

Taiteen nimeen – Thierry de Duve ja arviokyvyn ylistys

Roni Grén

Duve, Thierry de. *Essais datés, vol. 1 – Duchampiana*. Genève: Musée d'art moderne et contemporain, 2014

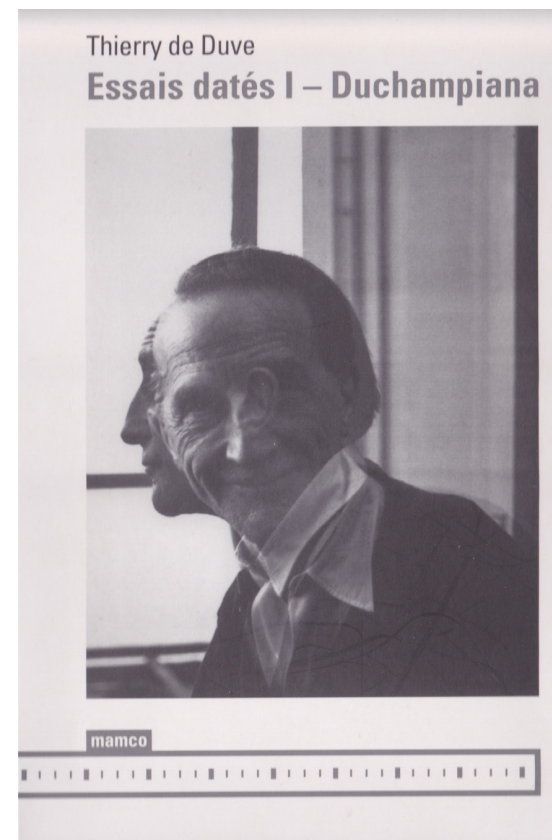
Duve, Thierry de. *Essais datés, vol. 2 – Adresses*. Genève: Musée d'art moderne et contemporain, 2016.

Geneven *Musée d'art moderne et contemporain* aloitti kuvataiteellisen modernismin arkeologiastaan ja terävänä Duchamp-tulkitsijana tunnetun belgialaisen kuraattorin ja taideteoretikon Thierry de Duven (s. 1944) esseiden kokoomaniteiden julkaisemisen vuonna 2014. Projekti on nyt edennyt toiseen niteeseen asti ja lisää on luvassa. Tähän mennessä julkaistuista ensimmäinen ("Duchampiana") käsittelee nimensä mukaisesti Marcel Duchampia ja hänen vaikutusalaansa, kun taas toinen ("Adresses") koostuu taiteessa tapahtuvaan puhuttelemiseen¹ liittyvistä teksteistä. Nämä kaksi nidettä summaavat yhteen

de Duven uran kaksi tärkeintä teemaa. Tarjotessaan artikkelit kronologisessa järjestyksessä niteet antavat pätevän katsauksen teemojen syntyhistoriaan. Sen vuoksi de Duven melko kiemuraiset ja toisinaan ylinokkelat sanankäänteet avaavat ytimensä paremmin kuin esim. MIT Pressin julkaisemassa englanninkielisessä Duchamp-esseiden kokoelmassa *Kant after Duchamp*.²

Taiteen ehdot ja antitaiteen ongelma

De Duven uran ratkaiseva oivallus syntyy 1970-luvun lopulla, jolloin hän keksii ajatuksen siitä, että Duchampin yritys asettaa kuuluisa *readymade*-teoksensa *Fountain* (1917) näytteille Society of Independent Artistsin näyttelyyn saattaisi sinällään tarjota mahdollisuuden tehdä foucault'laisittain "modernismin arkeologiaa". Tästä onkin kokonaisuutena kyse *Duchampiana*-teksteissä. Tarkoituksena on käsitellä Duchampin elettä – epäonnistunutta yritystä asettaa pisuaari taideteoksena esille, epäonnistumista jonka myötä siitä tuli yksi vuosisadan tunnetuimmista taideteoksista – Foucault'n *tiedon arkeologian* mallia seuraten *lausumana* [énoncé], joka voisi paljastaa vaatimukset joita taideteokseksi tulemisella on. Duchampin "Suihkukaivon" tarkasteleminen lausumana tarkoittaa pyrkimystä käsitellä sitä erossa sen symbolisista merkityksistä tai kausaalista yhteyksistä; toisin sanoen tehtävänä on ymmärtää ne vähimmäisehdot, joilla "Suihkukaivon"



asettaminen taiteena toimi.³

Foucault'n arkeologian mukaan *lausuma* ei representoi, vaan presentoi jotakin muodossa "tämä on..." Täten Duchampin näyttelyyn lähettämästä pisuaarista, joka myöhemmin on otettu osaksi modernin taiteen kaanonin, voidaan de Duven mukaan todeta foucault'laisittain alkajaisiksi ainakin: "tämä on pisuaa-



ri”, ”tämä on taideteos”, ”tämä pisuaari on taideteos”.⁴ Tulkinnan ymmärtämiseksi on olennaista, että teosta ei sen mukaan pidä ymmärtää kriittisenä taiteellisenä eleenä taideinstituutiota itseään vastaan, vaan että de Duve pyrkii tulkitsemaan teosta ”kokeellisena artefaktina”⁵, jonka avulla Duchampin voidaan nähdä asetelleen myöhemmin kuuluisaksi tulleen kysymyksensä: ”Onko mahdollista tehdä teoksia, jotka eivät olisi taidetta?”⁶

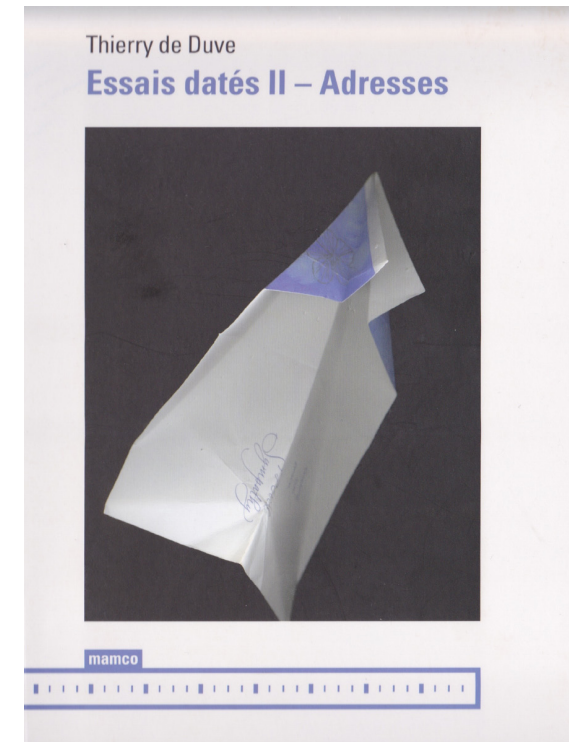
De Duve korostaa tulkinnassaan juuri sitä puolta, joka erottaa Duchampin hänen nimeensä vannoneesta 1960-lukulaisesta traditiosta joka mielellään näki readymadet taideinstituution kritiikkinä. Hän toteaa, että siinä kun Duchampin readymadet pyrkivät katsomaan kohti taiteen ehtoja, hänen jälkeensä tulleet helposti ymmärsivät, että ready-made oli ollut niiden syy.⁷ Toisin sanoen Duchampin teos ei de Duven mukaan tee taideinstituutiosta sellaista kritiikin lähdeä ja kohdetta, jonka nimissä mitä vain – esimerkiksi pisuaari – voidaan esittää taiteena, vaan se vain näyttää että taideinstituutio jo on sellainen.⁸ Tekstissä ”À propos du ready-made» (1977) de Duve selittää asiaa näin:

Täten ready-made kuvailee ja tuo esiin välttämättömät ja riittävät historialliset ehdot sille, mikä on ‘taideteos’. Ready-madeen liittyvä skandaali ei ole peräisin ikonoklastisesta eleestä vaan paljastamisesta [*mise à nu*]: mitä ikinä ajatellaankaan taiteen essentiaalis-

ta syistä (ajateltiin niiden tulevan löydytyksi sitten teoksen luontaisesta arvosta tai historiallisesta dialektiikasta) tulee todistettua seuraavaa: on riittävää, että objekti (mikä tahansa), taiteilija (vaikka anonyymi), yleisö (satunnainen) ja museaalinen instituutio (jopa niin marginaalinen kuin *Salon des Indépendants*) ovat läsnä, sillä niiden kohtaaminen synnyttää jotakin, jota voidaan nimetä taiteeksi silloinkin vaikka kyseessä olisi kumouksellinen antitaiteen lajiin kuuluva työ.⁹

Taidetta on siis mikä tahansa (objekti), jonka esittää kuka tahansa (tekijä) millaiselle ja minkä kokoiselle väkijoukolla tahansa (yleisö) ja minkä tahansa sellaisen instituution vallitessa, ”joka on valmiina vastaanottamaan mainitun objektin, attribuomaan sen tekijälle ja välittämään [*communiquer*] sen yleisölle.”¹⁰ Yllätyksenä saattaa tässä valossa tulla, että myöhemmin de Duve toteaa koko uransa olevan suunnattu institutionaalista taideteoriaa vastaan, toisin sanoen sitä joka perustaa väittämänsä taiteen luonnosta institutionaalisen kehyksen määräämäänä. Kritiikin kärki kohdistuu siihen, ettei taidetta hänen mukaansa saa erottaa esteettisestä alueesta, jolla arvostelma ”tämä on taidetta” on mahdollista tehdä. Taidetta ei siis voida yksinomaan määritellä ylhäältä käsin, vaan objektin arvo taiteena määräytyy tilanteissa, joissa arviokyky voi ottaa tilaa ja saada lausumaan lausuman ”tämä on taidetta”.

Ongelmaksi koituu tässä kontekstissa (Ducham-



pin töiden ollessa kyseessä) ymmärtää, miten myös antitaiteena ajateltu työ tai näyttelyistä hylätyt teokset päätyvät osaksi taiteen historiaa? Miten taiteen käsite siis kehittyy, ja miten antitaiteellinen ”rokostrategia”¹¹ toimii taiteen käsitteen palveluksessa? Erityisesti Duchampin parrakasta Mona Lisa -postikorttia – *L.H.O.O.Q* (1919) – varten de Duve kehittää arkeologista metodologiaa asian analysoimiseksi tekstissä «Les moustaches de la Joconde: petit exercice de



méthode” (1977) ja päätyy nelikohtaiseen analyysiin, jolla selittää taidekäsityksen kehitystä ja muutosta yksittäisten taiteellisten lausumien arvioinnissa.

Ensimmäinen analyysin osasista (1) on taideteoksen tuleminen esiin lausumana (*énoncé*), ”diskurssin atomina”¹² kuten Foucault sitä nimitti; toinen (2) on lausumisen tila (*Énonciation*), jolla de Duve tarkoittaa ”niiden ehtojen kokonaisuutta, jotka antavat lausumalle erityisyytensä ja tekevät siitä mahdollisen”, toisin sanoen niitä neljää ehtoa jotka jo edellä tulivat listatuiksi; kolmas (3) on näiden kahden edellisen suhde, joka tekee mahdolliseksi ”taiteen nimen” käytön kyseisen lausuman kohdalla; ja neljänneksi (4) diskurssiin asettuu lausumallinen funktio (*fonction énonciative*), jota de Duve nimittää myös ylittämisen funktioksi (*fonction de traverse*), ja joka muuttaa kolmantena ehtona mainitun suhteen laatua, siis taiteeksi luettavien lausumien kokonaisuutta.¹³

Täten taiteen käsite ei asetu stabiilille perustalle kuin siinä mielessä, että taiteeksi määrittelemisen edellyttää objektia, josta voidaan antaa kulloisessakin tilanteessa arvio: ”tämä on taidetta”. Modernista ajasta tekee kuitenkin erilaisen suhteessa aiempiin kausiin ainakin se, että tämä arvostelma ei *välttämättä* ole sidoksissa mihinkään muuhun arvoon kuin ”taiteeseen” itseensä – esimerkiksi kauneuteen, totuuteen, tiettyyn tunnettuun makuun tai objektien lajiin. Tästä syystä jokainen esine pitää potentiaalisesti sisällään taideteorian riippumatta

esineen laadusta. De Duve muotoilee asian tunnusomaisesti humoristisella tavallaan Bertrand Lavierin taidetta käsittelevässä tekstissä ”Lavier/Sélavý” (1990):

Oletetaan, että esine pitää sisällään teorian. Oletetaan, että tämä esine pitää sisällään juuri taideteorian, koska muuten esine ei olisi taidetta, jollette te sitä taiteeksi nimeäisi. Vain taiteeksi nimeämällä, sitomalla esine teidän esteettiseen arvostelmaanne, syntyy se tunne, että juuri tämä esine sisältää taideteorian. Todellisuudessa teidän arvostelmaanne on taideteorian esineeseen asettanut ja siitä sen johtanut johtanut reflektion keinoin. Ehkäpä muodostatte vielä toisen yleistävemmän ajatuksen (jollaisia teoreettisessa ajattelussa täytyy tehdä) kautta sen johtopäätöksen, että ”taide yleensä”, tai pikemminkin ”taide” sen kaikkein yleisimmän käsitetyssä merkityksessä, yhtenäisenä, on juurikin sitä mitä vain kutsumme taiteen nimellä. Mutta ei teillä ole teoriaa, pikemminkin teillä on *aivan kuin* -teoria. Sillä yleisesti ottaen, siis juuri teidän tapauksessanne, on jonkin asian taiteeksi kutsumisessa kysymys nimenomaan teidän esteettisestä vastuustanne.¹⁴

Kokoelman ensimmäinen nide on mitä mainion johdatus de Duven taidekäsitykseen. Keskittymällä modernismin arkeologian syntyyn – valikoimassa painottuvat 1970-luvun lopulla kirjoitetut tekstit – se avaa

mainiosti sekä hänen metodologiaan että esittäjä ajatukset selkeillä tavoilla, toisinaan jopa numeroituina listoina.

Sellaisinaan 1970-luvun tekstit ovatkin omituinen yhdistelmä tieteellistä järjestelmällisyyttä ja esseististä leikkelyä. Edellä lainatussa Lavier-esseessä mainittua ”esteettistä vastuuta” koskeviin raskaampiin kysymyksiin päästään syvemmin vasta 1990-luvulla ja *Adresses*-kokoelman teksteissä.

Kaksivaiheinen puhuttelu

Duchampianassa luodut analyysit jättävät monilla tavoin avoimiksi modernin ”tämä on taidetta” -arvostelman eroavan suhteen menneiden aikakausien tarjoomiin malleihin. Mikä siis erottaa de Duven mukaan modernia taidetta aiempien aikakausien vastaavista lausumista¹⁵ – ei niinkään lausumien tunnustamisessa arvoissa, joita jokainen arvio aina voi tunnustaa tai jättää tunnustamatta taiteeksi nimeämisen tai esteettisen arvostuksen ollessa riippuvainen yksilön esteettisestä vastuusta, vaan tavassa jolla lausumat asetetaan? Ja mistä moderni aikakausi de Duven mukaan tällöin taiteiden osalta alkaa?

Nämä kysymykset ovat tarjonneet hänelle paljon päänvaivaa modernin murroksen syistä. Hän kokeilee uransa aikana vastauksiksi niin valokuvauksen saapumista¹⁶, Kantin ”kolmannen Kritiikin” luomaa teoreettista viitekehystä¹⁷ kuin romantiikan edistämää subjektikeskeistä taidenäkemystä¹⁸. Kaikilla näillä





Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, n. 1881. Öljyväri kankaalle, 96 x 130 cm. Courtauld Gallery, London. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Edouard_Manet%2C_A_Bar_at_the_Folies-Bergère.jpg (haettu 28.2.2017).

on varmasti osansa, mutta modernismin arkeologian ongelmaan ne eivät yksinään vastaa riittävällä tavalla: millainen lausuma siis luo Duchampin kokeellisen teoksen paljastamat ehdot ja modernin esteettisen vastuun? Vakuuttavampi ratkaisu löytyy de Duvelle modernin puhuttelun kaksivaiheisesta luonteesta¹⁹: historiallisena maamerkinä hän tarjoaa vuoden 1863 Salon des Refusés'n, joka rikkoo akateemisen taiteenmäärittelyn hegemoniaa pariisilaisella taidekentällä,²⁰ ja hänen pikkutarkka analyysinsä Manet'n *Un bar aux Folies-Bergères*tä (n. 1881) toimii todisteluna siitä että moderni puhuttelun laatu on jo 1880-luvun alussa ottanut paikkansa.²¹

Modernin puhuttelun luonne on aiheena melkein kaikissa *Adresses*-kokoelman teksteissä, mutta tärkein niistä on epäilemättä vuonna 2000 esitetty kollokvioesityelmä "Chère Mieke" (2000–2015), joka on annettu vastauksena Mieke Balin tulkintaan de Duven teksteistä, minkä Bal oli antanut esitelmässään "Sadism, Masochism, and Other Stories: Second-Person Art".²² Bal oli tulkinut de Duven ajatusta puhuttelusta kulttuurisemioottisen otteensa kautta, keskusteluna viestien välityksellä, kun taas de Duve korostaa vastauksessaan, että hän kieltäytyy hyväksymästä Balin näkökulmaa joka käsittelee taideteoksia kulttuurisina viesteinä riippumatta niiden taiteellisesta kontekstista. De Duve pitää siis kiinni siitä, että taiteella on omat ehtonsa, joiden vuoksi taiteellisia lausumia ei voida



pelkistää tavallisen kommunikoinnin tasolle.²³

De Duven mukaan modernina aikana tapahtuvaa taiteeksi asettamista määrittelee puhuttelun kaksivaiheisuus, jossa sekä teoksen tekijä että katsoja omista rooleistaan käsin puhuttelevat teosta. Taidehistoriallisessa mielessä hänen ajatuksensa voidaan helposti yhdistää ainakin Michael Friedin teoksessaan *Courbet's Realism* (1990) esittämään tulkintaan modernismin katsojasuhteen kehityksestä Gustave Courbet'n "realismissa", jonka 1850-luvun töitä läpäisevänä ongelmana Fried näki Courbet'n yrityksen kuroa umpeen viimeisen vuosisadan aikana syntyneitä kuulua tekijän ja teoksen katsojan positioiden välillä – siinäkin tapauksessa, että tekijä olisi ollut teoksen katsoja.²⁴ De Duven tulkinta, jonka hän laajassa muodossa esittää vastauksessaan Balille, liikkuu Friedin, T.J. Clarkin tai jo aiemmin monien muiden tutkijoiden modernin taiteen alkuun liittämiä kysymysten äärellä: teoksen viimeistelemättömyyteen, taiteilijan epävarmuuteen vanhan maailman symbolisten koodien murtuessa, yleisöpohjan heterogenisoitumiseen.²⁵ De Duven omin sanoin:

[Puhuttelun] ensimmäinen hetki kestää tekemisen ajan, eli niin kauan kunnes taiteilija arvioi teoksensa olevan viety päätökseensä, mikä ikinä onkaan se viimeistelemättömyyden aste jolle hän sen päättää jättää. Sanokaamme yksinkertaistaaksemme asiaa, että

taidemaalarin tapauksessa tämä hetki kestää ensimmäisestä pensselinkosketuksesta viimeiseen. Koko tämän ajan taiteilija puhuttelee taiteensa välinettä kuin se olisi elävä – totuus, joka on vaistomaisesti helppoa ymmärtää taiteentekemisen tai taiteenrakastamisen kautta, mutta joka paljastuu teoreettisessa mielessä hyvin kompleksiseksi siinä tapauksessa jos se mitä se edellyttää otetaan tosissaan. On ensisijaisen tärkeää pitää kiinni siitä, että taiteilijan tekniset eleet ovat aina suunnattuja jollekin.²⁶ Kenelle? Koko kysymys on siinä. Sekä vanhassa maailmassa tilaajien toiveisiin vastannut taiteilija että 1800-luvun akateemisessa kehityksessä toiminut taiteilija oletivat – ensimmäinen järjestelmistä syistä, toinen erheellisistä – että heillä oli tunnettavissa oleva yleisö, joka hallitsi sen merkkijärjestelmän jota maalaustaiteeksi kutsutaan. He osoittivat jokaisen siveltimenjälkensä tälle yleisölleen, oli se sitten todellinen tai kuvitteellinen, samaan tapaan kuin he myöhemmin osoittivat myös valmiin teoksensa sille. Puhuttelun hetkiä oli täten vain yksi, eikä puhuttelulla ollut kuin yksi vastaanottaja. Moderni taiteilija sen sijaan ei tiedä kuka hänen yleisönsä on.²⁷

Tämä epävarmuus siirtyy myös taiteilijan tapaan puhutella, ja juuri siten taiteilija jää puhuttelemaan, ei yleisöään vaan teostaan, tai tarkemmin ottaen "taidetta", jonka partikulaariseksi ja yksilölliseksi hetkeksi hän teoksensa käsittää. Juuri tässä kohden de Duve

muistuttaa erostaan Balin projektiioon:

Tämän seikan merkitys on eettinen, ei sosiaalinen, kuten olet [de Duve osoittaa puheensa siis Balille] useissa kohdin painostanut minut myöntämään. Moderni taiteilija ei osoita omaa työtään taiteen käytännölle sen tavanmukaisessa ja sosiaalisessa yleisyydessä, vaan hän puhuttelee työtään kuin se olisi yksilöllinen instanssi 'maalaustaiteessa'. Tämä tarkoittaa, että hän osoittaa jokaisen siveltimenvetonsa, joita hän tekee teoksen valmistukseen, ajatellen niiden ruumiillistavan taiteellista mediaa kokonaisuudessaan. Hän käsittelee 'maalaustaidetta' kuin se olisi ihmisolennon analogon (hän ei harjoita magiaa tai fetisismiä). Materiaalin kunnioitus, kuvapinnan integriteetti, autenttisuuden periaate ja muut modernismin esteettiset maksiimit ovat merkityksellisiä ainoastaan siinä määrin kuin maalaustelineen päällä olevaan esineeseen sovelletaan samoja yksityinen-yleinen-akselin suhteita kuin ne, jotka hallitsevat ihmisten välisiä eettisiä suhteita: ajatellen, että jokainen meistä myös ruumiillistaa ihmisyyttä.²⁸

Koko de Duven tapaa esittää ajatuksensa voisi helposti kritisoida universalismista – yleistyksestä jolla se väittää tietävänsä mitä taiteilija tai yleisö ajattelevat teoksen edessä. On kuitenkin muistettava, että argumentti puhuu vain kahdesta hetkestä, jolloin teos vahvistetaan taiteena, eikä de Duve ole edes muista



tapauksista kiinnostunut. Juuri näiden kahden hetken välisestä murtumasta johtuen, de Duven väitteen mukaan, moderni aika intensifioi uudella tavalla jo pitkään taiteenteoriaa vaivanneen kysymyksen teoksen viimeistelemisen tasosta. Ristiriitaisella tavalla modernistitaiteilija sekä päättää itse paljon aiempien aikakausien taiteilijoita vapaammin teoksensa viimeistelystä että luovuttaa teoksen viimeistelemisen *taideteoksena* yleisölle. Tavallaan taiteilija ”keskeyttää ennenaikaisesti” [*l’arrêt prématuré*]²⁹ teoksensa synnyn – tai jos hän ei niin tee, sen tekevät häntä ympäröivät olosuhteet – eikä hän muuta voi, sillä puhuttelun toinen momentti ei enää kuulu hänelle.³⁰ Hän jättää teoksen ”kurjaan esineelliseen olemassa-oloon”³¹ ja luottaa siihen, että katsoja osaa puhutella teosta yhtenä taidehistorian instanssina, toisin sanoen että katsoja osaa vahvistaa ”esteettisen arvostel- man” keinoin teoksen olevan taidetta ja puhutella sitä vastaavasti kuin elävää olentoa, antaa sille äänen.³² ”Katsojat tekevät teokset”, sanoi Duchamp, mutta tämä lause on usein huonosti ymmärretty”, de Duve huomauttaa.³³ Hän siis vihjaa, että Duchamp ei ainoastaan tarkoittanut, että tulkinnat teosten sisällöistä vaihtelevat katsojalta toiselle ja siksi jokainen luo oman teoksensa, vaan että teos on taideteos vasta katsojan antaessa sille myöntävän esteettisen arvostel- man, jolla vahvistaa teoksen aseman taiteena.

Tässä ajatuksessa modernismille ominaisesta kak-

sivaiheisesta puhuttelussa tiivistyy kaikki se kritiikki, jota de Duve johdonmukaisesti harjoittaa institutionaa- lista taideteoriaa kohtaan, mutta vastauksessa Balille se palautetaan myös sellaisia näkökulmia vastaan, joissa esteettinen palautetaan semioottiseen. Tieten- kään de Duve ei kiellä instituutionaalisen esillepanon merkitystä arvioissamme siitä mikä on taidetta – tai sitä että taiteen avulla kerrotut viestit rakentuvat myös arkipäiväisten viestien tapaan semioottisten rakentei- den alla – mutta hän huomauttaa näiden näkökulmien riittämättömyydestä. ”Kaksivaiheinen puhuttelu repii semioottisen kentän ja avaa sen tilalle esteettisen kentän”, de Duve kirjoittaa, ”kentän joka on tehty luopumisesta ja rakastamisesta, kun se toteuttaa siirtymän taiteilijan antamasta tuomiosta siihen, jonka katsoja teokselle vastaavasti antaa.”³⁴

Taiteeksi nimeämisen vastuu ja tradition rajat

De Duven romanttisuuden alla kuplii poliittinen huoli. Esteettinen rakkauden teko, joka saa taiteen katsojan haltioitumaan ja huokaisemaan ”sinä olet taidetta”, ei ole vailla seurauksia. Kyse ei ole vain siitä, että de Duve pyrkii palauttamaan yksilölle arvion antamisen siitä mikä on taidetta, toisin sanoen demokratisoi- maan oikeuden nimetä objekteja taiteeksi, vaan myös siitä, mitä taiteena esittämisellä instituution suojissa saadaan aikaan – huoli, joka on varsin ymmärrettävä hänen kuraattorin urastaan lähtien.



Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*. Düsseldorf Kunsthalle, May 16–July 9, 1972.



Juuri tähän huoleen takertuvat monet tekstit, joiden myötä de Duve näyttää polttaneen siltojaan niin taide-teoreetikoihin kuin kuraattoreihinkin. On jopa hieman huvittavaa seurata *Adresses*-kokoelman teksteistä sitä, miten hän varsin omintakeisella ajattelullaan näyttää joutuneen törmäyskurssille milloin kenenkin tunnetun intellektuellipersoonan kanssa – joukossa pahimmin runneltuihin jo mainitun Balin lisäksi kuuluvat ainakin Picasso-museon johtaja, taidehistorioitsija Jean Clair (jota de Duve puhuttelee Clairin oikealla nimellä Gérard Régnier), Musée d'Orsayn johtaja Serge Lemoine ja Arlesin valokuvajuhlien (Rencontres internationales de la photographie d'Arles) taiteellinen johtaja Christian Caujolle. Ehkä vakavimman hyökkäyksen kohteeksi joutuu tekstissä ”»Le musée a-t-il encore une légitimité?” (1998) nimenomaan Caujolle, joka oli kuratoinut mukaan Arlesissa pidettävään valokuvatapahtumaan Kambodzan kansanmurhan aikana pidätetyistä ihmisistä pidätyksen aikaan otettuja kuvia näyttelynimikkeellä S-21, kuvia joita myöhemmin mm. New Yorkin Museum of Modern Art oli ottanut esitettäväkseen.³⁵

Huoli syntyy siitä, millaisen näkyvän taiteena esittämisen mahdollisuuksiin Duchampin koe on avannut, ja tätä de Duve ruotii myös *Duchampiana*-kokoelman myöhäisimmissä teksteissä joissa analysoi Marcel Broodthaersin, Sylvie Blocherin ja Lavierin toimia post-duchampilaisessa tilassa.³⁶ Jos taiteen representoiva tehtävä kyseenalaistuu ja etusijan saa

”taiteen itsensä” presentaatio – esteettinen tila, ”jossa representaatio oli jo pelkistettynä presentaatioksi”³⁷ – tarkoittaa se myös, kuten de Duve haluaa osoittaa Broodthaersin *Musée d'art moderne* -installaatioissaan ymmärtäneen, että museo- tai galleriatilassa esitettyjen esineiden eteen asetetuilla kylteillä ”tämä ei ole taideteos” on vain myöntävä roolinsa täytettävänä; kylteistä itsestään tulee osa taideteosta, kuten René Magritten kirjoittamasta kuuluisasta lauseestakin, joka yrittää vakuuttaa ettei teokseen *La trahison des images* (1929) maalattu piippu ”ole piippu” – piippu se ei ehkä ole, mutta taiteen historiaan niin maalaus, maalattu piippu kuin itse lausekin kuuluvat.³⁸

Keskustelun alle siis nousee myös kuraattorin vastuu välittävänä osapuolena – tai taiteilijan kuraattorina, kuten Broodthaersin esimerkissä – lausuman ”tämä on taidetta” presentoijana. Museaalisen taideinstituution tehtävänä on ennen kaikkea säilyttää ja esittää sitä, minkä se osoittaa taiteena ja minkä se siten pyytää myös yleisön todistamaan taiteena. Caujollen tapauksessa ongelma ei ole ainoastaan kansanmurhan estetisoinnissa, joka saattaisi ensimmäisenä tulla mieleen. De Duve on Malraux'nsa lukenut: kyse on ennemminkin taiteen luovasta voimasta, ja taiteen itsensä kyvystä muuntautua, jonka vuoksi sen esteetiikkaa ja merkityksiä ei voida pelkistää historiallisiin totuuksiin. Painokkaasti hän kysyy S-21-näyttelyn kuvien johdosta: ”Onko siis taidemuseoilla, joiden

vastuuseen ja valtaan kuuluu taiteen nimissä esittää asioita etiketillä ’tämä on taidetta’, legitiimi paikkansa niiden instituutioiden joukossa, jotka tekevät kulttuuri-työtä *muistamisen välttämättömyyden nimeen vannoen?*”³⁹ Kysymyksen kriittisestä sävystä huolimatta de Duve vihjaa sen avoimeksi jättämällä, että vastaus on kaikkea muuta kuin yksiselitteinen.⁴⁰

*

De Duve on kiistatta hyvin omintakeinen teoreetikko, vaikeakin. Vaikeaksi hänen ajattelunsa tekee ehkä juuri tavallaan sen taustaoletuksen yksinkertaisuus, josta hän johtaa päätelmänsä: taideteoksille on yhteistä vain se, että niiden todetaan olevan taidetta. Moni kirjoittaja ei pääsisi väittämästä puusta pitkään vaan uppoaisi filosofisten tautologioiden suohon. De Duve sen sijaan onnistuu perusajatustaan johdonmukaisesti seuraamalla avaamaan harhapoluista ja epäonnistumisistakin huolimatta – kuten esimerkiksi hatariksi jääneet tulkinnat 1970-luvun teksteissä valokuvauksen osasta modernissa murroksessa – valtavan kontekstin ja käsitteistön. Etuna tuntuu olevan, että hän kirjoittaa voimakkaan eettisesti latautuneita tekstejä taiteesta, mutta erottautumalla silti täysin sekä puhtaasta estetiikasta että pragmaattisesta moraalista nimenomaan pitämällä kiinni vahvasta historiografisesta otteesta. Huikkeimmiin tekstit ovatkin ehkä silloin kun ne antavat tradition moniäänisyyden ja historian painon kuultaa metodisen johdonmukaisuuden alta. Eräs tällainen hetki löytyy



aivan S-21-näyttelyä kritikoivan artikkelin lopusta, jossa de Duve ajattelee yhä taiteeksi nimeämisen logiikkaa, mutta siteeraa Jean-François Lyotardia esittelemässä Hannah Arendtin ajattelua: ”Syntymän, tradition ja tuomion [jugement] aiheistot ovat välttämättä vain yhtä, enkä päädy purkamaan niiden yhteyttä niin kuin se pitäisi tehdä.”⁴¹

Viitteet

1 Käännän de Duven käyttämän sanan ”adresser” tässä artikkelissa toistuvasti ”puhuttelemiseksi”, koska se tuntuu sopivan useimmissa kohdin paremmin käyttämiini de Duven sitaattien käännöksiin kuin ehkä jossakin määrin suurempi käännös ”osoittaminen”. Mahdolliset merkityserot on kuitenkin hyvä pitää mielessä.

2 De Duven itse Duchamp-tekstiensä pääteoksena pitämä *Kant after Duchamp* (Cambridge: MIT Press, 1998) keräsi yhtenäiseksi kokonaisuudeksi tärkeimmät esseet hänen kahdesta ranskaksi julkaistusta teoksestaan *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité* (Paris: Minuit, 1989) ja *Résonances du readymade: Duchamp entre avant-garde et tradition* (Paris: J. Chambon, 1989), jotka oli julkaistu erillisenä niteinä kuvituksen asettamien vaatimusten johdosta (Duve, Thierry de, *Essais datés, vol. 1 – Duchampiana* [Genève: Musée d'art moderne et contemporain, 2014], 20).

3 Ajatuksen synnystä ja kehityksestä de Duven omin sanoin, ks. *ibid.*, 11–24.

4 *ibid.*, 210–211.

5 *ibid.*, 77.

6 *ibid.*, 110.

7 *ibid.*, 219–220.

8 De Duve siis kritisoi sitä, että Duchampin teos asetettiin negatiivisen kritiikin ponttimena, negatiivisuuden joka 1960-luvun käsitetaiteessa ulotettiin taiteen kaikkiin käytäntöihin tekijyydestä instituutioon itseensä asti. (ks. *ibid.*) Samasta syystä johtuen hän myös kommentoi, ettei Duchampin ”Suihkukaivon” perustamaa traditiota tässä mielessä ole, vaan koe on ainutkertainen; kyse on ennemminkin kokeellisen aselman luomasta ”resonanssista” (*ibid.*, 58). Jälkimmäinen väitteistä on toki melko helposti asetettavissa kiistanalaiseksi.

9 *ibid.*, 59. ”Donc, le readymade désigne et explicite les conditions historiques nécessaires et suffisantes à ce qu'il y ait ”œuvre d'art”. Le scandale du readymade n'a pas été celui d'un geste iconoclaste, mais celui d'une mise à nu: quoi qu'on pense des raisons essentielles de l'art (qu'on pense les trouver dans la valeur intrinsèques de l'œuvre ou dans la dialectique de l'histoire), la preuve est faite: il suffit de la concomitance d'un objet (quelconque), d'un artiste (quasi anonyme), d'un public (aléatoire) et d'une institution muséale (même marginale comme le Salon des Indépendants), pour qu'à leur point de rencontre surgisse quelque chose qu'il faudra bien nommer art, ne fût-ce que l'espèce négatrice de l'anti-art.”

10 *ibid.*, 58.

11 De Duve, *Adresses*, 27.

12 Michel Foucault, *Tiedon arkeologia*, suom. Tapani Kilpeläinen (Tampere: Vastapaino), 108.

13 De Duve, *Duchampiana*, 65–67

14 *ibid.*, 133.

15 De Duven keskeisen historiografisen väitteen mukaan modernilla, postmodernilla ja nykytaiteella ei ole taiteen ehtojen kannalta olennaista eroa. Tämän hän tuo esiin ennen kaikkea Duchampia käsittelevissä klassikkoteksteissään. Erityisen painokkaasti ajatus modernin ja ”postmodernin” välisestä jatkuvuudesta tuodaan esiin *Kant after Duchampin* avausluvussa

”Art Was a Proper Name”. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge: MIT Press, 1998), 3–86.

16 Ks. erit. de Duve, *Duchampiana*, 62–63. Valokuvauksen rooliin modernin taiteen murroksessa liittyvät myös reproduktion aikakauden ja taiteen historiografian suhteita pohtivat de Duven artikkelit André Malraux'n taidehistoriallisesta metodista ja ”imaginäärisen museon” ideasta: ”Le temps du readymade” (1976) ja ”La condition Beaubourg” (1980).

17 De Duve selittää ajatustaan modernin ”tämä on taidetta” -arvostelman yhteydestä kantilaiseen arvostelukyvyn kritiikkiin tekstissään ”Cher Herman” (2002), joka on osoitettu kielifilosofi Herman Parret'ille (de Duve, *Adresses*, 95–121). Kantin merkityksen hän myöntää myös vuonna 2012 tekstiin ”À propos du readymade” lisätyssä viitteessä, jossa hän mainitsee että on ajatellut ”tämä on taidetta” -arvostelmaa yhteydessä kantilaisuuteen vuoden 1989 teoksestaan *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité* lähtien (de Duve, *Duchampiana*, 58n).

18 De Duve, *Duchampiana*, 62.

19 Jätän avoimeksi sen, mihin ajankohtaan de Duven oivallus kaksivaiheisesta puhuttelusta sijoittuu. *Adresses*-kokoelmassa on mukana tekstejä, jotka koskettelevat hänen ns. panttivankiteoriaansa, ja jotka liittyvät taiteellisen puhuttelun eri moodeihin: ”Glossaire” (1994), ”Bribes d'une théorie de l'otage et du témoin” (1994), ”Cher Gérard” (1997). Vuonna 2000 ensimmäisenä editiona julkaistuun teokseen *Voici, 100 ans d'art contemporain* (Antwerpen: Ludion) mennessä teoria oli viimeistään jo kypsynyt.

20 De Duve, *Duchampiana*, 230.

21 De Duve, *Adresses*, 155–169. De Duve analysoi myös Manet'n vuoden 1864 teosta *Christ mort et les anges* (*ibid.*, 63–67) tekstissä ”Quelques remarques sur 'représentation', 'présentation', 'incarnation'” (1996). Samat teokset löytyvät liitettyinä moderniin puhutteluun laajemmaltikin teoksesta Thierry de



Duve, *Voici, 100 ans d'art contemporain* (Antwerpen: Ludion 2001).

22 Tekstin ”Chère Mieke” tärkeyttä korostaa kokoelmassa se, että vaikka de Duve on korostanut halunneensa painaa niteisiin kokoamansa tekstit alkuperäisessä muodossaan (niteiden toimituksen aikaan hän on lisännyt teksteihin niitä kommentoivia alaviitteitä), on Balille annettuun vastaukseen kirjoitettu neljä vuotta myöhäisempi alkuperäistä vastausta huomattavasti pidempi ”Post-scriptum”, jota on vielä kahdesti (vuosina 2008 ja 2015) korjailtu. Balin tulkinta koskee erityisesti puhutteluteorian muotoilua toisesta persoonasta, jonka de Duve antaa teoksessaan *Voici, 100 ans d'art contemporain*.

23 De Duve, *Adresses*, 123–147, erit. 139–144.

24 Michael Fried, *Courbet's Realism* (University of Chicago Press, 1990).

25 Sekä Fried että Clark ovat tuoneet asiaa koskevat merkintänsä huomattavimmin esiin Manet'ta käsittelevissä tutkielmissaan. Michael Fried, *Manet's Modernism, or the Face of Painting in the 1860s* (University of Chicago Press, 1996) & T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (London: Thames and Hudson, 1990). Laajemmasta otannasta mainittakoon, että keskustelu puhuttelemisesta modernissa taiteessa on ollut yksi ranskalaisen teorian ominaispiirteistä viimeistään 1940-luvulta alkaen, jolloin Jean-Paul Sartre nosti sen esiin vuoden 1947 taidepoliittisessa pamfletissaan *Mitä kirjallisuus on?* (Jean-Paul Sartre, *Mitä kirjallisuus on?* [Helsinki: Otava, 1976], 53, 77 & 274). Sartre puolusti silloin ajatusta universaalista puhutte- lusta, jolla tosin voitiin vedota tiettyyn kohderyhmään, kun taas poeettisemmin asiaan suhtautuneet, eritoten surrealismin traditiota jatkaneet, halusivat nähdä tai- teellisen puhuttelun aina kohdistuvan tietylle kohteelle – vaikka sitten kuvitellulle kilpakumppanille, vihamie- helle, rakastetulle tai ystävälle. De Duve epäilemättä ottaakin tähän keskusteluun kantaa jo ”Adresses”-ko-

koelman muodollisissa piirteissä: tekstit ovat joko pää- tai alaotsakkeissaan osoitettuja joko tietyille henkilöille, tai kuten muutaman artikkelin tapauksessa ”jollekin”, ”teille” tai ”kaikille”.

26 De Duve lisää tähän kohden alaviitteen: ”Tämä koskee epäilemättä myös sellaista käsityöläistä, jonka hallussa on koko tuotantoprosessi ja joka työskentelee rakkaudesta ammattiinsa, mutta ei sen sijaan tehdastyöläistä, jonka työvoimaa Marx kutsuisi vieraantuneeksi” (de Duve, *Adresses*, 135n).

27 Ibid., 134–135.

28 Ibid., 135–136.

29 Ibid., 137.

30 Ibid., 136–137.

31 Ibid., 137.

32 Ibid.

33 Ibid.

34 Ibid.

35 Ibid., 89–90. Vuonna 2008 de Duve julkaisi aiheesta myös *Adresses*-kokoelmaan painetusta tekstistä eroavan englanninkielisen artikkelin ”Art in the Face of Radical Evil” (Thierry de Duve, ”Art in the Face of Radical Evil”, *October*, vol. 125, summer 2008: 3–23).

36 Broodthaersia käsittelee artikkeli ”Ceci ne serait pas une pipe” (1997), Blocheria ”La Déposition” (1993) ja Lavieria ”Lavier/Sélavy” (1990).

37 De Duve, *Duchampiana*, 190.

38 Ks. *ibid.*, 183–202.

39 De Duve, *Adresses*, 91.

40 Ibid.

41 Ibid., 92. Alk. Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance* (Paris: Éditions Gallilée, 1991), 67.

FT, dos. Roni Grén toimii tutkijana Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa. Hän on tutkimuksissaan keskittynyt mm. modernistiseen taideteoriaan, ranskalaiseen filosofiaan, surrealismiin ja eläintaiteeseen.

