

Kuvia kaikesta huolimatta – Gerhard Richterin *Birkenau* ja Georges Didi-Hubermanin *Images malgré tout*

Ari Tanhuanpää

doi.org/10.23995/tht.113567



Gerhard Richterin *Birkenau*-maalausarja (2014) oli näytteillä viime vuonna Berliinin Alte Nationalgaleriessa. Alkuisysäyksen teoksen valmistumiselle ovat antaneet juutalaisvankien Auschwitz-Birkenau tuhoamisleirillä 1944 salaa ottamat ns. *Sonderkommando*-valokuvat sekä Georges Didi-Hubermanin niiden pohjalta kirjoittama teos *Images malgré tout* (2004). Artikkelissa esitetään, että Richter jakaa Didi-Hubermanin kanssa traumaattisen omakohtaisen suhteen sodanaikaisen Saksan tapahtumiin. Valotan myös Richterin *Birkenau* suhdetta joihinkin hänen tuotantonsa muihin teemoihin. Laajemmin käsitellään Didi-Hubermanin mainitun teoksen kriittistä vastaanottoa, joka liittyi toisen maailmansodan jälkeen puhjenneseen holokaustin kuvallista esittämistä koskevaan moraaliseen kiistaan. Richterin teokset sulautuvat osaksi näitä keskusteluja.

Avainsanat: *Gerhard Richter, Georges Didi-Huberman, Auschwitz-Birkenau, Sonderkommando, valokuva, holokausti, Shoah, esittämättömyys, kuvakielto, trauma, analogisuus*





Kuva 1. Yleisnäkymä Alte Nationalgalerien näyttelystä. Kuva: SPK/photothek.net/Xander Heinl/ © Gerhard Richter 2022 (01022022), kaikki oikeudet pidätetään.

Johdanto

Taidemaalari Gerhard Richter (s. 1938) kutusuu ranskalaisen taiteentutkija Georges Didi-Hubermanin (s. 1953) vierailemaan Kölnissä sijaitsevalle työhuoneelleen joulukuussa 2013. Syynä tähän on Richterin *Frankfurt Allgemeine Zeitungista* löytämä kirja-arvostelu Didi-Hubermanin kirjoittaman teoksen *Images malgré tout* (2004) saksaksi ilmestyneestä käännöksestä *Bilder trotz allem* (2007). Taiteilijan huomio kiinnittyy artikkelissa julkaistuun teoksen kansikuvaan. Kyseessä on yksi kiistanalaisista *Sonderkommando*-valokuvista, jotka eräs Auschwitz-Birkenaun juutalaisvangeista oli elokuussa 1944 kyennyt ottamaan salaa vartijoiltaan. Kyseiset valokuvat olivat keskeisessä asemassa Pariisin *Hôtel de Sullyssa* keväällä 2001 järjestetyssä näyttelyssä *Mémoires des camps: Photographies des camps de concentration et d'extermination Nazi* (suom. Leirien muisto: valokuvia natsien keski-

tys- ja tuhoamisleireiltä)¹. Näyttelykatalogissa² julkaistiin Didi-Hubermanin artikkeli, jonka herättämä kohu johti *Images malgré tout* -teoksen kirjoittamiseen. Kritiikki kumpusi pitkälti toisen maailmansodan jälkeen puhjenneesta kiistasta koskien sitä, onko eettisesti oikeutettua esittää kuvallisesti juutalaisten joukkotuhoa. Tämä kysymys on vieläkin ratkaisematta.

Richterin työhuoneella Didi-Huberman tuntee taiteilijaa vaivaavan ”itsepintaisen ahdistuksen, joka tulee jostain kaukaa ja jolle ei ole sanoja.”³ Didi-Hubermanin Richterin kanssa käymien

- 1 Näyttely jatkoi Pariisista Winterthuriin, Barcelonaan ja Reggio Emiliaan.
- 2 Clément Chéroux (dir.), *Mémoires des camps, photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1999)* (Paris: Éditions Marval, 2001).
- 3 Didi-Huberman, “Out of the Plan, Out of the Plane,” trans. Shane Lillis, in *Gerhard Richter. Pictures/Series* (Basel: Fondation Beyeler, 2014), 154.



keskustelujen tuloksena syntyy neljän abstraktin maalauksen sarja *Birkenau* (2014), joka esiteltiin viime vuonna Berliinin *Alte Nationalgalerie*ssa.⁴ Näyttely koostui neljästä suurikokoisesta maalauksesta, vastapäiselle seinälle ripustetuista neljästä harmaaksi käsitellystä peilistä ja neljästä *Sonderkommando*-valokuvasta valmistetusta suurennoksesta. Didi-Hubermanin Richterin kanssa käymien keskustelujen pohjalta syntyneet kirjeet julkaistiin puolestaan 2018 kirjana otsikolla *Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter*.⁵

On huomattava, että Richter jakaa Didi-Hubermanin kanssa traumaattisen omakohtaisen suhteen kansallissosialistisen Saksan tapahtumiin. Tämä ilmenee esimerkiksi Richterin 1965 valmistuneissa kolmessa valokuvamaalauksessa: *Onkel Rudi*, jonka Richter on maalannut natsiunivormussa poseeraavasta enostaan, *Herr Heyde*, joka kuvaa natsien eutanasiaohjelman organisoijaa ja taiteilijan tädistään otetun valokuvan pohjalta maalaama *Tante Marianne*, josta tuli skitsofreenikoksi diagnosoituna yksi mainitun eutanasia-ohjelman uhreista. Didi-Hubermanin äidinpuoleiset isovanhemmat, Puolasta Ranskaan emigroituneet Hubermanit, kohtasivat puolestaan loppunsa Auschwitz-Birkenaussa.⁶

4 Gerhard Richter Catalogue raisonné 937/1–4. Tätä ennen maalaussarja oli esitelty Dresdenin *Albertinumissa* 2015, Baden-Badenin *Museum Fieder Burdassa* 2016, Moskovan juutalaisessa museossa 2016–17 ja New Yorkin *Metropolitan Museum of Artissa* 2020–21. *Birkenaun* alumiinille toteutettu reproduktio oli esillä Berliinin Bundestagissa 2017. *Birkenau* on parhailaan näytteillä Düsserldorfissa *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalenissa*.

5 Georges Didi-Huberman, *Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter* (Köln: Walther König, 2016). Kirjeistä on julkaistu englanniksi kaksi: "Out of the Plan, Out of the Plane," op. cit., ja "Out of the Plan, Out of the Plane, 2", in *Testimonies of Resistance*, op. cit., 247–264.

6 Didi-Hubermanin äiti sitä vastoin pelastui väärien henkilöllisyyspaperien ja häntä piilotelleen ranskalaispariskunnan toimesta. Georges Didi-Huberman. *Pour commencer encore. Dialogue avec Philippe Roux* (Paris: Argol, 2019), 69; Larissa Allwork & Rachel Pistol. *The Jews, the Holocaust, and the Public. The Legacies of David Cesarani* (Cham: Palgrave Macmillan 2019), 253.

Tämä ei ole voinut olla vaikuttamatta siihen, että hän palaa kerta toisensa jälkeen käsittelemään teoksissaan teemoja, jotka sivuavat holokaustia.

Pyrin valottamaan artikkelissani *Birkenau*-sarjan taustaa, tarkastelemaan sen suhdetta joihinkin Richterin muussa tuotannossaan käsittelemisiin teemoihin ja kertomaan lopuksi lyhyesti teossarjan vastaanotosta. Laajemmin käsittelemään Didi-Hubermanin *Images malgré tout* -teosta, jolle alkusysäyksen antoi hänen, psykoanalyttikko Gérard Wajcmanin ja tutkija Elisabeth Pangnoux'n välillä puhjennut kiista. Tarkastelen muun muassa sitä, missä määrin Didi-Hubermaniin kohdistunut kritiikki heijastaa käsitystä holokaustin esittämättömyydestä, ja missä määrin erityisesti Wajcmanin esittämän arvostelun pohjalla voidaan nähdä vaikuttavan Didi-Hubermanista poikkeavan käsityksen kuvasta – ei vain *Sonderkommando*-valokuvista, vaan kuvasta ylipäänsä.

Kuvia harmaalta alueelta

Auschwitz-Birkenaun juutalaisvanki Stanisław Kłodziński sai kesällä 1944 välitettyä viestin Puolan vastarintaliikkeelle:

Kiireellistä. Lähettäkää kaksi filmirullaa [...] niin pian kuin mahdollista. On mahdollisuus ottaa valokuvia. Lähetämme teille kuvia Birkenausta – kaasulla myrkyttämisestä. Kuvi- ta näkyy, kuinka ruumiita poltetaan ulkona, kun kaikkia niistä ei ole onnistuttu polttamaan polttouuneissa. Etualalla lojuvat ruumiit odottavat heittämistään tuleen. Toinen kuva näyttää erään paikan metsässä, jossa ihmiset riisuutuvat ennen kuin heidät ohjataan 'suihkuun' – kuten heille on kerrottu –, ja jotka sen



jälkeen ajetaan kaasukammioihin. Lähettäkää filmirullat niin pian kuin mahdollista!⁷

Kerrotaan, että leiriin oli tätä ennen onnistuttu salakuljettamaan kamera keittokattilan pohjaan piilotettuna. Kuvaajaksi on esitetty kreikanjuutalaista Alekos Alexandrista, Didi-Huberman käyttää hänestä kirjoitusasua Alex.⁸ Negatiivit salakuljetettiin hammastahnaputkiloon piilotettuina vastarintaliikkeelle, mutta kuvat julkaistiin vasta 1945 Krakovassa. Negatiivit ovat sittemmin kadonneet, Auschwitz-Birkenaun museossa ovat jäljellä vain pinnakkaiset.⁹ *Sonderkommando*, joihin Klodzińskikin kuului, olivat leirin vankeja, jotka pakotettiin toimimaan natsien tuhoamiskoneiston osasina, Primo Levin sanoin teloittajien ja uhrien välisellä ”harmaalla alueella”, *la zona grigia*.¹⁰

Pohdittaessa kuvallisen esittämisen suhdetta holokaustiin – ylipäänsä suhdetta kuvaan, jota etenkin juutalaisessa kulttuurissa on pidetty vanhatestamentillisesta kuvakiellosta lähtien

erityisen problemaattisena¹¹ – liikutaan myös harmaalla alueella. Ottaessaan *Sonderkommando*-valokuvat tarkastelunsa lähtökohdaksi mainittuun *Hôtel de Sully*’n näyttelyjulkaisuun kirjoittamassaan artikkelissa Didi-Huberman sai jyrkän kriittisen vastaanoton. Ranskalaiset psykoanalyytikko Gérard Wajcman ja tutkija Elisabeth Pagnoux julkaisivat pian kritiikkinsä, jossa kummasteltiin näyttelyn tarkoituspäriä – he pitivät täysin tarpeettomana asettaa jälleen kerran näytteille valokuvia, joiden sisältö oli kaikkien tiedossa.¹² Kaikkein voimakkain tuomio kohdistui kuitenkin Didi-Hubermaniin, joka rakensi koko argumentointinsa mainittujen valokuvien varaan. Wajcman ja Pagnoux, jotka yhdessä *Shoah*-dokumenttielokuvan (1985) tehneen Claude Lanzmanin ohella vannovat holokaustin (hepreaksi *Shoahin*) esittämättömyyden nimeen, epäilivät vahvasti sitä, millainen arvo kyseisille kuville voidaan antaa. Ensiksi mainittu antoi kirjoitukselleen otsikon *De la croyance photographique*, ”Valokuvan uskottavuudesta”, esittäen epäilyksensä myös kuvien autenttisuudesta – olihan kaikenlainen valokuvaaminen Auschwitz-Birkenaussa kuolemanrangaistuksen uhalla kielletty.

Toisaalta vakavaa huolta aiheuttivat kuviin liitetty eettiset kysymykset: onko oikein tuoda julkisuuteen kuvia, joiden sisältö kauhistuttavuudessaan ylittää kaiken kuvittelukyvyn?¹³ Käsitys holokaustin esittämättömyydestä pohjautuu Vanhan Testamentin kuvakielloon, saaden uu-

- 7 Franziska Reiniger, ”Inside the Epicenter of Horror – Photographs of the Sonderkommando,” <https://www.yadvashem.org/articles/general/epicenter-horror-photographs-sonderkommando.html>
- 8 Didi-Huberman esittää, että tarkasti ottaen kyseessä olisi ollut henkilö nimeltä Alberto Israel Errera tai Alberto Moissi Errera, Steve Bowman sitä vastoin arvelee valokuvaajaksi Alekos Alexandrista. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, passim; Steve Bowman, ”Greeks in the Birkenau Sonderkommando,” in *Testimonies of Resistance*, op. cit., (265–284), 270
- 9 Didi-Huberman 2005 [2004], 65. Kuvat (negatiivit 277, 278, 282 ja 283) ovat nähtävissä Auschwitz-Birkenaun museon verkkosivuilla, <http://www.auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html>
- 10 Primo Levi, *I sommersi e i salvati* (Torino: Einaudi, 1991 [1986]). Marc de Kesel, ”Shooting the Unimaginable: on the Reception of Four Shoah Photographs,” in *Metacide: In the Pursuit of Excellence*, edited by James R. Watson (Amsterdam: Rodopi, 2010), 165–191. *Sonderkommando*ista itsestään on kirjoitettu paljon, ks. esim. Nicholas Charen ja Dominic Williamsin toimittamat teokset *Testimonies of Resistance. Representations of the Auschwitz-Birkenau Sonderkommando* (New York: Berghahn Books, 2019) ja *The Auschwitz Sonderkommando: Testimonies, Histories, Representations* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019).

- 11 Ks. esim. Bettina Bannasch, *Verbot der Bilder–Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentation der Shoah* (Frankfurt am Main: Campus, 2004).
- 12 Gérard Wajcman, ”De la croyance photographique,” *Les Temps Modernes* 56, no. 613 (Mars-Avril-Mai, 2001): (47–83), 65; Elisabeth Pagnoux, ”Reporter photographie à Auschwitz,” ; op.cit., (84–108), 89.
- 13 *Sonderkommando*-valokuvista ovat Marc de Keselin (op. cit.) ohella kirjoittaneet myös mm. Dan Stone, ”The Sonderkommando Photographs,” *Jewish Social Studies* 7, no. 3 (2001): 131–148 ja Kate Lawless, ”Memory, Trauma, and the Matter of Historical Violence: The Controversial Case of Four Photographs from Auschwitz,” *American Imago* 71, no. 4 (2014): 391–415.



den muotoilunsa Immanuel Kantin *Kritik der Urteilkraftin* (1790) ”negatiivisessa subliimis- sa”. Lähempänä meidän aikaamme Shoahin kuvallista esittämistä on kritisoinut muun muassa Theodor Adorno, joka väitti 1962 julkaisemas- saan artikkelissa, että ”niin sanottu taiteellinen esitys kiväärinperillä maahan hakattujen ihmis- ten puhtaasta fyysisestä tuskasta sisältää, vaika- kakin etäisesti, voiman saada siitä nautintoa. Tällaisen taiteen moraali, unohtamatta hetkek- sikään, liukuu vastakohtansa kuiluun.”¹⁴ Esittä- mättömyyden problematiikkaa ovat viime vuo- sikymmeninä tutkineet Jean François Lyotardin, Jacques Rançière ja Jean-Luc Nancyn kaltaiset filosofit. Emmanuel Alloa on esittänyt kiistan jännittyvän sen varaan, mitä pidetään kategori- sesti esittämättömänä, kantilaisittain *Nichtsein*, mitä taas ei moraaliselta näkökannalta sallita esitettävän, *Nichtsollen* – vanhatestamentillinen ”sinun ei pidä kuvaaman.”¹⁵

Didi-Huberman vastasi *Images malgré tout* -teoksessaan lähes yhtä kiivain äänenpainoin saamaansa kritiikkiin. Hän esitti, että Wajcman arvioi valokuvan todistusvoimaisuutta jyrkän mustavalkoisesti: siten, että joko kuva kertoo kaiken tai siten se ei välitä mitään. Tällainen joko-tai -ajattelu ei ole Didi-Hubermanin mie- lestä hyväksyttävää. Vaikkei mikään yksittäinen kuva voi koskaan välittää koko totuutta – vaikkei kuva olekaan kaikki (*tout*) vaan lacanilaisittain ilmaistuna ”ei-kaikki”, *pas-tout* - kuvallista esit- tämistä ei tulisi hylätä.¹⁶ Olennaista Didi-Huber- manin mielestä on huomata, ettei *Sonderkom-*

mando-kuvia ole vain yksi vaan useita. Näin ne muodostavat yhdessä eräänlaisen montaasin alkeismuodon. Neljän kuvan sarja toistuu Richterin *Birkenaussa*, lähtökuvista moninker- taisesti suurennettuina. Didi-Huberman esit- tää, että montaasi palauttaa kuvalle sen voiman, jonka tavanomaiset kuvaan kohdistuvat inten- tiomme siltä tahtovat viedä. Montaasin ansiosta kuvista ei myöskään muodostu fetissejä.¹⁷

On siis väärin kuvitella, että kuvasta ylipäänsä olisi mahdollista lausua jotain yleisluontoista, kuten Wajcman Didi-Hubermanin mielestä pyrkii tekemään. Mutta vaikkei kuva(a) olekaan, kuvia kuitenkin on. Didi-Huberman lainaa La- canin 1973 pitämässään seminaarissa lausumaa provosoivaa väitettä, ettei naista ole (*Il n’y a pas La femme*). Tällä hän tarkoitti sitä, ettei ole yleiskäsitettä ”nainen” (*La femme*); nainen on olemukseltaan ”ei-kaikki” (*pas-toute*). Nainen muodostaa lacanilaisittain poikkeuksen yleis- käsitteillä operoivaan maskuliiniseen herradis- kurssiin ja siksi nainen yleiskäsitteenä voidaan ilmaista vain yliviivaamalla feminiinin mää- räinen artikkeli: *La femme*.¹⁸ Didi-Huberman katsoo, ettei myöskään kuvaa yleiskäsitteenä ole (”kuvaa” tarkoittavan ranskankieliseen sanan *l’image* feminiinin määräinen artikkeli pitäisi siis yhtä lailla yliviivata). Nainen ja kuva jakavat toisin sanoen saman *pas tout*’n loogisen katego- rian – aivan kuten Gerhard Richterin *Birkenau*. Sekään ei välitä kaikkea Birkenausta vaan ai- noastaan jotain. Tämä jokin on erityisen merkit- sevää. Juuri se, että kuva kuuluu olemukseltaan *pas-tout*’n kategoriaan asettaa meille haasteen.

Didi-Hubermanin *Images malgré tout*’n aloit- taa lause: ”Saadaksemme tietää meidän on kuviteltava” (*Pour savoir il faut s’imaginer*).¹⁹ Olennaista tässä kuvittelussa on kuvien muo- dostama dramaturgia. *Sonderkommando*-va-

14 Theodor W. Adorno, ”Commitment,” in *The Frankfurt School Reader*, edited by Andrew Arato & Eike Gebhardt (New York: Continuum Press, 1990), 312.

15 Jean François Lyotard. *The Differend. Phrases in Dis- pute* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991); Jean-Luc Nancy, ”La représentation interdite,” in *Au fond des images* (Paris: Galilée, 2003), 57–99, Jacques Rançiere, ”S’il y a de l’irreprésentable,” *La genre humain* (36), 2001; Emmaneul Alloa. ”The Most Sublime of All Laws: The Strange Resurgence of a Kantian Motif in Contemporary Image Politics.” *Critical Inquiry* 41, no. 2 (2015): (367–389), 367, 373.

16 Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 155.

17 Ibid., 100–101, 170.

18 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX: Encore* (Paris: Seuil, 1975), 68.

19 Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 11.



lokuvien kohdalla siihen ei tietenkään voi olla vaikuttamatta se, missä järjestyksessä kuvat on otettu. Jos lähestytään *Sonderkommando*-kuvia siinä järjestyksessä kuin Puolan Oswiecimissa sijaitseva Auschwitz-Birkenaun valtiollinen museo ne esittää, ensimmäisessä kuvassa näkyy vain puunrunkoja ja kaistale taivasta. Kuvaaja ei ole ehtinyt suunnata kameraansa kohteeseensa ja tarkentaa. Toisessa kuvassa erottuu jo jotain: alastomia, kuva-alalta pois päin juoksevia naisia – horisontti on vinossa, mikä myös viittaa kuvaustilanteen poikkeuksellisuuteen. Kolmannessa ja neljännessä kuvassa, jotka ottaakseen kuvaajan on ollut vaihdettava hieman paikkaansa, erottuu piha-alueella lojuvia ruumiita, niiden lomassa käyskenteleviä *Sonderkommandoja* ja sankka savuverho, joka nousee polttorovioista. Se, mikä jää toisen sekä kolmannen ja neljännen kuvan väliin, on Didi-Huberman tulkinnan mukaan kaasukammio ja itse kaasuttamisen tapahtuma.²⁰

Ongelmana on kuitenkin se, kuten Franziska Reiniger huomauttaa, että vaikka ”näemme[kin] [ensimmäisessä kuvassa] naisten juoksevan kohti kaasukammioita, ja toisessa kuvassa *Sonderkommandon* polttavan ruumiita rakennuksen toisella puolella [...], emme näe, mitä on tapahtunut niiden välissä.”²¹ Didi-Huberman huomauttaa, että kiinnittäessään kuvasarjassa huomionsa siihen, mikä jää pinnakkaisten yksittäisten ruutujen väliin, *Leirien muisto* -näytelyn kuraattorina toiminut Clement Chéroux´n päätteli kuvausjärjestyksen olleen käänteinen Auschwitz-Birkenaun museon esittämään järjestykseen verrattuna. Olennaista on siis jälleen se, mikä jää kuvien väliin.

20 Ibid., 52, 145. Didi-Huberman perustaa näkemyksensä valokuvaajan sijainnista Jean-Claude Pressacin teoksessaan *Auschwitz. Technique and Operation of the Gas Chambers* (New York: Beate Klarsfeld Foundation, 1989) esittämään rekonstruktion.

21 Reiniger op. cit.; Dominic Williams, ”What Makes the Grey Zone Grey? Blurring Moral and Factual Judgments of the Sonderkommando,” in *Testimonies of Resistance*, op.cit., 69–88.

Ovi vai ikkuna – anka vai jänis?

Didi-Hubermanin argumentoinnin kannalta on olennaista, mitä tapahtuu, kun *Sonderkommando*-kuvat lopulta päätyvät julkisuuteen. Hän käyttää esimerkkinään Teresa Swiebockan toimittamaa valokuvateosta *Auschwitz: A History of Photographs* (1993).²² Siinä kuvaa, jossa erottuu vain puiden latvuksia ja pala taivasta pidetään virhelaukauksena. Kirjassa julkaistaviksi valittuja kuviakaan ei pidetä julkaisukelpoisina sellaisenaan, minkä vuoksi niitä uudelleenmuokataan: kuva, jossa naiset kävelevät – oletettavasti kohti kaasukammioita – rajataan ja sen horisontti suoristetaan. Kahdessa kuvassa erottuva tumma oviaukko rajataan pois, vain kuvien pääaihe päätetään julkaista, sekin vahvasti retusoituna. Didi-Huberman pitää näitä toimenpiteitä, erityisesti kuvien päänäkymää kehystävän mustan massan poisraajamista kohtalokkaana kuvaustilanteen poikkeuksellisuuden ymmärtämisen kannalta. Vaikkei tästä mustasta alueesta voi erottaa ainuttakaan yksityiskohtaa, se on Didi-Hubermanin mielestä yhtä olennainen osa kuvaa kuin polttorovioihin avautuva näkymä. Se on nimittäin hänen mukaansa kaasukammion ovenpieli. Siksi sen poisraajaminen – samoin kuin kuvien ”julkaisukuntoon” saattaminen – mitätöi valokuvien ottajan position ja sen vastarinnan aktin, jota kuvaaminen tällaisessa tilanteessa edustaa. Didi-Huberman muistuttaa, että ilman tätä ”pimiötä” – päänäkymää kehystävää mustaa massaa (*masse noire*) – ei olisi kyseisiä valokuvia.²³

22 Teresa Swiebocka (ed.) *Auschwitz. A History of Photographs* (Oswiecim, Warsaw, and Bloomington: Auschwitz-Birkenau Museum, Kziazka I Wiedza, and Indiana University Press, 1993).

23 Didi-Huberman, 2005 [2004], 52.



Tästä nimenomaisesta kuvan yksityiskohdasta muodostuu yksi Didi-Hubermanin ja Wajcmanin kiistakapuloista. Huomion kiinnittäminen siihen saa Wajcmanin epäilemään, ettei Didi-Hubermania niinkään kiinnosta se, *mitä* kuvat esittävät kuin se, *miten* ne sen tekevät.²⁴ Wajcmanin näkökulmasta Didi-Hubermanin katsetta ohjaa modernistinen intressi, minkä vuoksi hän pyrkii selittämään Didi-Hubermanin hämärää ovenpieltä kohtaan esittämän kiinnostuksen Kazimir Malevitšin maalaamalla Mustalla neliöillä (1913–1932) – miksi muuten Didi-Huberman väittäisi niin itsepintaisesti, että meidän olisi kiinnitettävä huomiomme siihen, Wajcmanin mielestä täysin merkityksettömään elementtiin. Semioottisesti suuntautunut kuvantutkija Angela Mengoni, joka lähestyy kysymystä narratologian näkökulmasta, pitää syytöstä häpeällisenä. Hänen mukaansa Didi-Huberman rinnastaa luennassaan päänäkökymää rajaavan mustan kehysten, joka muodostaa kynnyksen sisä- ja ulkopuolen väliin, holokaustista selvinneiden todistuslausuntoihin. Yhteys näihin ilmaisuakkeihin, joissa kerrontaa leimaa katkonaisuus ja äärimmäinen uupumus²⁵ on hänen mukaansa erityisen voimakas todistusarvoltaan kaikkein vähäisimpänä pidetyssä ja siten alkuaan julkaisematta jätetyssä *Sonderkommando*-kuvassa, jossa näkyy vain puiden latvustoa ja kappale taivasta. Tämä kuva edustaa hänen mukaansa puhdasta ilmaisuaktia, joka toteuttaa greimasilaisittain ilmaistuna takaisinkytkennän (*embrayage*), joka kytkee meidät takaisin salassa otettujen valokuvien poikkeukselliseen kuvaustilanteeseen, jota

leimasi paljastumisen pelon aiheuttama kiire ja välitön kuolemanvaara.²⁶

Wajcman ei osaa ajatella asiaa tästä näkökulmasta. Pyrkiessään asettamaan koko Didi-Hubermanin esittämän tulkinnan jo lähtökohdaltaan kyseenalaiseksi, hänen tavoitteenaan on osoittaa, että se, minkä Didi-Huberman tulkitsee ovenpieleksi, voisi aivan yhtä hyvin – tai ehkä paremminkin – olla ikkuna-aukko. Tällä hän pyrkii pudottamaan pohjan pois siltä Didi-Hubermanin väitteeltä (jota tämä ei tunnusta lausuneensa), että kuvaamispaikkana olisi toiminut kaasukammio *sen ollessa täydessä toiminnassa*.²⁷ Se asettaisi vahvasti epäilyksenalaiseksi mainittujen valokuvien aitouden: krematoriossa V, joksi Didi-Huberman identifioi kuvien ottopaikan Jean-Claude Pressacin tekemän rekonstruktion mukaan, *ei ollut ikkunoita*.²⁸ Wajcmanille ei tule mieleenkään se, että Didi-Hubermanille voisi olla täysin toissijaista tieto siitä, pitäisikö aukko tulkita oveksi vai ikkunaksi. *Pour savoir il faut s'imaginer* -maksimillaan – jota sen paremmin Wajcman kuin Pagnoux'kaan eivät voi hyväksyä – Didi-Huberman eläytyy Pagnoux'n mielestä liiaksi valokuvan ottajan positioon ja anastaa siten itselleen *Shoahin* todistajan paikan, joka kuuluu vain ja ainoastaan sen itse kokeneelle.²⁹

Wajcmanin ja Didi-Hubermanin välinen kiista kiteytyy kuitenkin toisiinsa nähden yhteismitattomiin käsityksiin kuvasta ylipäänsä. Kun Wajcmanille kuva on joko-tai, Didi-Huberman

24 Wajcman, "De la croyance photographique," 55.

25 Didi-Huberman käsittelee tätä *Blancs soucis* -teoksessaan (Paris: Minuit, 2013, 67–116), jossa hän tarkastelee *Esther Shalev-Gerzin Entre l'écoute et la parole: derniers témoins. Auschwitz 1945–2005* -videoinstaallaatiota (2005).

26 Angela Mengoni, "Enunciazione malgrado tutto. Ancora su 'problema di enunciazione astratta,'" *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici* XIV, no. 30, 2020, (218–228), 219, 224, <https://mimesisjournals.com>.

27 Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 77.

28 Wajcman, "De la croyance photographique," 66. Didi-Huberman perustaa näkemyksensä valokuvaajan sijainnista (*Images malgré tout*, 145) Jean-Claude Pressacin teoksessaan *Auschwitz. Technique and Operation of the Gas Chambers* (New York: Beate Klarsfeld Foundation, 1989) esittämään rekonstruktion.

29 Pagnoux, "Reporter Photographe à Auschwitz," 105.



nille se on sekä-että. Viimeksi mainittu näkee aukossa vuoroin oven, vuoroin ikkunan – kuten psykologi Joseph Jastrowin alkuaan esittämässä ja sittemmin Ludwig Wittgensteinin ja Ernst Gombrichin tunnetuksi tekemässä anka-jäniskuviossa.³⁰ Kysymys on Maurice Blanchot 'ta lainaten kuvitteellisen kahdesta tasosta, jossa kyse ei ole enää "alituiseista kaksimielisyydestä, ymmärtämistä auttavasta ja sen peittävästä väärinymmärtämisestä. Nyt kuvan nimissä puhuva asia 'vuoroin' puhuu vielä maailmasta, 'vuoroin' johtaa meidät fasinaation määrittämättömälle alueelle, 'vuoroin' antaa meille kyvyn hallita asioita niiden poissaollessa fiktion keinoin pidellen meitä tällä tavoin mielekkyyden täyttämässä horisontissa, 'vuoroin' saa meidät liukumaan alueelle, jossa oliot ovat ehkä läsnä, mutta vain kuvina [...]."³¹

Didi-Huberman käyttää tästä kuvaan olennaisesti sisältyvästä ambivalenssista termejä *l' image-voile ja l' image déchirure*. Hänen mukaansa kuva ei ole joko fetissi tai trauma, vaan molemmat samanaikaisesti. Selitys ei tyydytä Wajcmania, jonka mielestä Didi-Hubermanin lähestyminen kuvaa yksinomaan fetissinä, suojaverhona tämän kohtaamalle ammottavalle puutteelle, joka Wajcmanin mukaan muodostuu siitä, että – kuten hän itse pintaisesti väittää – Auschwitz-Birkenauin tuhkoneistosta ei ole olemassa kuvia sen ollessa toiminnassa. Wajcman kääntää kuvan moniselitteisyydelle selkänsä, aivan kuten hän väittää Didi-Hubermanin kääntävän selkänsä tosiasioille tämän keskittyessä harjoittamaan kuvittelukykyään (jonka toimintaa Wajcman

pitää yhtä selittämättömän maagisena kuin taidokurin mustan laatikon mekanismia).³²

Wajcmanin esittämät vasta-argumentit heijastavat hänen syvää epäluottamustaan ei vain valokuvien todistusvoimaisuutta, vaan kuvaa ylipäänsä kohtaan. Hän esittää lacanilaisittain, etteivät kuvat voi kuin kiertää puutetta (*manque*) – hän katsoo niiden olevan voimattomia Auschwitz-Birkenauin, reaalisuuden absoluuttisen esittämättömyyden edessä. Wajcmanin mukaan tämän puutteen kohtaaminen johtaa Didi-Hubermanilla auttamatta valokuvien fetisoitumiseen. Wajcmanin näkökulmasta tarkasteltuna kysymyksessä on freudilaisittain ilmaistuna varhaislapsuudessa tapahtuvan äidin puuttuvan falloksen poikalapsessa aiheuttaman kastroatioahdistuksen herättämä pakottava halu kääntää puute läsnäoloksi. On kuin Didi-Huberman tahtoisi sanoa: ”Tiedän kyllä, ettei kuvia ole, mutta kaikesta huolimatta – *malgré tout* – niitä on, jos osaamme katsoa oikein.”³³

Maalausten analogisuus ja toistopakko

Gerhard Richter on tehnyt vuodesta 1962 lähtien sanoma- ja aikakauslehdistä, kirjoista ja perhealbumista valitsemistaan kuvista koostuvia *Atlas*-koosteita. 1967 hän käytti yhtä *Sonderkommando*-valokuvista osana yhtä tällaista koostettaan yhdistäen sen pornografiseen kuvastoon – Kaja Silvermanin mukaan tämä

30 Didi-Huberman käsittelee tätä teoksessaan *Essayer voir* (Paris: Minuit, 2016 [2014], 60–62).

31 Maurice Blanchot, *Kirjallinen avaruus*. Suom. Susanna Lindberg (Helsinki: Ai-Ai, 2001), 228. Suomennosta muutettu. Ks. myös Tom van Imschoot, ”Surviving Fascination,” *Image & Narrative*, 14, no. 3, 2013, 151–168, <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/364>

32 Wajcman, ”De la croyance photographique,” 50. *Pag-noux puolestaan* (2001, 106) kutsuu Didi-Hubermanin tulkintaa, jossa kuvan päänäkökymää reunustava musta massa muuttuu kaasukammiksi, ”intellektuaaliseksi piruetiksi”.

33 Karoline Feyertag, ”The Art of Vision and the Ethics of the Gaze. On the Debate on Georges Didi-Huberman’s Book ‘Images in Spite of All,’” <https://transversal.at/transversal/0408/feyertag/en>; Wajcman 2001, 55, 79–80.



heijasti taiteilijan vaikeutta käsitellä aihetta.³⁴ Uudelleen Richter kohtasi yhden näistä otok-
sista löytäessään *Franfurt Allgemeine Zeitungis-
ta* arvostelun Didi-Hubermanin *Images malgré
tout*’n 2007 ilmestyneestä saksannoksesta.³⁵ Jo
ennen paneutumistaan *Birkenauhun* Richter on
maalannut teoksia, joiden aihepiiriä voi luon-
nehtia traumaattiseksi: 1966 hän maalasi teos-
sarjan *Acht Lernschwwestern*, jonka lähtökohtana
oli kahdeksan murhattua sairaanhoitajaopiske-
lijaa, 1988 kaikkiaan 15 maalausta käsittävän
teossarjan *Oktober 18, 1977*³⁶ – nimi viittaa päi-
vämäärään, jolloin terroristiryhmä Punaiseen
armeijakuntaan (RAF) kuuluvat henkilöt tekivät
itsemurhan Stammheimin vankilassa Stuttgar-
tissa, ja 9/11 terrori-iskun pohjalta 2005 maala-
uksen *September*.

Maalauksissa toistuu Richterille tunnusomai-
seksi muodostunut tapa sumentaa (*blurring*) jul-
kaistuissa mustavalkovalokuvissa terävarajaisina
piirtyneiden figuurien ääriiviivat. Christian Lotz
on esittänyt, että maalatessaan ”valokuvamaa-
lauksiaan” (*Photo-Bilder*) Richter toimii kuin
fenomenologi: hän suorittaa sulkeistamisen,
epokhēn, jossa lähtökohtana toimivan valoku-
van alkuperäinen viittaussuhde katkaistaan.
Samalla keskeytyy valokuvaan sisältyvä asetus
kuvauskohteen olemassaolosta, valokuvan kat-
sojassaan välittömästi synnyttämä vaikutelma
valokuvan välittämän asiantilan ”tämä on ollut”

34 Kaja Silverman, *Flesh of My Flesh* (Stanford, California, Stanford University Press, 2009), 13; Margaret Iversen, *Photography, Trace, and Trauma* (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 90.

35 Benjamin Buchloch, *Gerhard Richter’s Birkenau Paintings* (Köln: Walther König, 2016); 21. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*. Übersetzt von Peter Greimer (München: Wilhelm Fink, 2007).

36 Ks. Robert Storr, *Gerhard Richter. October 18, 1977* (New York: The Museum of Modern Art, 2000); Benjamin H. D. Buchloch. ”A Note on Gerhard Richter’s ‘October 18, 1977,’” *October* 48 (Spring 1989): 88–109; Frances Guerin, ”The Grey Between: Gerhard Richter’s 18. Oktober 1977,” in *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*, edited by Frances Guerin & Roger Hallas (London: Wallflower Press, 2007), 111–126.

-luonne (Barthesin *ça-a-été*). Lotzin mukaan
valokuvamaalauksessa toteutuva neutralisointi,
jossa valokuva (*picture*) muuttuu kuvaksi (*ima-
ge*), tuottaa lähtökuvaan epävakauden: ”Vain
tämä transformaatio mahdollistaa universaalin
merkityksen ilmenemisen maalauksen välityk-
sellä.”³⁷ Samalla valokuvan materiaalisuus – jota
uutiskuvassa ei voi havaita katseen tunkeutuessa
välittömästi kuvattuun kohteeseen – tulee näky-
väksi: ”Siitä, mikä oli näkymätöntä valokuvassa,
tulee [...] näkyvää maalauksessa.”³⁸ Richter
näyttää valokuvamaalauksillaan sen, mitä emme
kyenneet näkemään valokuvassa – sen, mitä
valokuva ei mediumina itsessään voi ilmaista,
vaan ainoastaan näyttää: wittgensteinilaisittain
ilmaistuna valokuvan loogisen muodon, sen *va-
lokuvallisuuden*.

Tässä maalatussa valokuvallisuudessa analogi-
suudella on tärkeä tehtävä. Kaja Silverman ker-
too, että valmistaessaan valokuvamaalauksiaan
Richter heijastaa ensin työskentelynsä lähtö-
kohdaksi valitsemansa valokuvan pohjustamal-
leen kankaalle.³⁹ Tarkasti projisoimaansa kuvaa
seuraten hän valmistaa maalaamalla valokuvan
figuraatiivisen analogian – näin hän on mene-
tellyt myös *Birkenaun* kohdalla. Tämän jälkeen
taiteilija sumentaa maalauksessaan valokuvissa
tarkasti erottuvat hahmot, jolloin esittävän ja sen
pohjalta muodostetun abstrahoidun maalauk-
sen välille syntyy uusi analogia, joka kuitenkin
toimii vielä valokuvan viitekehyyksessä. Figura-
tiivisen maalauksen ja valokuvan välinen ana-

37 Christian Lotz, *The Art of Gerhard Richter. Hermeneutics, Images, Meaning* (London: Bloomsbury, 2017), 79–80, 124.

38 *Ibid.*, 80.

39 Richter perustelee työskentelytapaansa sillä, että kä-
sivaralta luonnosteleminen johtaisi hänen mukaansa
todellisuutta vääristävään abstrahointiin ja tyyli-
telyyn. Ottamalla lähtökohdakseen kankaalle heijastamansa
kuvan, hän ei pohjaa työskentelyään omakohtaiseen
havaintoon vaan pyrkii maalaamaan kuin kamera,
mitään tulkitsematta, mekaanisesti. Dietmar Elger &
Hans Ulrich (eds.) *Gerhard Richter, Writings 1961–
2007* (New York: Distributed Art Publishers, 2009a),
32.



logia on sitä vastoin verrannollinen valokuvan ja kuvauskohteen väliseen analogisuuteen: ”se yhdistää valokuvamaalauksen itseensä nähden ulkoiseen.”⁴⁰ Silverman esittää, etteivät Richterin valokuvamaalaukset muodosta analogioita vain abstraktin maalauksen ja figuratiivisen valokuvan välille: ”ne myös analogisoivat valokuvan omaa tapaa muodostaa analogioita”⁴¹ – valokuvallisuutta. Esittäessään maalaavansa kuin kamera Richter toisin sanoen väittää muodostavansa analogioita valokuvallisin keinoin.⁴² Analogioiden muodostaminen perustuu toisiinsa nähden yhteismitattomien rinnastamiseen. Hegel erotti toisistaan ”rehellisen” ja ”eripuraisen” tietoisuuden (*das ehrliche; das zerrissene Bewusstsein*). Kun ensiksi mainittu lähestyy kaikkea pysyvien asiantilojen näkökulmasta, jälkimmäinen – Jean Hippolyten ranskantamana *la conscience déchirée* – ymmärtää, että jollakin tietyllä hetkellä vallitseva asiantila voi muuttua hetkessä vastakohdakseen.⁴³ Anka voi vaihtua hetkessä jänikseksi ja päinvastoin.

On huomattava, että myös Didi-Huberman palaa teoksissaan kerta toisensa jälkeen *Shoahiin* liittyviin traumaattisiin sisältöihin. Jo ennen *Images malgré tout* -teoksensa julkaisua hän käsitteli teemaa artikkelissaan ”Le Lieu malgré tout” (1995), myöhemmin teoksissaan *Remontages du temps subi* (2010), itse Auschwitz-Birkenauissa ottamiensa valokuvien varaan rakentuvassa valokuvaesseyssään *Écorces* (2011), sekä kirjassaan *Blancs soucis* (2013), jossa hän paneutui Esther Shalev-Gerzin videoteokseen *Entre l’écoute et la parole: Derniers témoins Auschwitz-Birkenau 1945–2005* (2005), jonka tämä on koonnut Auschwitz-Birkenauista selvinneiden juutalaisten haastatteluista. Lyhyistä tuokiokuvista koostuvaan *Aperçues*-kokoelmaan

40 Silverman, *Flesh of My Flesh*, 175.

41 Ibid., 175.

42 Ibid.

43 G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l’esprit*. Trad. Jean Hippolyte (Paris: Aubier-Montaigne, 1941), 80; Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 225.

Didi-Huberman on liittänyt kirjoittelunsa ”Alex et Jonas”, jossa hän saattaa *Sonderkommando*-valokuvat väitetysti ottaneen Alexin (Alberto Erreran tai Alekos Alexandrisin) kohtaamaan oman isovanhempansa Jonas Hubermanin. Ei nimittäin ole mahdotonta, kuten hän toteaa, että juuri Alex olisi nostanut hänen isoisänsä polttouuniin. Hän sivuaa aihepiiriä vielä 2020 julkaisemassaan teoksessa *Éparges. Voyage dans le papiers du ghetto de Varsovie*.⁴⁴

Ei liene liioiteltua esittää, että psykoanalyttisin termein ilmaistuna niin Richterin kuin Didi-Hubermaninkin tuotannossa voidaan nähdä ilmenevän eräänlaisen toistopakon (*Wiederholungszwang*),⁴⁵ jossa käsittelemättä jääneeseen, torjuttuun traumaan palataan aina uudestaan – tarkemmin ottaen heidän kohdallaan kysymyksessä on ilmaisupakko. Richterille kirjoittamassaan kirjeessä Didi-Huberman rinnastaa taiteilijan ja oman positionsa – Richter valkoiseksi pohjustettujen, valtaviin, vielä tyhjiin kankaidensa edessä, hän itse tyhjiin valkoisten paperiarkkiensa haastamana⁴⁶ – *Sonderkommando*-valokuvaajan positioon. Ne painavat heitä kuin Kantin kategorisen imperatiivin *Sollen*, joka vaatii toimimaan viivyttelämättä. Kysymyksessä on ehdoton moraalinen vaatimus, jonka ehdottomuus on vielä sitäkin ehdottomampaa, kun se ei kerro, miten pitäisi toimia. Sen paremmin ei löydy yleispätevää ohjetta sille, miten holokaustia tulisi kuvata. Siitä huolimatta se vaatii tulla ilmaistuksi.

44 ”Le Lieux malgré tout,” uudelleenjulkaistu teoksessa *Phasmes* (Paris: Minuit, 2012); *Remontages du temps subi. L’Œil de l’histoire*, 2 (Paris: Minuit, 2010); *Écorces* (Paris: Minuit, 2011); *Blancs soucis* (Paris: Minuit, 2013); ”Alex et Jonas,” teoksessa *Aperçues* (Paris: Minuit 2018), 242–246; *Éparges. Voyage dans le papiers du ghetto de Varsovie* (Paris: Minuit, 2020).

45 Toistopakon käsitteestä ks. esim. Merja Hintsu. *Mahdottoman rajoilla. Derrida ja psykoanalyysi* (Helsinki: Tutkijaliitto, 1998), 193–199.

46 Didi-Huberman, ”Out of the Plan, Out of the Plane 2,” op. cit., 155.





Kuva 2. Gerhard Richter, *Birkenau*, 2014, neljä öljymaalausta kankaalle, kukin 250 x 200 cm. Kuva: SPK/photothek.net/Xander Heinel/ © Gerhard Richter 2022 (01022022), kaikki oikeudet pidätetään.

Maalauksen on tultava siksi, mitä Shoah oli

Psykoanalyttisen käsitteistön pohjalta voidaan myös kysyä, missä määrin edellä käsitelty analogioiden muodostaminen on Gerhard Richterille tietoista? Muistettakoon, että se ”järjen tosiasia”, että on analogisuutta, ei ylipäänsä ole ihmistä lähtöisin vaan kuuluu olemisen rakenteeseen itseensä.⁴⁷ Silvermanin kirjoituksesta voi saada käsityksen, että tämän työskentely pohjautuisi tarkasti reflektoituun metodiin. Kirjeissä, jotka Didi-Hubermanin osoitti Richterille vierailtuaan tämän työhuoneella Kölnissä 2013 – jolloin taiteilija ei vielä ollut aloittanut *Birkenau*-maalaustyötä – ja nähtyään valmiit teokset näytteillä Dresdenissä 2015 hän sitä vastoin painottaa tiedostamattoman merkitystä. Kirjeet on julkaistu teoksessa *Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter*. Julkaisun otsikko viittaa Sigmund Freudin maksiimiin: *Wo Es war, soll Ich werden* – siitä, mikä on jäänyt tiedostamattomaksi, mutta vaikuttaa traumana alitajunnassamme on tultava

tietoiseksi; tietoisien minän (*das Ich*) on otettava viettipohjan, *Idin (das Es)* paikka.⁴⁸ 2016 kirjoittamassaan kirjeessä Didi-Huberman viittaa Nicolas Abrahamin ja Maria Torokin *L'Écorce et le noyau* -teokseen (1972), jossa he tarkastelevat psykoanalyttisesta näkökulmasta sisäistämisen prosesseja: introjektiota, lapsen varhaiskehityksen aikana syntyvää kokemuksellisesta erottautumista sisä- ja ulkopuoleen – itseen ja objektiin – sekä tälle vastakkaista inkorporaatiota, trauman synnyttämää pyrkimystä sulauttaa vieras osaksi itseä.⁴⁹ Reflektoidessaan Richterillä päällemaalauksia Didi-Huberman viittaa edellisten innoittamana kuoren (*l'écorce*) ja ytimen (*le noyau*) dialektiikkaan siirtäen painopisteen sen pohdintaan, miten ”aiheen ydin” – tietoisuudesta torjuttu trauma – on *Birkenau*-sarjassa tietoiseksi palautettunakin säilynyt taiteilijan tie-

47 Rodolphe Gasché. *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1986), 296–299.

48 Ilmainsu on Freudin teoksesta *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1933), 111.

49 Maria Torok & Nicolas Abraham. *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*. Nicholas Rans, trans. (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994), 125–138.



toisen minän ”kuoren” alla”.⁵⁰ Didi-Huberman väittää, että maalausarjan suhde *Birkenauhun* on verrattavissa kuoren ja ytimen suhteeseen.⁵¹

Filosofi Nora Bierich huomaa, että Didi-Hubermanille on argumentointinsa kannalta erityisen tärkeää saada kuulla, onko Richter *Birkenauta* viimevaiheessa työstäessään muokannut vielä märkää vai jo kuivahtanutta maalia. Tieto, että maali on ollut jo lähes kuivaa, antaa Didi-Hubermanille perusteen tulkita maalaustapah- tumaa introjektion kautta. Didi-Huberman näkee, ettei taiteilija ole sulauttanut aihetta itseensä – kuten märät maalikerrokset tapaavat sekoittuvan toisiinsa. Sen sijaan hän on muodostanut aiheesta maalaustyönsä aikana itses- tään erillisen subjektin, *hypokeimenonin*. Näin *Sonderkommando*-valokuvat ovat maalikerros- ten alle säilöttyinä, ikään kuin hautakammios- sa. Didi-Huberman muuttaa Freudin lausuman muotoon *Wo Es war, soll Malerei werden* – tul- lakseen käsitellyksi tietoisuudessa maalauksen on otettava *Shoahin* paikka.⁵² Richterin *Birkenau* ei representoi Birkenauta, vaan muodostaa sille analogian.⁵³

Tämä paikanvaihdos ei ole kuitenkaan täydellinen: Didi-Huberman mukaan Birkenau on Richterin maalausarjassa edelleen läsnä, ei kuitenkaan manifestoituna, vaan implikoituna. Hän mieltää maalausten mustien ja harmaiden sävy- jen viittaavan polttorovioista nousevaan savuun – Richter itse on kertonut suosivansa harmaita juuri siksi, etteivät ne hänen mukaansa herätä

minkäänlaisia mielle yhtymiä.⁵⁴ Robert Storrin ja Dietmar Elgerin ohella keskeinen Richter-tunti- ja taidehistorioitsija Benjamin Buchloch yhdis- tää *Birkenau*n harmaat Richterin jo 1960-luvun alkuvuosina ilmenneen kiinnostukseen har- maasävyihin yleensä. Hänen mukaansa ne kom- mentoivat taiteilijan valokuvamaalauksissaan käyttämiä harmaita sillä erotuksella, että hän katsoo *Birkenau*n harmaiden rikkovan fragmen- taarisuudessaan kaikki viittaukset *Sonderkom- mando*-valokuviiin. Buchloch ei myöskään näe *Birkenau*n vihreällä ja punaisella värillä mitään yhteyttä luonnonhavaintoon: vihreä ei viittaa Auschwitz-Birkenau koivujen vehreyteen vaan vain näyttää vihreän sinänsä; punainen ei ole verenpunainen vaan punaisuus sellaisenaan.⁵⁵ *Birkenau*n Baden-Badeniin kuratoineen Helmut Friedelin silmin nähtynä vihreä on sitä vastoin ”mätänevää” ja ”myrkyllistä” (*einem fauligen gif- tigen Grün*), ”pilattua, myrkytettyä ainetta” (*eine verdorbene, vergiftete Substanz*).⁵⁶

Maalausarjan ollessa näytteillä 2015 Dresdenis- sä teosnimellä *Abstrakte Bilder* sitä ei vielä esitet- ty yhdessä *Sonderkommando*-valokuvien kanssa, joten mikään siinä ei viittanut teosten syntyhis- toriaan. Didi-Huberman piti tätä valitettavana.⁵⁷ Voimme ajatella, että maalausten nimeäminen abstrakteiksi palveli taiteilijalla samaa funktiota kuin hänen kankaalle projisoimiensa tuhoamis- leirivalokuvien päällemaalaaminen: Richteriä palasi painamaan se sama vaade *Shoahin* esit- tämättömyydestä, joka johti hänet lykkäämään kuukausilla *Birkenau*n maalaustyön aloittamis- ta, ja jota kantamaan hän kutsui Didi-Huber- manin työhuoneelleen. Kun teossarja esiteltiin seuraavaksi Baden-Badenissa, sen jälkeen Mos- kovassa, New Yorkissa ja lopulta Berliinissä – nyt

50 Didi-Huberman, "Out of the Plan, Out of the Plane 2," 257.

51 Didi-Huberman. "Out of the Plan, Out of the Plane 2," in *Testimonies of Resistance*, op. cit., (247–264), 257.

52 Nora Bierich, "Werk mit Autoren. Gerhard Richters Birkenau-Zyklus," *Merkur*. Heft 856, September 2020, <https://volltext.merkur-zeitschrift.de/content/pdf/99.120210/mr-74-9-16.pdf>, 22–24.

53 Richter on todennut maalaavansa analogioita siitä, mitä ei voi nähdä ja mikä on käsittämätöntä. Gerhard Richter, *Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007* (London: Thames & Hudson, 2009b), 120.

54 Didi-Huberman, "Out of the Plan, Out of the Plane 2." 254, 258; Richter, *Text, Writings, Interviews*, 92.

55 Buchloch, *Gerhard Richter's Birkenau Paintings*, 24.

56 Bierich, "Werk mit Autoren," 20.

57 *Ibid.*, 22.



teosnimellä *Birkenau*⁵⁸ – kokonaisuutta täydensivät *Sonderkommando*-valokuvat. New Yorkissa pidetyn näyttelyn aikana kriitikko Jason Farago kirjoitti, että vaikka maalaussarja nonfiguratiivisuudessaan vaikuttaakin ”kieltävän kaiken holo-kaustiin liittyvän voyeurismin”, sen asettaminen näytteille yhdessä mainittujen valokuvien kanssa kuitenkin ”vastenmielisellä tavalla yllyttää etsimään maalikerrosten alta niiden peittämää väkivaltaa.”⁵⁹

Näin teki Aline Guillermet tarkastellessaan Richterin sellissään hirttäytyneestä Gudrun Ensslinistä maalaamaa teosta (*Erhängte*, 1988). Vaikka lähtökohtana toiminut *Sternissä* julkaistu sanomalehtikuva olikin sumennettu, Ensslinin ruumiin voi vielä erottaa maalauksesta – toisin kuin sitä seuranneesta samanaiheisesta teoksesta (*Decke*, 1988), jossa taiteilija on päällemaalannut lähtökuvan lähes kokonaan peittoon. Teosnimi *Decke* viittaa Ensslinin ruumista verhonneeseen peitteeseen. Guillermet katsoo päällemaalauksen toimivan maalauksessa samassa funktiossa kuin peite, joka vastustaa haluamme kurkistaa sen alle. Hänen mukaansa päällemaalattunakaan *Deckes*tä ei kuitenkaan muodostu fetissiä, traumaattisen totuuden peittävää suojaverhoa, *l’image-voile*a. Siitä muodostuu *l’image-déchirure*.⁶⁰ Guillermet huomauttaa, että *Decken* päällemaa-

laus/peite saa meidät tavoittelemaan sen takana olevaa. Se vertautuu verhoon, jonka Wajcman väittää pelkällä olemassaolollaan houkuttavan meidät uskomaan, että kuvaan sisältyvä totuus löytyisi sen takaa. Todellisuudessa verho peittää sen, ettei sen takana ole muuta kuin perustava puute – Wajcmanin mukaan kuva saa totuutensa tästä puutteesta.⁶¹

Guillermet uskoo Didi-Hubermanin viittaavan käsiteparillaan *l’image-voile–l’image-déchirure* totuuden ja illuusion suhteeseen – siitä huolimatta, että tämä ilmaisee pitävänsä mielettömänä kuvitelmaa, että kykenisimme muodostamaan kokonaiskuvan Shoahista tunkeutumalla *Sonderkommando*-valokuvissa nousevan savuverhon lävitse.⁶² Kuten Nora Bierich huomauttaa: Richterin *Birkenaun* totuutta ei pitäisi etsiä mistään muualta kuin siitä itsestään.⁶³ Angela Mengonikin näkee taiteilijan *Birkenaussa* käyttämän maalaustekniikan irti- ja takaisinkytkentöineen (maalain levittämässä ja poiskaapimisessa toteutuva *embrayage* ja *débrayage*) toistavan abstraktiudessaankin sitä puhdasta ilmaisuaktia, joka sai muotonsa *Sonderkommando*-valokuvissa – etenkin kuvassa, jossa näkyy vain puiden latvuksia ja pala taivasta.⁶⁴ Vaikuttaa kuitenkin siltä, ettei Didi-Huberman kuitenkaan loppuun asti luottaisi *Birkenaun* kykenevän täyttämään tehtävänsä oman itsensä varassa esittäessään, että tämä edustaa psykoanalyttisesti tulkittuna inkorporaatioon sisältyvää traumaattisen kokemuksen torjuntaa. Baden-Badenissa ja muissa näyttelyissä, joissa valokuvat olivat mukana, hän näkisi sitä vastoin taiteilijan ”kaikkein sisimmän” avautuvan introjektiossa yksityisestä yleiseen: Didi-Hubermanin sanoin kantamaan vastuuta ”tietyistä Euroopan historian haamuis-

58 Buchloch pitää mahdollisena selityksenä nimenmuutokseen sitä (*Gerhard Richter’s Birkenau Paintings*, 5), että kun teossarja esiteltiin Dresdenissä 2015 – vuonna, jona tuli kuluneeksi tasan 70 vuotta Auschwitz-Birkenaun vapauttamisesta – kaupungissa puhkesi maahanmuuttovastaisia mielenosoituksia.

59 Jason Farago, ”The Sublime Farewell of Gerhard Richter, Master of Doubt,” *The New York Times*, 5.3.2020, <https://www.nytimes.com/2020/03/05/arts/design/gerhard-richter-review-met-breuer.html>. Lance Esplund puolestaan otsikoi *Wall Street Journalin* verkkosivuilla 10. 10. 2020 julkaistun arvionsa: ”Exploiting Historical Horrors”, <https://www.wsj.com/articles/gerhard-richter-the-birkenau-paintings-review-exploiting-historic-horrors-11602327601>.

60 Aline Guillermet, ”Memory, Forgetting, and the Representation of History in Gerhard Richter’s 18 October 1977,” *Own Reality* 7 (2014): (1–14), 4–5, <http://www.perspectivia.net/cobntent/publikationen/ownreality/7/guillermet-en>.

61 Gérard Wajcman. ”L’image et la vérité”, *Érès/Savoirs et Clinique* 2, no. 3 (2003): 66, <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-clinique-2003-2-page-57.htm>.

62 Didi-Huberman, ”Out of the Plan, Out of the Plane 2,” 143–144; Guillermet, ”Memory, Forgetting, and the Representation of History,” op. cit., 5.

63 Bierich, ”Werk mit Autoren”, 26.

64 Mengoni, ”Enunciazione malgrado tutto,” op. cit.



ta, jotka ovat sukupolvelta toiselle periytyvän trauman synnyttämiä.”⁶⁵ Silverman sanoo ”valokuvan liikkuvan ajassa etsien kaltaistaan” – niin tehdessään se yhdistää menneisyyden nykyhetkeen.⁶⁶ Mikä tahansa menneisyydessä tuotettu kuva unohtuu, jos sitä ei nähdä merkityksellisenä nykyhetken kannalta – uutiskuvat menettävät ajankohtaisuutensa ja koskettavuutensa kytkeytyessään menneisiin tapahtumiin.⁶⁷

Birkenau mielen tilana

Gerhard Richterin *Birkenau*-maalaussarjaa voi tuskin ymmärtää, jos emme tunne sen syntyhistoriaa ja sen suhdetta Georges Didi-Hubermanin *Images malgré tout* -teokseen. Kyseinen teos puolestaan liittyi Pariisiin *Hôtel de Sully*ssa 2001 pidetty näyttelyyn, jossa esiteltiin valokuvia natsien keskitys- ja tuhoamisleireiltä. Holokaustin kuvallista esittämistä on aina pidetty kiistanalaisena. Pyrkiessään ”kaikesta huolimatta”, *malgré tout*, ilmaisemaan jotain holokaustista, niin Richter kuin Didi-Hubermanin altistivat itsensä kritiikille, jonka pohjalla on usein esitetty näkemys holokaustin, heprealaisittain *Shoahin* kategorisesta esittämättömyydestä.

Vaikkei Gerhard Richterin *Birkenau*-maalaussarja olekaan luokiteltavissa kuuluvaksi taiteilijan valokuvamaalauksiin, se on lähtökohdiltaan yhdistettävissä niihin. Kaikissa niissä lähtömateriaalin muodostaa traumaattinen sisältö, ennen *Birkenauta* kaikkein äärimmäisimpinä esimerkkeinä murhattuja sairaanhoitajaopiskelijoita kuvaava varhainen maalaus *Achte Lernschwwestern* (1966), laaja Baader-Meinhof -terroristiryh-

män jäseniä kuvaava teossarja *Oktober 18, 1977* (1988) sekä 9/11-terrori-iskun pohjalta maalattu teos *September* (2005).

Kaja Silverman on korostanut Richterin tuotannossa ilmenevää pyrkimystä luoda analogioita. Taiteilijan yhtä ilmeinen pyrkimys on käyttää toistoa ilmaisukeinona. Toisto ilmenee teossarjoissa, joissa toistuu kerta toisensa jälkeen traumaattinen merkitys, jota ei kuitenkaan välitetä suoraan vaan implikoimalla, esimerkiksi sumentamalla lähtökuvaa (*blurring*) tai päällemaalamalla se kokonaan peittoon, kuten Richter on tehnyt *Birkenau*-maalaussarjansa kohdalla. Oman erityisyytensä taiteilijan tuotantoon tuo se, miten hän toistuvasti reflektoi teoksissaan valokuvan ja maalauksen suhdetta. Olen esittänyt, että niin Richterin kuin Didi-Hubermaninkin tuotantoa leimaa freudilaisittain ilmaistuna eräänlainen toistopakko, joka pakottaa kerta toisensa jälkeen palaamaan etsimään ilmaisua sille, mikä on ilmaisematonta.

Kaikien pohjalla on kuitenkin aina huoli kuvasta – ei kuvasta yleiskäsitteenä, vaan siitä järjen tosiasiasta, että ”on” (*il y a*) kuvia. Siitä oli kysymys myös siinä Didi-Hubermanin ja Gérard Wajcmanin välisessä kiistassa, jonka synnytti Didi-Hubermanin *Hôtel de Sully*n näyttelyn yhteydessä julkaistu kirjoitus. Pintatasolla kiista koski kysymystä *Shoahin* kuvallisen esittämisen oikeutuksesta, mutta kaikkein perustavimmalla tasolla se kiteytyi toisistaan ratkaisevasti eroaviin näkemyksiin kuvallisen esittämisen luonteesta ylipäänsä. Kun Wajcman piti *Sonderkommando*-valokuvia vain kiistanalaisena todistusaineistona, jolla on vain välinearvo, Didi-Huberman antoi niille äärimmäisen korkean itseisarvon. Hän esitti, että vaikkamme kuvien avulla kykenekään muodostamaan kokonaiskuvaa holokaustista, vain niiden avulla kykenemme kuvittelemaan esittämätöntä – tai vain tuskin esitettävää.

Voimme ajatella, ettei myöskään Richterin teoksen nimi *Birkenau* viittaa niinkään konkreetti-

65 Didi-Huberman, ”Out of the Plan, Out of the Plane 2,” 257, 259.

66 Silverman, *Flesh of My Flesh*, 179. Kirjoittaja huomauttaa, että tämä yhdistää valokuvan ilmaisuvälineenä siihen, mitä Walter Benjamin kutsui ”dialektiseksi kuvaksi”.

67 Vrt. Walter Benjamin. ”Theses on the Philosophy of History,” trans. Harry Zohn, in *Illuminations*, edited by Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1968), 255.



seen Auschwitz-Birkenauhun kuin Richteriä ja Didi-Hubermania yhdistävään mielen tilaan, joka saa ilmenevän muotonsa vasta jaettuna. *Birkenau* nimeään taakan, jonka niin Richter kuin Didi-Hubermankin ovat ottaneet kantaakseen. Richter on palannut kerta toisensa jälkeen käsittelemään tuotannossaan Saksan lähihistorian kipukohtia. *Birkenau*-maalaussarjallaan hän jatkaa sitä: hän tekee *Shoah*ista nykyhetken asian.

FT **Ari Tanhuanpää** toimii vastaavana konservattorina Sinebrychoffin taidemuseossa. Taiteentutkijana Tanhuanpään pääasiallinen tutkimuskohde on taideteoksen materiaalisuus fenomenologisesta näkökulmasta tarkasteltuna.