelty laajalti populaarijulkaisuissa 1800-luvun jälkipuoliskolla. Taiteiden *primitivismi* tuli myös tässä suhteessa pitkään jälkijunassa, eikä lainkaan ”etujoukkona” muuten kuin ajatellen taidemaailmaa itseään, koska esimerkiksi 1800-luvun lopun maailmannäytelyt olivat esitelleet ei-länsimaisia kulttuureita suurille ihmismassoille. Myös Warburg meni katsomaan käärmerituaalia ”lukemattomien tu-

ristien”⁸ joukossa. Toisin sanoen Warburg löysi vain turisteja varten esitetyn rituaalin. Vastaa- vasti Paul Gauguinin kirjeistä ja muistiinpanoista, toisin kuin taiteilijan teoksista, käy ilmi, että hän löysi Tahitilta enää vain kulttuurin rippeitä ja ranskalaista siirtomaabyrokratiaa.⁹ Tämä on yksi olennaisimmista huomioista, jonka Dagen useaan otteeseen pohjustaa: ne harvat taiteilijat (kuten Gauguin tai Emil Nolde), jotka matkustivat ennen ensimmäistä maailmansotaa kaukomaille, löysivät monien kirjailijoiden (kuten Joseph Conrad tai Robert Louis Stevenson) tapaan länsimaisen talouden jo ensikosketuksilla muuttamat olosuhteet ja niistä seuranneen alkuperäisasukkaiden alennustilan.¹⁰ Käytännössä länsimainen tuho oli ainakin taiteilijoiden näkemys mukaan saapunut jo ennen varsinaista kolonisaatiota. Samoin niistä valtavista määristä alkuperäiskansoilta ryöstettyjä tai ostettuja esineitä, joita 1800-luvulla kertyi museoiden kokoelmiin etenkin Berliinissä ja Lontoossa, oli alusta asti vaikeaa erottaa, mikä oli länsimaisille myytäväksi tarkoitettua krääsää ja mikä ei.¹¹

(3) Alkuperäiskansat vastasivat länsimaisessa ymmärryksessä parhaiten sellaisia ryhmiä, joiden käsitettiin olevan läheisemmässä suhteessa luontoon. Warburg vertasi vuonna 1923 Hopien ”maagista yhteyttä” luontoon nimenomaan lapsuuteen.¹² Dagen käyttää kirjaparin molemmissa osissa paljon aikaa niiden vertausten esittämiseen, jotka ”*primitivismin* systeemiin”¹³ erottamattomasti kuuluivat. Syntyi *primitiivisen* käsitettä tukeva viisikko: villi, luolaihminen,

7 I, 19–20.

8 I, 22. Dagenin siteeraama ilmaisu ”lukemattomien turistien” on peräisin artikkelista Charles Marsillon, ”Les Indiens moki et leur ’danse du serpent’”, *La Nature* no. 1225, 21.11.1896: 390. Moki oli Hopi-intiaanien aiempi nimitys.

9 Ks. esim. I, 303–310 & 320–321.

10 Mainituista taiteilijoista ja kirjailijoista: I, 223–270.

11 Ks. I, 26–36.

12 I, 25.

13 I, 85.

lapsi, hullu, maalainen.¹⁴ Nämä muodostivat joukon, jonka länsimaalaiset halusivat erottaa omasta rationaaliseksi käsittämästään kulttuurista; ja niiden välille luodun käsitteellisen yhteyden syntyyn vastaavat viisi aikakauden muotitiedettä, joiden kohteita ne olivat: antropologia, arkeologia, psykoanalyysi, psykiatria, etnografia.¹⁵ Mainitun viisikon lisäksi systeemiin kuului paljon muutakin, kuten hetkiä, tapoja ja käsitteitä, joilla käsitys irrationaalisuudesta ja yhteydestä luontoon avattiin länsimaiselle mielelle: seksuaalisuus, alastomuus, luonnollisuus, eläimellisyys, magia ja primitiiviseksi käsitetyt uskonnon muodot aina uhrirituaaleihin asti.

Tämä systeemi kehittyi ei-länsimaisten kulttuurien tutkimuksen alkumetreistä lähtien. Edward Burnett Tylorin *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom* -teoksen (1871) myötä vertaileva metodi otti hallitsevan osansa ja oikeutti nämä teoreettiset yhteydet muihin väestöryhmiin. Systematisoinnin huipuna Dagen esittää Lucien Lévy-Bruhlin työt¹⁶, joissa primitiivinen samaistetaan ”esilooogiseen” loogisen modernin vastakohtana. Dagen tosin analysoi myös Lévy-Bruhlin ajatusten laajalle levinyttä vulgarisaatiota. Muita merkkipaaluja taiteiden *primitivismin* kehityksessä olivat Salomon Reinachin ”L’art et la magie” (1903), joka toi magian, taiteen ja esihistorian käsitteet yhteen, Marcel Réjan (oik. Paul Meunier) *L’art chez les fous* (1908), joka käsitteli ensimmäisenä mielisairaiden taidetta, Georges-Henri Luquet’n ”Les dessins d’un enfant” (1913), jossa tarkastellaan lasten piirroksia, ja Sigmund Freudin *Toteemi ja tabu: Eräitä yhtäläisyyksiä villien ja neuroottisten sielunelämässä* (1913). Jo pelkkä listaus saa näkemään, miksi *primitivismi* pitää ymmärtää paljon tavallista taidehistoriallista kysymyksenasettelua laajemmin.

14 II, 9.

15 II, 10.

16 Erityisesti teokset *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910), *La mentalité primitive* (1922) ja *Le mythologie primitive* (1935).

(4) Neljännestä perusväittämästä käy Dagenin merkintä, josta lähtee tutkimuslinjoja moneen suuntaan: Warburgin ja muiden toistama ajatus siitä, että moderni hävittää *primitiivisen*.¹⁷ Arvojen suhteen ambivalentti muotoilu on tarpeen. Se muistuttaa, että *primitivismi* on erottamaton osa rasistisia ja kolonialistisia rakenteita silloinkin, kun se kantaa mukanaan aggressiivisia rasismia ja kolonialismin vastaisia sävyjä. *Primitivistinen systeemi* tarkoittaa vain toiseuden asettamista länsimaiselle logiikalle ja tämän vastakkaisuuden perustamista tietyille termeille; visuaalisesti se tarkoittaa toiseuden merkitsemistä muotokielellä, joka nojaa siihen, miltä länsimainen visuaalinen kieli ei vaikuta. Dagen palaa yhä uudestaan siihen, että länsimaisten taiteilijoiden *primitivistinen* visuaalinen ilmaisu ei joitakin harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta perustu mihinkään selkeään länsimaiden ulkopuoliseen esikuvaan, vaan on ilmaisultaan synkretististä, kuten myös Tahitilla maalanneen Gauguinin teokset.¹⁸ Tavoitteena ei ole ollut löytää ilmaisutapaa, joka siteeraisi yhtä vierasta kulttuuria suoraan, vaan löytää keinot, joilla integroida *primitiivi* toiseus omaan moderniin taiteeseen. Avantgardistisessa kehyksessä merkitys on selvä. Dagen muotoilee asian kirjaparin ensimmäisessä osassa näin:

[*primitivismi*] tarkoittaa erottautumista siitä, mitä kaunotaiteet koristavat ja juhlistavat: oman aikansa vallanpitäjistä, heidän arvoistaan, heidän rahanpalvonnastaan. Sen osoittaminen [Ranskassa] vuonna 1905, että afrikkalainen veistos on kiinnostavampi ja koskettavampi kuin Salongissa mitalein palkittu pronssiveistos, tarkoittaa sellaisen täyskäännöksen tekemistä, joka kytkeytyy kauas makua ja tyyliä koskevien pohdintojen tuolle puolen.¹⁹

(5) Jos edellä todettiin, ettei Warburgin matkalla Hopien pariin paljon uutuusarvoa ollut, saa se Dagenin mukaan merkityksensä muuttuessaan ”Hopi-teeman orkestraation hetkeksi vi-

17 Warburgista: I, 25–26.

18 Gauguinista, ks. erit. I, 310–324.

19 I, 327.

suaalisille taiteille ja kirjallisuudelle²⁰. Vastaavat *primitivismiä* tiettyihin suuntiin kulloisinakin hetkinä kanavoineet tapahtumat ja eleet – Gauguin Tahitilla, Ernst Ludwig Kirchner alppimajassa, Pablo Picasso poseeraamassa ateljeessaan afrikkalaisten esineiden edessä, ja niin edelleen – ovat olennaisia taiteiden historiografialle ja ovat liikuttaneet taiteen mannerlaattoja. Vastuu tämän rakennelman muotoilusta ja laattojen siirtämisestä kuuluu myös taidehistorioitsijalle, kuten Dagen vielä aivan kirjan lopussa muistuttaa.

Primitiivinen muoto

Kirjaparin ensimmäinen osa on eräänlainen 400-sivuinen johdanto, joka pysäytetään ensimmäisen maailmansodan kynnykselle niihin vuosiin, jolloin vasta avantgardismissa *primitivismin* osalta todella alkaa tapahtua. Siinä määritellään, mistä *primitivismissä* oli kyse ja yritetään ymmärtää taiteellisen *primitivismin* historiaa etnografian ja maailmannäyttelyiden luomien tutkimus- ja muotivirtausten keskellä sekä *primitivismin* identifioitumista avantgardistiseksi vastakulttuuriksi. Teoksen ensimmäinen osa esittää näin Dagenin kyvyn muodostaa synteesi valtavasta aineistostaan.

Toisessa kirjassa moodi vaihtuu. Se kertoo selkeämmin avantgardististen *primitivististen* virtausten ja toisaalta niiden historiankirjoituksen historiaa. Jo kirjaparin ensimmäisessä osassa oli nähty, että *primitivismin* ylläpitämät kysymykset keskittyvät ensimmäistä maailmansotaa edeltävinä vuosina selvemmin samojen teemojen ympärille ja alkavat osoittaa tiettyyn suuntaan. Afrikkalaisen muotokielen omaksumista selkeästi osaksi ajan avantgardea ja samalla ajan *primitivismin* johtotähdiksi ympäri läntistä maailmaa vahvistavat neljä merkittävää afrikkalaisista veistoksista kirjoitettua tekstiä: latvialaisen Vladimir Markovin (oik. Voldemārs Matjevs) *Iskusstvo negrov* (kirj. 1914, julk. 1919), Saksassa julkais-

tu Carl Einsteinin *Negerplastik* (1915), Yhdysvalloissa ilmestynyt Marius de Zayasin *African Negro Art. Its Influence on Modern Art* (1916) sekä pariisilaista vastaanottoa määritellyt Guillaume Apollinainen teksti teokseen *Sculptures nègres* (1917). Viimeksi mainitun teoksen toisena tekijänä oli sotienvälisen ajan epäilemättä merkittävin ei-länsimaisten taide-esineiden kauppias Paul Guillaume. ”Jo vuoden 1920 paikkeilla yksikään taiteenrakastaja, ja vielä suuremmasta syystä yksikään taiteilija, ei voinut jättää huomiotta, että hänen aikansa taide piti yllä läheisiä suhteita *primitiivien* taiteeseen”, selittää Dagen, ”vähän merkitsee se, hyväksyivätkö tai skandalisoivatko he tämän läheisyyden – yhteys oli jo julistettu.”²¹

Dagenin päätös ilmoittaa kirjassaan vuosi 1912 vedenjakajaksi on kiinnostava kokonaisuuden kannalta ja selittää teoksen jakamista kahteen osaan. Käytännössä tämä tarkoittaa, että Dagen huomioi *primitivismin* silloin lakkaavan olemasta sellainen yhtenäinen massa, jonka kuvailuun koko ensimmäinen nide oli käytetty. Vaikka esimerkiksi Picasson ja André Derainin teoksista on löydetty jo edeltäviltä vuosilta selvästi *primitivistisiä* piirteitä, alkaa *primitivismi* tuolloin tiivistyä joksikin aikaa afrikkalaisilta vaikuttavien muotojen ympärille. Afrikkalaisten teosten arvo oli taiteilijoille Dagenin mukaan ennen kaikkea afrikkalaisten kuvaustapojen kyvyssä vastustaa (Luquet’n terminologiaa käyttäen) länsimaisen taiteen ”visuaalista realismia” toisen, ”intellektuaalisen realismin” keinoin: illusionismi korvataan ”ymmärrykseltä vaaditulla vaivalla, huomiolle ja niistä mahdollisesti tehtäville päätelmille annetulla ajalla” teosten ”häiritessä tavanomaisia tapoja katsoa”.²²

Primitivismin keskittymistä afrikkalaisuuteen seuraa käänne: afrikkalaisista muodoista tulee vain muutamassa vuodessa osa modernia tai-

20 I, 26.

21 Philippe Dagen, *Primitivismes 2: Une guerre moderne* (Paris: Gallimard, 2021), II, 351. Viitataan tästä eteenpäin teokseen vain niteen ja sivun numeroiden avulla.

22 II, 46.



detta, sen hyväksytyt osa, joka löytää paikkansa hyvin pian myös kulutuskulttuurista ja viihteestä. Etenkin pariisilaisen avantgarden piirissä se aletaan hyvin pian jo 1920-luvun alussa nähdä samaan tapaan konservatiivisena ja taantumuksellisenä kuin mikä tahansa akateemisen taide-tradition osa. Tristan Tzara puhui ”afrikkalaisesta klassismista”.²³

Vastareaktio syntyy nimenomaan dadasta ja surrealismista. Jos kirjan ensimmäisen osan väitteet tuntuivat vielä yleistäviltä, tämän vastustuksen tulkinnassa Dagen osoittaa myös pieniin detaljeihin uppoutuvia analyttisiä kykyjä ja löytää korjattavaa varsin spesifeistä tutkimuksellisista kysymyksistä. Surrealisin johtohahmojen André Bretonin ja Paul Éluard’n keräilyinnostuksen aikaansaama surrealismien kääntyminen kohti Oseanian ja Pohjois-Amerikan alkuperäiskansojen taidetta on usein tavattu paikantaa 1930-luvun vaihteeseen tai vielä myöhemmäksi, mutta Dagen esittää selvät todisteet sille, että käänös alkoi jo 1920-luvun alkupuolella välittömänä reaktiona mainitulle afrikkalaisen muotokielen akatemisoitumiselle.²⁴

Mielenkiintoisen sävyn surrealistiseen *primitivismiin* tuo sen antipatriotismi. *Primitivismi* sinällään ei siis surrealisteille riittänyt, vaan katse tuli kääntää pois myös isänmaan siirtomaista. Ja mitä pidemmältä uudet kohteet löytyivät, sen parempi. Sen sijaan teoreettista vahvistusta ja vaikutteita ei tarvinnut hakea yhtä kaukaa, sillä ne voitiin ottaa rajan takaa, juuri päättyneen sodan vastapuolelta Saksasta. Täten surrealistisen tulkinnan suuntaa näyttävät Herbert Kühnin *Die Kunst der Primitiven* (1923) sekä Eckart von Sydowin teokset²⁵.

23 II, 141; Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome IV (Paris: Flammarion, 1980), 300–301.

24 Sydowilta mainittuja teoksia ovat *Exotische Kunst. Afrika und Ozeanien* (1921), *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit* (1923), *Kunst und Religion der Naturvölker* (1926) ja *Primitive Kunst und Psychoanalyse. Eine Studie über die sexuelle Grundlage der bildenden Künste der Naturvölker* (1927). II, 145.

25 Ks. esim. II, 151–154.

Näissä vanha vertaileva ote yhdistyy muinaisten kulttuurien ja monien siihen asti pimennossa olleiden alkuperäiskansojen taiteen käsittelyyn ennennäkemättömän hyvälaatuisella kuvituksella. Mielisairaiden taiteen osalta kelpasi myös Hans Prinzhornin *Bildnerei des Geisteskranken* (1922). Kun tähän liitetään vielä Carl Einsteinin siirtyminen Pariisiin vuonna 1928 sekä hänen toimintansa Georges Bataillen johtaman etnografiaa ja avantgardea yhdistelleen *Documents*-julkaisun toimituksessa, alkavat surrealistisen *primitivismin* ainekset olla kasassa.

Documents’n parissa huippuunsa virittyvät myös sotienvälisen ajan *primitivismiin* elimellisesti kuuluvat vastahistoriat. Koska tarkoituksena on alentaa antiikin klassisen kauden ja sen länsimaisten seuraajien arvoa, hyökätään sitä vastaan arkaaisen Kreikan nimessä, gnostilaisuuden tai esimerkiksi barbaarikansojen numismatiikan avulla.²⁶ Näissä teosten ”karkeus”²⁷ – josta Dagenin mukaan *primitiivisen* estetiikan vastustajat sitä usein syyttivät – aletaan lukea hyveeksi ja olennaiseksi historialliseksi vastavoimaksi. Usein nykytutkimuksissa korostetaan *Documents*’n radikaaliutta jopa lukijan kiusaantumiseen asti, jolloin lehti myös samalla esitetään eräänlaisena anomaliana, mutta Dagen osoittaa miten laajan rintaman osa se todellisuudessa oli. Antiikin uudelleentulkintaan ottaa Pariisissa voimallisesti osaa erityisesti Christian Zervosin johtama *Ca-hiers d’art*.²⁸

Toisen osan viides luku ”Satires et sacrilèges” [Satiireja ja pyhäinhäväistyksiä] on ehkä kirjan

26 Viittaan kahdella viimeisellä esimerkillä erityisesti *Documents*-lehdessä julkaistuihin Georges Bataillen klassikkoteksteihin ”Le cheval académique” (1929) ja ”Le bas matérialisme et le gnose” (1930). Ks. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, tome 1 (Paris: Gallimard, 1971), 159–163 & 220–226.

27 Dagen palaa kirjassaan useaan otteeseen yleiseen arvioon teosten ”karkeudesta” [*grossièreté*], jota *primitivismiin* kriittisesti suhtautuneet toistelivat läpi käsitellyn aikakauden. 1800-luvun osalta ja käsityksen juurista, ks. erit. I, 60–66.

28 Vastahistorioista, ks. erit. II, 175–214.

keskeisin. Se osoittaa, millainen *primitivismin* politiikka Dagenilla on ollut mielessä myös kritisoidessaan *primitivismin* ahdasta taidehistoriallista tulkintaa. Hänen ideansa on, että sotienvälisen avantgarden *primitivismi* ei niinkään toteudu ”afrikkalaisessa klassismissa”, vaan eleissä, joilla aikakauden taide etäännyy länsimaisesta traditiosta. Esimerkeistä käyvät dadan suosima nonsense-runous, dada-performanssit tai Hannah Höchin dada-nuket – ensimmäinen ei ainakaan tottele merkitysten valtaa ja klassista muotoa, keskimmäinen halveksuu taiteen ikuisuutta rituaalin kustannuksella ja jälkimmäiset ovat niin kaukana marmoripatsaista kuin voi vain kuvitella. Kaikki nämä sinällään ovat tunnettuja piirteitä ajan avantgardismin tutkimukseen perehtyneille, mutta niiden tulkitseminen *primitivismin* ytimenä osana suuntauksen yleisesitystä on aito keskustelunavaus.²⁹

Dada-tulkintansa linjoilla Dagen huomioi myös etenkin Picasson, Hans (ts. Jean) Arpin ja Paul Kleen taidetta tarkastellessaan, miten ei-länsimaisen muotokielen etsintä synnyttää uudenlaisen *primitivistisen* synkretismin, joka pyrkii hävittämään järjestelmällisesti täsmälliset viittaukset muihin kulttuureihin ja profiloitumaan klassisen taiteen vastaisena tuhoamalla ihmisen kuvan selväpiirteisyyden. Ihmisen idealisoitua kuvaa purkaessaan *primitivismi* asettuu 1930-luvulla totalitarististen yhteiskuntien taiteiden vastapeluriksi myös omasta tahdostaan. Niin dadais- tisten eleiden kuin Picasson, Arpin ja Kleenkin tapauksessa *primitiivisen* muoto toteutuu yksittäisten muotojen tuolla puolen.³⁰

Kirjan viimeiset kappaleet on omistettu *primitivismin* tavoille käsitellä myyttejä. Yhä hurjemmaksi käynyt surrealistinen etnografinen asenne purkautuu 1930-luvulla seksuaalisuutta, ihmiseläin-jaon uudelleenarviointia ja kyseenalaistamista sekä uhrirituaaleja kohtaan tunnetuksi kiinnostukseksi. Näin taiteellinen avantgardismi

29 Ks. erit. II, 215–245.

30 Ks. erit. II, 246–268.

saa myös etnografisen tutkimuksen käännteistä kiinni, kun useat surrealistisessa kontekstissa vaikuttaneet henkilöt ottavat osaa 1930-luvun merkittäviin etnografisiin matkoihin tai tekevät omaehtoisia vierailuja alkuperäiskansojen pariin. Niin kuvataiteissa kuin ”surrealistisessa etnografiassa” virtauksiin liittyy läheisesti laajempi kiinnostus myytteihin, joka visuaalisesti näkyy ”skematismina”³¹: yksinkertaisiin myyttisiin visuaalisiin muotoihin pelkistämisenä, jonka pyrkimyksenä on antaa myyttien kuvastaa modernin maailman, modernin ihmisen ristiriitoja.³²

Mitä *primitivismi* on?

Dagenin teos on erittäin ajankohtainen. Vaikka sitä ei olekaan kirjoitettu suoraksi kannanotoksi parhaillaan vellovaan keskusteluun afrikkalaisten taide-esineiden kohtalosta, täytyy sitä välttämättä peilata myös sitä vasten. Vuonna 2018 presidentti Emmanuel Macronin hallinto sai senegalilaiselta kirjailijalta Felwine Sarrilta ja ranskalaiselta taidehistorioitsijalta Bénédicte Savoylta tilaamansa raportin siitä, mitä Ranskassa museokokoelmissa oleville afrikkalaisesineille tulisi tehdä (”Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle”³³ [Selvitys afrikkalaisen kulttuuriperinnön palauttamisesta. Uutta eettistä suhdetta kohti]). Raportti puolusti esineiden palauttamista – niiden avoimeksi saatetun digitoinnin jälkeen – ja Macron julkisesti tunnusti moraalisesta velvollisuudesta siihen. Sittemmin polemiikki on levinnyt myös Ranskan rajojen ulkopuolelle. Niiden sisällä taas Dagenin kustantaja, arvovaltainen Gallimard, julkaisi vain kahden viikon erolla *Primitivismes*-teoksen

31 Dagen puhuu erityisesti Pablo Picasson, Hans Arpin, Alberto Giacomettin ja Joan Mirón taiteen ”seksuaalisesta skematismita”, jolla hän tarkoittaa pelkistettyjä visuaalisia keinoja viitata myyttien seksuaalisuutta ja hedelmällisyyttä käsitteleviin teemoihin, joihin myös ajan uhrin kuvasto hyvinkin suoraan usein liittyy. Ks. erit. II, 285–296.

32 II, 269–344.

33 Raportti löytyy englanniksi käännettynä osoitteesta: http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf.

ensimmäiseen osaan Emmanuel Pierrat'n teoksen *Faut-il rendre des œuvres d'art à l'Afrique?* [Pitääkö taideteokset palauttaa Afrikkaan?], joka suhtautuu raporttiin kriittisesti. Kyseessä lienee merkittävin museomaailmaa koskeva keskustelu vähään aikaan, koska Ranska saattaa pian tarjota varsin suuresta kysymyksestä kansainvälisen ennakkotapauksen: siitä, voidaanko kansallisten kokoelmien kokonaisuuksia purkaa, millä perusteilla ja millaisin tekijänoikeuksin?³⁴

Primitivismes on toki ilman taustakontekstiakin pohjiaan myöten varsin ranskalainen, vaikka etenkin sen ensimmäinen osa tarjoaa lukijalleen paljon laajemman perspektiivin. Tällä kotope- räisyydellä voi nähdä olevan sekä haittoja että hyötyjä, jotka tulevat ilmi esimerkiksi teoksen toisen osan keskittyessä juuri surrealismin aiheuttamaan käännökseen. Yhtäältä etuna on, että Dagen pystyy kulkemaan hyvin yksityiskohtaiseen mikrotason analyysiin tarkentamalla siihen kenttään, jota hän parhaiten ymmärtää; toisaalta lukija alkaa miettiä, mihin vielä ensimmäisessä osassa huomiota saaneet muiden maiden kehityskulut katosivat – vaikka tosin surrealistisen *primitivismin* leviämisestä Englantiin ja Amerikkaan tärkeiden näyttelyiden kautta kyllä annetaan kuva.

Toinen ranskalaisuutta koskeva kysymys on, ettei kirja oikeastaan lainkaan suoraan keskustele niiden akateemisten virtausten kanssa, joita kutsutaan postkolonialistisiksi. Ranskalaisperäinen keskustelu on suhteessa etenkin postkolonialismin meillä Suomessa tutumpiin angloamerikkalaisiin muotoihin monilta osin eriytynyttä. Syitä tähän voi hakea esimerkiksi päivänpoliittisista, eri tavoin kehittyneistä suhteista entisiin

34 Ranskassa kysymys on poikkeuksellisen determinoitunut, koska maan lainsäädännössä on vaikuttanut aina vallankumousta edeltävältä ajalta peräisin oleva oikeusperiaate ”julkisen omaisuuden luovuttamattomuudesta”. Tämä periaate kumottiin vallankumouksen aikana, mutta otettiin uudelleen käyttöön vuonna 1846 väärinkäytösten estämiseksi. 2000-luvun aikana siitä on jo joitakin kertoja poikettu juuri mainitun raportinkin esiin nostamista syistä.

siirtomaihin, joita myös esineiden palauttamista koskevan keskustelun kautta on mahdollista havainnoida. Dagen erittelee kyllä *primitiivistä* kohtaan tunnettuun kiinnostukseen erottamattomasti kuulunutta rasistista ja alentavaa retoriikkaa, eikä anna lukijansa unohtaa kolonialismin rikoksia. Hän ei kuitenkaan tee sitä tavalla, joka antaisi lukijalle helppoa vastausta kritiikkien paikantamiseksi laajempaan kansainväliseen nykyakateemiseen kontekstiin.

Tämä ehkä olisikin vienyt liikaa tilaa kirjan tärkeimmältä kritiikiltä, jonka Dagen suuntaa angloamerikkalaisen *primitivismin* historiografiaa kohtaan. Hänen näkemyksensä mukaan taidehistoriallinen kertomus modernista *primitivismistä* on aina Robert Goldwaterin teoksesta *Primitivism in Modern Art* (1937) alkaen rajoittunut turhaan yksittäisiin muotoihin ja sulkenut ulkopuolelleen keskustelun laajemmat poliittiset ja monitieteiset yhteydet.³⁵ Niin kauan kuin tutkimus on ollut sidottuna muotoihin ja yhteyksien tunnistamiseen modernien länsimaisten taide- teosten ja ”primitiivistä” kulttuureista peräisin olevien esineiden välille – tai korkeintaan ollut näiden yhteyksien pohjalta rakennettua kritiikkiä luovaa – on kadotettu kuva siitä, mihin asti ylipäätään *primitivistisestä* taiteesta ja tyylistä puhumista on mielekästä ulottaa länsimaisen kulttuurin ulkopuolelle. Tämän seurauksena teokset eivät ole riittävällä tavalla reflektoineet ajan kolonialistista rakennelmaa eli sitä mitä Dagen kutsuu *primitivismin systeemiksi*. Kertomus on lakaissut myös alleen sen, millä tavoin *primitivistinen diskurssi* on aina ollut olennainen ja erottamaton osa eurooppalaista kehitysuskoista modernismia. ”Primitiivit” ja heidän luomansa esineet eivät teoksen valossa olleet siinä koskaan kuin sivullisia.

Dagenin pääväittämän mukaan kyse on siis ollut länsimaisten yhteiskuntien ylläpitämän elämäntavan ja intellektuaalisen elämän paljon taidemaailmaa laajemmasta sisäisestä oireilusta.

35 II, 354.

Jos niin on, primitivismin historia olisi näitä oireita vastaan kehitettyjen lääkkeiden historiaa. Sitä kukaan ei ole osannut tiivistää paremmin kuin Meksikon-matkansa alussa ollut Antonin Artaud: ”Eurooppa on kehittyneen sivilisaation tilassa; tarkoitan sanoa, että se on hyvin sairas.”³⁶

FT, dos. **Roni Grén** on moderniin taideteoriaan, surrealismiin ja eläintaiteeseen erikoistunut taidehistorioitsija. Hän tekee parhaillaan tutkimusta eläimen kuoleman kuvista.

36 II, 339; Antonin Artaud, "Le théâtre et les dieux", *Messages révolutionnaires* (Paris: Gallimard), 38.