

Synestesia, evoluutio ja taiteet: 1870–1920

Roni Grén

Viime vuosikymmeninä on taiteentutkimuksen saralla noussut jälleen esiin kysymys moniaistisuudesta ja niin sanotuista synestesiasta. Synestesialla tarkoitetaan yksilöllistä kokemusta, jossa jonkin aistin normaalisti välittämät tuntemukset sekoittuvat vähintään yhden toisen aistin normaalisti välittämien tuntemusten kanssa – esimerkiksi ääniä havaitaan väreinä tai toisinpäin.¹ Moniaistisuuden on nähty haastavan taiteen modernistista ja mediaspesifiä paradigmat, vaikka synestesiaa pyrkivää tai niitä tuottavaa taidetta ei välttämättä ole nykykontekstisakaan ajateltu nimenomaan nykytaiteen etuoikeutena. Moniaistiselle taiteelle onkin pyritty luomaan oma historiansa, joka kulkee

modernistisen taiteen kaanonin halki.²

Palaan seuraavilla sivuilla tarkemmin aika-kauteen 1870-luvulta 1900-luvun ensimmäisille vuosikymmenille, jolloin aistienvälisistä suhteista käyty keskustelu oli hyvinkin laajaa ja jonka seurauksena sen voidaan nähdä vaikuttaneen esimerkiksi symbolistitaiteilijoiden, Wassily Kandinskyn tai Paul Kleen töiden kautta merkittävällä tavalla modernistisen kuvakielen kehitykseen. Tarkastelen artikkelissani mainitulla aikavälillä synestesiasta ja moniaistisuudesta kiinnostuneiden taideteorioiden näkemyksiä suhteessa evoluutioteorioihin ja taiteidenvälisiin raja-aitoihin. Aikakauden taideteoria oli laajalti kiinnostunut moniaistisen kokemuksen yhteydestä ihmislajin evoluu-

tion ja kirjoittajat tekivät merkintöjä asiasta myös enemmän tai vähemmän darwinistisen evoluutioteorian valossa tai sitä vastaan. Samalla tämä keskustelu kytki taideteoreettisen keskustelun nimenomaan evoluutioteorioiden kautta aikakauden uusiin luonnontieteellisiin havaintoihin, minkä vuoksi myös sen painotukset erosivat monilta osin nykyisistä keskusteluista aiheen ympärillä, vaikkakin toki synestesioiden tai moniaistisuuden asettama peruskysymys aistijaotteluiden tai taiteiden erottelun mielekkyydestä on pysynyt suhteellisen samankaltaisena.³ Synestesiasta käyty keskustelu nousi huomattavaan asemaan nimenomaan 1870-luvulta lähtien yhteyksissään evoluutioteorioiden suosioon taiteiden kentällä⁴, ja tämä yhteys paljolti katosi taideteoreettisista polemiikeista viimeistään 1920-luvun aikana.

Taiteidenvälisen erottelun luomat merkitykset ovat synestesia-keskustelun kannalta erityisen tärkeitä, koska ne tarjoavat näkymän myös siihen keinovalikoimaan, joka korostui 1800-luvun ja 1900-luvun vaihteen avantgardessa taiteidenvälisen erotteluiden haastamiseksi. Taideteoksen moniaistisen kokemuksen varaan rakentuvaa taidetta ei pidä ymmärtää aina pyrkimyksenä käsitellä



synesthesioita – toisinaan tarkoituksena on vain stimuloida useampia aisteja ilman pyrkimystä aistikokemusten muotojen sekaanuttamiseen – mutta etenkin artikkelissa käsiteltynä ajanjaksona taiteen moniaistisuus palautettiin taiteen synesteettiseen kokemukseen tai toisinpäin. Näin oli muun muassa siksi, että molemmat yhdistettiin klassisen hegemonisen taidekäsityksen rappeutumiseen joko hyvässä tai pahassa.

Artikkelini jakautuu kolmeen osaan. Esittelen ensiksi moniaistisuutta korostavien taideteoreettisten keskustelujen pääpiirteitä 1800-luvun lopulla, ja erottelen sen jälkeen suurimmat kehityshistorialliset kaavat, joita aikakauden näkemykset tuottivat suhteessa evoluutioteorioihin. Näiden osalta seuraan myös aiheen ympäriltä julkaistusta kirjallisuudesta melko lailla yleisesti löydettäviä esimerkkejä. Artikkelini varsinainen pääargumentti koskee nimenomaan sitä kehityskulkua, jossa 1800-luvun jälkipuoliskolla keskustelun perustana ollut suhde taiteiden välisyyteen hiljalleen haipui yhdessä evoluutioteoriaan tehtyjen viittausten kanssa. Näin ollen kuvaan artikkelin lopussa lyhyesti analysoiden myös niitä syitä ja tapoja, joilla 1900-luvun vaihteen moniaistisuuden dis-

kurssi purkautui antaen tilaa sellaisille modernismin muodoille, joille moniaistisuuden tai taiteidenvälisyyden asettamalla kysymyksillä ei ollut enää samaa arvoa.

Kolme moniaistisen taiteen mallia

1870-luvun jälkeen moniaistisuus nousi esiin uudella voimalla ja sitä pidettiin tärkeässä roolissa aikakauden avantgarde-taiteen teoreetikoiden esiin nostamissa kysymyksissä siitä, mihin suuntiin taidetta ja kulttuuria tulisi kehittää. Moniaistisista kokemuksista innostunut taidekenttä oli kaikkea muuta kuin yhtenäinen teoretisoinneissaan. Hajanaisuus koski sekä moniaistisen kokemuksen saavuttamisen keinoja että kysymyksiä tasapainosta eri aistien tarjoamien kokemusten välillä.⁵

Esittelen seuraavaksi pääpiirteissään kolme tärkeintä taideteoreettisen keskustelun linjaa tai traditiota, joihin aiheen kehittämissä seuraavien vuosikymmenien aikana enemmän tai vähemmän tietoisesti usein viitattiin. En yritä väittää, että kuvaamani traditiot olisivat toisistaan täysin erilliset – ne eivät ole – mutta pyrin erottelullani havainnollistamaan niitä tärkeimpiä ristiriitoja, joita moniaistisuudesta käyty keskustelu kohtasi.

1) Tunnetuin 1800-luvun jälkipuoliskon moniaistisen taidekokemuksen malleista on epäilemättä *Gesamtkunstwerk*, Richard Wagnerin muotoilemana laajalle levinnyt ajatus kokonaistaideteoksesta.⁶ Wagnerin ajatuksissa kysymys oli “draamasta”⁷, johon useat taiteet ja aistit ottivat osaa. Idean taustalla vaikutti unelma paluusta kreikkalaisen tragedian autenttisuuteen ja tarkoituksena oli luoda kansan koettavaksi annettava teos, joka asettuisi poliittiseen ja julkiseen sfääriin, osaksi kansalaisen elämää, ja astuisi ulos taidekäytäntöjen rajallisuudesta.⁸ Kokonaistaideteoksen ajatuksessa on myöhemmän tradition kannalta merkitsevää nimenomaan sekä taiteiden erottelua kohtaan esitetty kritiikki – erottelu on toisaalta juuri tämän kritiikin pontimena ja pitää unelmaa kokonaistaideteoksesta elossa – että ajatus musikaalisuuden kannattelemasta draamasta, joka sitoo taiteidenväliset suhteet yhteen ja antaa kokijalle moniaistisen integroituneen kokemuksen. Yhteiskunnalliselle tehtävälleen ajatellun laajuuden vuoksi se kelpasi myös myöhempien avantgarde-liikkeiden suosioon; taustalla oli poliittis-filosofinen teoreettinen rakennelma jonka valtuuttamana eri taiteet (nimenomaan eri taiteina) koot-



taisiin yhteen kokonaisvaikutelman yhteen saattamiseksi.⁹

2) Jos *Gesamtkunstwerk* edustaa kokoaavaa mallia, jonka toivotaan toimivan myös julkisessa ja poliittisessa mielessä, tulee aistien ja taiteidenvälisyyden kannalta rajoitetumpi malli perintönä jo pidempään ennen modernia aikaa vaikuttaneelta traditiolta. Etenkin 1800-luvun lopun symbolistinen kehys halusi useinkin kuvata perineensä sen muodossa, jonka Charles Baudelairen ajatus “vastaavaisuuksista” oli sille välittänyt. Baudelairen *Pahan kukkien* runossa “Correspondances” esitettyjen kuuluisien säkeiden mukaan “On tuoksuja, raikkaita kuin iho lapsen on, / kuin niittyjen vihreys, sävel oboen”¹⁰. Toisin sanoen kysymys on taiteilijan pyrkimyksestä sekä kokea että välittää moniaistinen kokemus oman välineensä kautta. Baudelairea edeltänyt, ehkä toinen vuosisadan tunnetuimmista esimerkeistä tällä saralla paljastaa paremmin mistä traditiossa kommunikaation kannalta oli kysymys. Beethovenin *Pastoraalisinfoniassa* (6. sinfonia, F-duuri) kuulija johdatetaan myrskyyn maalaismaisemassa ja hänelle osoitetaan musiikin kykyä tuottaa visuaalisia vaikutelmia, vaikkakin niitä stimuloidaan myös kielellisten

vihjeiden avulla.¹¹ Myös Baudelairen ajatuksissa kielellä tai kommunikaatiolla ylipäänsä on välittävä asema eri aistien tuottamien kokemusten ja vaikutelmien tuottamisessa: “ihminen käy symbolimetsissä”, kuten Baudelaire kirjoittaa.¹² Vastaavaisuuksien kohdalla painottuu aistikokemusten tasa-arvoisuus, ainakin siinä mielessä että etusijalle asetetaan nimenomaan vastaavaisuus itsessään eikä esimerkiksi tietyillä keinoilla tuotettu dramaattinen efekti, jolla välttämättä olettaisiin olevan muita välittämiä yhteiskunnallisia tarkoituksia. Kyse ei välttämättä ole taiteiden sulautumisesta, jota Baudelaire itsekin kritisoi, vaan taiteiden mahdollisuuksista.¹³

3) Kolmas tekniikoista oli etenkin aikakauden dekadentismin kannalta houkuttavin, mutta tietyssä mielessä myös kompleksisin, koska se tarjoaa jo ennalta annettuna määrättyä aistien- tai taiteidenvälisiä hierarkiaa. Tällaisen näkemyksen puolesta polemisoinneet vaikutusvaltaisimmat teoriat voidaan jakaa kahteen sen mukaan antavatko ne (a) preferenssin musiikille vai (b) näkemiselle. Musiikkijohtoiset teoriat olivat tulleet suosituiksi etenkin Arthur Schopenhauerin filosofian vaikutuksesta 1800-luvun alku-

puoliskolta lähtien ja niissä taiteiden ajateltiin tavoittelevan musiikille ominaista tilaa. Friedrich Schellingin ajatuksissa musiikki seisoi erillään muista taiteista, koska se vaikutti olevan puhtaasti “aineetonta”, kun taas Schopenhauer ajatteli löytäneensä siitä “Tahdon ilmentymän”.¹⁴ Kuten Pascal Rousseau on huomioinut, 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä puhe moniaistisuuden mallista ja siinä annettavista preferensseistä tietyille havaitsemisen tavoille painottuu kuitenkin hiljalleen musiikkikeskeisyydestä okulosentrismin, näköaistikeskeisyyden suuntaan.¹⁵

Tällaisen jäljempänä mainitun teorian arkityyppisin malli löytyi 1900-luvun vaihteen avantgardelle epäilemättä Arthur Rimbaud’n kuuluisasta *Lettre du voyant’sta* (1871)¹⁶. Kirjeessä nuori Rimbaud hahmottelee metodin, jolla runoilijaksi – laajemmin ottaen taiteilijaksi, kuten myöhemmin ymmärrettiin – tullaan: “ihmisen tulee olla näkijä, tehdä itsestään näkijä”¹⁷, Rimbaud kirjoittaa. Kirjeen keskeisin ja lauseen “*Je est un autre* [Minä on toinen]”¹⁸ ohella useimmin lainattu kohta koskee “aistien epäsäännöllistämistä [*dérèglement de tous les sens*]”¹⁹, jonka yhteys ajatuksen kannalta keskeiseen näkemisen johtamaan aistihierarkiaan on monesti



unohdettu kun sen okulosentriset piirteet on ajettu taka-alalle. Kuuluisa, vaikkakin usein vain osin siteerattu jakso Rimbaud'n kirjeestä kuuluu seuraavasti:

Runoilija tekee itsestään näkijän sekoittamalla kaikki aistinsa pitkäkestoisesti, perinpohjaisesti ja järjestelmällisesti. Tutustumalla kaikkiin rakkauden, kärsimyksen ja hulluuden muotoihin, hän etsii itseään, ammentaa itsestään kaikki myrkyt ja säilyttää vain niiden ydinmehut. Harjoittamalla sanoinkuvaamatonta kidutusta, johon hän tarvitsee kaiken uskon, kaiken yli-inhimillisen voiman ja jonka kuluessa hänestä tulee ennen kaikkea suuri sairas, suuri rikollinen, suuri kirottu – ja korkein Tietäjä! – hän saavuttaa tuntemattoman! Kehitettyään jo ennestään rikasta sieluaan enemmän kuin kukaan toinen! Hän saavuttaa tuntemattoman, ja vaikka hän menettäisi järkensä eikä ymmärtäisi näkyjään, niin ainakin hän olisi nähnyt ne!²⁰

Rimbaud'n tarjoamassa esimerkissä kysymys on siis paljon vähemmän vastaavuuk-sien etsiskelystä tai kokonaisvaikutelman luomisesta kuin edellisissä esimerkeissämme. Voisi jopa sanoa, että ennemminkin siinä astutaan alueelle, jossa synesteettisiä kokemuksia käytetään aistien kurittamiseen yliaistillisen näyn hyväksi. Moniaistisen kokemuksen välittäjänä toimiva runollinen kieli, joka asettuu runollisten kuvien palvelukseen, oli saanut sijaa jo saksalaisen romantiikan ajatuksissa runouden keskeisestä merkityk-

sestä taiteiden joukossa ja asettui hyvin tärkeään rooliin surrealistisen taideteorian kehityksessä 1920- ja 1930-luvuilla.²¹ 1800-luvun loppupuolella etenkin symbolistisessa kontekstissa taiteidenväliset suhteet kuitenkin asetettiin keskelle diskurssia, jossa rooli ja painotukset olivat toiset. Mitä siis tapahtui monitaiteisten ja moniaististen kokemusten malleille kun ne tuotiin yhteen evoluutioteorioiden kanssa? Millaisen kuvan taiteiden ja avantgarden merkityksestä niiden kohtaaminen antoi?

Evoluutio, degeneraatio, sykli

Taiteidenväliset jakolinjat olivat etenkin teoreettisessa mielessä syvällä, eikä niiden purkaminen käynyt helposti. Tavallaan lessingiläinen paradigma taiteidenväliseksi erotteluksi²² tai akateeminen hierarkia antoi vasta valtuutuksen ja mielen koko moniaistisuuden keskustelulle siinä muodossa kuin se 1800-luvulla tavataan. Mutta joko yksin ei tietenkään selitä miksi asiasta tuli aikakaudelle niin tärkeä, vaan kysymys oli myös laajemmassa mielessä ideologinen ja moraalinen. Aistimuksista puhuttaessa tärkeä osa keskustelua otti 1800-luvun lopulla kantaa kysymyksiin, joita evoluutioteoreettiset näkö-

kulmat pitivät pinnalla myös taiteiden alalla, vaikka kysymys ei silloin useinkaan ollut puhdasoppisista darwinismin tai lamarckismin muodoista. Keskusteluissa korostui myös kysymys inhimillisten ja eläimellisten tuntemusten välisistä suhteista.

Länsimainen traditio oli vuosisatoja opetellut piirtämään ihmisen ja eläimen välisen rajan viimeistään siihen missä inhimillinen kielellinen kommunikaatio alkaa, ja vaikka soraaääniä näitä väitteitä kohtaan olikin toisinaan kuulunut, myös taiteet oli erotettu eläimellisyyden alueelta ihmisen tietoisuuden poikkeukselliseksi katsotun luonteen vuoksi.²³ Tässä mielessä onkin ymmärrettävää, että nimenomaan kysymys aistimellisuudesta ottaa vastaan evoluutioteorioiden tulon taideteorioihin: kielellisesti järjestyneen tietoisuuden hallitsema rationaalinen alue kuului aikakauden käsitysten valossa edelleen vain ihmiselle, mutta aistielinten asema oli jo lähtökohtaisesti monimielisempi. Erottelut joutuivat silti tässäkin suhteessa koetukselle 1800-luvun lopulla darwinismin saapumisen myötä.²⁴

Evoluutioteorioiden ja moniaistisuutta ja -taiteisuutta käsittelevien teorioiden kohdassa oli syntyneiden näkökulmien vastaan-



otto myös arvattavan monitahoista. Jotkut teoreetikoista asettivat moniaistisen kokemuksen taiteiden päämääräksi ja näkivät sen edustavan uutta ihmisen evoluution kehitystasoa; toiset näkivät sen taiteen rappiona. Kohua tuntuu yksittäisten esimerkkien valossa herättäneen puolesta ja vastaan etenkin fysiologi Raphaël Dubois'n huomio siitä, että eräs simpukkalaji (*pholas dactylus*) oli kykenevä saman elimen avulla tuntemaan aistimuksia, jotka ihmisillä olivat jakaantuneet useampaan elimeen. Dubois kuvaili simpukkalajin elämää „dermooptiseksi“, näkö- ja tuntoaistien yhteen kietomaksi elämäksi, asettaen sen vastakkaiseksi intellektuaaliselle inhimilliselle tavalle havainnoida maailmaa.²⁵ Symbolistiset kehittelyt aiheen ympärillä inostuivat vertauksista, joita esimerkin avulla oli mahdollista luoda aikalaisaiteen moniaistisuuteen ja saivat pian odotetut vastareaktionsa. Raivoisin näistä oli epäilemättä Max Nordaun teoksessa *Entartung* (1892), jossa Nordau huomioi, että „äänen ja näön välisen yhdistämisen, transponoinnin tai sekoittamisen nostaminen taiteen asemaan ja siinä ihmisen tulevaisuuden näkeminen, kuvailee kehitykseksi sellaista, joka tosiasiaassa edustaa inhimillisen tietoisuuden paluuta osterin

tasolle“²⁶. Nordau jatkoi poleemisia kiemuroitaan lausuen omat mielipiteensä symbolisteja koskien: „hermosto pääsee vallalle aivokuoresta, tunteet kumoavat ideat [--] kun tämänkaltaisilla henkilöillä on runollisia ja taiteellisia vaistoja, luonnollisesti he haluavat antaa ilmaisun mentaalille tilalleen“²⁷.

Kuten Nordaun esimerkistä nähdään, saatettiin alkukantaisiksi oletettujen synesteettisten kokemusten tuottaminen myös nähdä vain lajin rappeutumisen lävitse, kun taas vahvasti erillään pidetyt taiteen alat ja aistikokemukset osoittivat rationaalisen mielen vahvuutta luonnollisuuden ja aiempien kehitysvaiheiden edustaman kaaoksen edessä. Jo Wagner oli varoittanut tästä riskistä taiteiden yhdistämisessä, joka saattoi pahimmassa tapauksessa johtaa vain „käsittämättömään, bisarriin ja absurdiin“,²⁸ ja Nordau antoi sille evoluutioteorian valossa definiitiivisen muotoilunsa:

Taiteet eivät ole syntyneet sattumalta; niiden väliset eronteot ovat seurausta orgaanisesta välttämättömyydestä; kun ne kerran ovat saavuttaneet itsenäisyyden, eivät ne luovu siitä koskaan. Ne saattavat kyllä rappeutua, jopa kuollakin, mutta ne eivät voi kutistua takaisin siihen alkeismuotoonsa, joka sijaitsee niiden alkuperässä. Täten pyrkimys aloittaa uudelleen alusta on rappeutumisesta kertova ominaislaatu.²⁹

Nordau reagoi nimenomaan kehityssuuntiin, joita taiteelle ja ihmisyydelle oli alettu tarjoilla, eivätkä kyseessä olleet vain yksittäiset argumentit. Dubois'n luonnontieteelliset huomiot tuotiin mukaan taideteorioihin tilanteessa, jossa niille oli jo pohjustettu tilaa Ernst Haeckelin "*Darwinismuksen*" myötä. Haeckelin tarkoituksena oli yhdistää saksalainen idealistinen traditio darwinismin evoluutioteoreettisiin löytöihin.³⁰ Taiteilijoiden ja taideteoreetikoiden piirissä omaksuttiin Haeckelin monistisista kehitelmistä ennen kaikkea rekapitulaatioteoria (väittämä siitä, että yksilön kehitys seuraisi lajin historiallista kehitystä) sekä ajatus lajien varhaisemmista kehitysvaiheista peräisin olevista värähtelyistä, joita taiteen keinoin ajateltiin mahdolliseksi kommunikoida.³¹ Nämä värähtelyt saatettiin sitten puolestaan mieltää syntyneiksi tai vastaanotetuiksi sellaisella tasolla, jolla erilliset aistikokemukset eivät olleet vielä kehittyneet erillisiksi, tai jossa joka tapauksessa ihmiselle ominaiset erilliset aistikokemukset sekoittuivat. Teoriat värähtelyistä johdettiin usein Haeckelin näkemyksiin alkulimasta, solutasoisesta protoplasmasta, joka toimi aikaisemmista kehitysvaiheista perittyjen tunteiden välittäjänä.³² Kaikkein laajimmat



taideteoreettiset kehittelyt Haeckelin väräh-
telyteorian pohjalta loi Albert Cozinet (*alias*
Jean d'Udine), joka vuoden 1897 teoksesta
De la correlation des sons et des couleurs
en art vuoden 1910 *L'art et le geste*en saak-
ka kehittäi ajatusta protoplasman avulla säi-
lyneestä perinnöllisestä rytmistä, äänistä ja
väreistä, joiden välittäminen kunkin taiteen
keinoin, „taiteen kielen“ mukaisesti oli taitei-
lijän tehtävä.³³ Haeckelin teoriat näyttelivät
tärkeää osaa aina symbolismista ekspres-
sionismiin ja varhaiseen abstraktiomaala-
ukseen ja niiden tiedetään vaikuttaneen niin
Edvard Munchiin³⁴ kuin Wassily Kandins-
kyynkin³⁵.

Haeckelin pseudo-darwinistinen teoria
alkukantaisista värähatelyistä toimi niin edis-
tystä kuin rappiotakin julistavien käsitysten
palveluksessa. Haeckelin teoriaan kuuluu
kiistämättä – monista darwinismin muodois-
ta poiketen – ajatus siitä että ihmislaji on joka
tapauksessa muihin eläinlajeihin nähden rat-
kaisevasti erilainen juuri kielellisen ilmaisun
kautta järjestyneen tietoisuutensa vuoksi.
Siinä mielessä edes paluu aikaisempien ke-
hitysvaiheiden tunnelmiin ei voinut haastaa
ihmisen, Haeckelin mukaan lajien historian
22. vaiheen, paikkaa luomakunnan huipul-

la.³⁶ Täten keinot, joilla alkukantaisia väräh-
telyitä onnistuttiin tuottamaan esimerkiksi sy-
nesteettisten kokemusten avulla, saatettiin
jopa helpostikin valjastaa osaksi suurempaa
kehitystarinaa ihmiskunnan teknologisesta
kehityksestä ja esimerkiksi rinnastaa uusim-
piin teknologian ihmeisiin. Näihin kuului ai-
nakin Edisonin fonografi, joka välitti graafisin
keinoin tallennettua ääntä, mutta myös ehkä
tarkoituserittään kokeellisempia laitteita ja
metodeja kuten Ernst Chladnin levyt väräh-
telyiden tallentamiseksi (Kuva 1).³⁷ Riippu-
matta metodien tieteellisestä arvosta nähtiin
keinot taiteiden alkuperäisen yhteyden saa-
vuttamisesta siis usein vain vahvistamassa
ihmisen ja eläimen välistä olennaista ontolo-
gista repeämää.

Kolmas vaihtoehto oli ymmärtää filosofi-
semmassa mielessä paluu ihmisen eläimelli-
seen tai primitiiviseen moniaistiseen ytimeen
kylläkin eräänlaisena regressiona, mutta
sellaisena joka vahvisti ihmislajin kehitystä
sinällään. Taiteilijan paluu intuitiiviseen, eläi-
melliseen pohjaan nähtiin teorioissa, jotka
ottivat asiakseen kommentoida kokemusten
eläimellisyyttä, ikään kuin ihmisen oman eläi-
mellisyyden ylittämisenä, jolloin ei niinkään
alistuttu luonnolliselle maailmalle kuin luotiin

“toinen luonto”. Jo Conrad Fiedler esitti vuon-
na 1876 kirjassaan *Über die Beurteilung von*
Werken der Bildenden Kunst tämän olen-
naisen modernin primitivismin puolustuksen
kuvailemalla kuinka taiteilijan tietoisuus on
mahdollista ymmärtää “olemassaolon tie-
dostamattomana, eläimellisyyden kaltaisena
muotona verrattuna uusimpaan tietoisuuden
tasoon, jonka ihminen on saavuttanut”³⁸. Näin
taiteilija saattoi Fiedlerin mukaan olla kykene-
vä aloittamaan prosessin, jossa ei niinkään
“kuljettu alemmalta tiedostamattomalta ta-
solta korkeammalle tietoiselle tasolle, vaan
pikemminkin uhrattiin toinen toisen vahvista-
miseksi”³⁹.

Hurjimpiin mittoihin tulkinnan epäilemät-
tä kuitenkin vei, tavalla jolla oli myös valta-
va merkitys 1900-luvun alun avantgardelle,
Friedrich Nietzsche. Nietzschen mukaan
taiteilija kehitti itselleen toisen luonnon “kas-
vattamalla itsensä ulos ensimmäisestä [inhi-
millisestä] luonnosta ja sen tavoista”⁴⁰. Tämä
toinen luonto saatettiin synnyttää Nietzschen
mukaan vain unohtamalla se valhe, jollainen
oletus ihmislajin poikkeuksellisuudesta oli:
palaamalla “eläimelliseen unohdukseen”⁴¹
edes hetkisen ajaksi ja lopettamalla unelma
ihmisestä, joka on järkeistänyt ja järjestänyt



aistikokemuksensa⁴². Siten eläimelliseen aistimellisuuteen palaaminen palveli “ihmissyyden ylittämistä”, jota Nietzsche muistettavasti julisti etenkin Näin puhui Zarathustran (1883–1885) sivuilla.⁴³

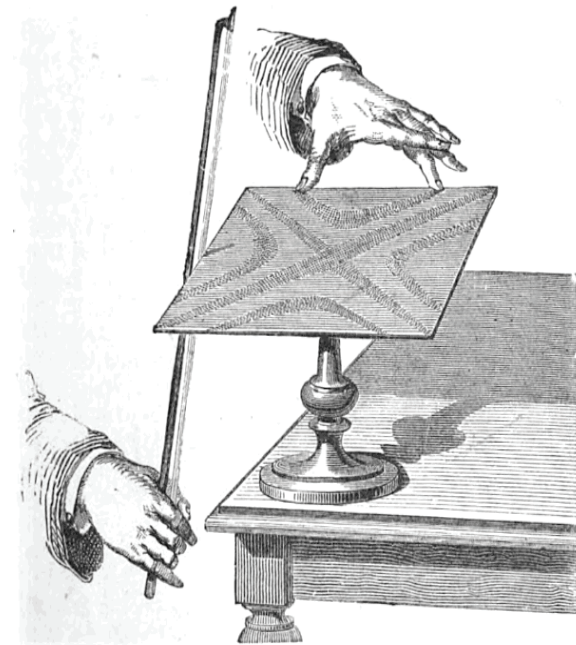
Diskurssin purkautuminen: aistihegemoniasta anestesiaan

Kaikki edellisessä luvussa esitetyt näkökulmat paluusta eläimellisyteen kätkivät sisäänsä ongelman, joka oli viime kädessä soveltamaton: paluusta eläimelliseen elämään voitiin ylipäättään puhua vain sillä ehdolla, että sen käsitettiin ratkaisevasti tulleen jo jätetyksi taakse. Lisäksi näin saatettiin todeta useimmiten vain vahvistamalla ihmisen tietoisuuden poikkeuksellisuus. Tälle tietoisuudelle käsitetty luonto taas teki mahdottomaksi ajatella paluuta inhimillisen tietoisuuden tuonpuoliseen – eläimelliseen maailmaan tai alkukantaisiin tuntemuksiin. Juuri tämä oli edellytettynä ajatuksessa taiteelle ominaisesta toisesta luonnosta, jonka luonnollisuudesta käsitykset vaihtelivat.

Huomautin jo aiemmin 1900-luvun vaihteen siirtymästä, jossa musiikkikeskeisyys ja monitaiteisuus antoi moniaistisuutta koskevissa polemiikeissa tilaa okulosentrismille.⁴⁴

Osittain taustalla vaikutti wagnerilaisuuden hiipuminen ja tarve löytää 1800-luvun idealismille ja romantiikalle vaihtoehtoja; osittain uudet näköaistikeskeiset teoriat kuvataiteiden saralla, impressionismi ja sen jälkikäit, mutta myös symbolismin kautta ekspressionismille tärkeiksi tulleet ajatukset sisäisistä visioista, jollaista jo Rimbaud’n ajatuskulku ilmentää. On huomattavaa, että vaikka kysymykset taktiisuudesta (tai haptisuudesta) maalaustaiteessa ottavatkin osansa keskusteluun moniaistisuudesta ja tulevat Alois Rieglin johdolla taiteen historiografian kannalta merkittäviksi seuraavien vuosikymmenien aikana, eivät ne vaikuta saaneen suurta osaa taiteellisen avantgarden ylläpitämissä synestesiaita koskevassa diskurssissa.⁴⁵ Mahdollisesti ajatukset enemmän tai vähemmän taktiilisesta tavasta maalata koettiin turhan välillisiksi sen idealistisen pohjan kannalta, jolle taideteoreettinen diskurssi synestesiaista näyttää rakentuneen.

Eräs merkittävimmistä okulosentrismien puoltajista synesteettisen diskurssin kannalta oli lähellä avantgardea toiminut radikaali anarkisti ja luonnontieteilijä Félix Le Dantec. Dantec puolusti näkemystä, jonka mukaan taide todella välitti „alkukantaisia vaikutteita



Kuva 1. Chladnin levyt, kuvattuna teoksessa William Henry Stone, *Elementary Lessons on Sound* (London: Macmillan and Co., 26, fig. 12. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Bowing_chladni_plate.png)

tamme⁴⁶, mutta kritisoi samaan hengenvetoon synestesiapuheen vulgaareja tulkintoja. Hänen kritiikkinsä kertookin paljon keskustelun saamasta käännteestä. Materialististen evoluutioteorioiden nimeen vannonut



Dantec ei sallinut askelta taaksepäin muodossa, jota haeckeliläiset olivat esittäneet, vaan väitti sen sijaan myös taiteiden erotelun puolesta, että evoluution korkeimmilla askelmilla yksi aisteista oli aina muiden ylitse ja sisällytti siten itseensä myös muiden aistielinten välittämiä tuntemuksia. Dantecin mukaan kyse oli ennen kaikkea inhimillisestä näköaistista muiden aistien yläpuolella ja jopa muiden aistien synteessä – väite, joka saatetaan helposti yhdistää häntä ympäröivään post-impressionistiseen kontekstiin. “On olemassa kyky ja vietti, joka pyrkii yhdistämään eri aistit, ei niinkään synestesia per se, vaan visuaalisuuden johdattamana aistien yhdentymisenä”⁴⁷, Dantec kirjoitti, “tiede voi jonain päivänä johtaa meidät tuntemaan kaikki maailman ilmiöt vain yhden aistimme varassa; ja se vasta on todellista monismia”⁴⁸.

Kaikki eivät tietenkään seuranneet Dantecin jalanjäljissä vaan esimerkiksi abstraktin taiteen synnyssä merkittävää osaa näytelleet teosofiset, steinerilaiset, uusplatonistiset ja goethelaiset teoriat pitivät sekä musikaalisuuden metaforaa yhä pinnalla että pyrkivät hahmottamaan taiteiden yhteisen transsendentaalisen

alueen synestesioiden maailmasta.⁴⁹ Wassily Kandinskyn ja Arnold Schönbergin lyhyt yhteinen matka kohti abstraktia kuvataidetta ja dodekafoniaa on tästä kuuluisa esimerkki.⁵⁰ Lainaus Kandinskyn teoksesta *Taiteen henkisestä sisällöstä* (1911) näyttää kuitenkin suuntaa kohti niitä ongelmia, joihin synestesioiden ympärille rakentunut diskurssi oli alkanut ajautua. Diskurssin kannalta niin merkityksellinen ajatus taiteidenvälisyydestä ja ilmaisukeinojen välisistä transpositioista alkoi tulla korvatuksi ideoiden, henkisyyden ja absoluutin ideaalilla. Aistien asemasta tuli toisijainen. Tästä ei jää pienintäkään epäilystä kohdassa, jossa Kandinsky vertaa hyvää taidetta keskusteluun kiinnostavan ihmisen kanssa:

Meitä ei kiinnosta hänen käyttämänsä sanat, ei niiden ääntämys, ei hengitys joka niiden tuottamiseen vaaditaan, ei hänen kieltensä ja huuliensa liikkeet, ei meidän omien aivojemme psykologinen toiminta, ei fyysinen ääni korvissamme eikä hermostoamme kohtaava fysiologinen efekti. Ymmärrämme, että vaikka nämä kaikki ovatkin tärkeitä ja kiinnostavia, eivät ne ole pääasiallisia eivätkä kosketa meitä kuten merkitykset ja ideat. Samanlaisin tuntein meidän tulisi kohdata taideteos. Sellaisen tavan yleistyessä taiteilija tulee kykeneväksi hylkäämään luonnolliset muodot ja värit ja puhumaan puhtaasti taiteellista kieltä.⁵¹

Ja vaikka ihan näin kauas ei olisi kuljetukaan, myös symbolistirunoilijoiden leirissä oli herätty jo 1900-luvun alussa moniaistisuuden ongelmiin jopa siinä määrin, että saatettiin huomioida dekadentin moniaistisuuden harhaanjohtava ja pinnallinen vaikutus. Runoilija ja taidekriitikko Camille Mauclair kirjoitti vuonna 1902 ajatuksiaan artikkeliinsa “La peinture musicienne et la fusion des arts” siitä, mistä hänen mukaansa synestesiaissa pohjimmitaan oli kyse. Mauclair osoitti piikikkyytensä niin aistikemusten dramatisoitujen transpositioiden kannattajille kuin aistiyhteyksiä etsiskelleille keksijöille ja tiedemiehillekin ja kertoi löytäneensä synestesioiden arvon toisaalta:

Hyväksyttäköön siis, että ajatus katsojan saamien vaikutelmien samanaikaisuudesta ei ole looginen kuin sillä ehdolla että tämän samanaikaisuuden ylittäminen uhkaa tuhota moniaististen vaikutelmien tuottamat erilliset havainnot, joiden säikeiden tulee jälleen yhdistyä tietoisuudessa. Lopulta näemme vain, että mikään ei ole turhempaa kuin yrittää yhdistää näitä säikeitä ulkoisesti, ikään kuin näyttämöllä, elävien tai elottomien koneiden avulla, vaan tämä työ täytyy päinvastoin saattaa päätökseensä jokaisen sielussa. [-] Taiteiden fuusio ei ole utopiaa jos se sisäistetään, toisin sanoen jos hyväksytään tietoisuuden osa siinä, jos sen annetaan toimia tietoisuudessa itsessään. [-] Taiteiden fuusion ongelmaa ei siksi loogisesti tule pelkistää lopputuotosten fuusioon, vaan ymmärtää se periaatteellisesti.⁵²



Nämä kolme esimerkkiä avaavat ne ongelmat, joihin evoluutioteorioiden vaikutuksen alla syntyneet teorit taiteiden ja aistien fuusiosta ajautuivat ja joiden vuoksi aihetta koskeva keskustelu näyttää menettäneen paljolti merkitystään. Kaikissa esimerkeissä teoria taiteesta esittää jälleen vanhan väitteen inhimillisen tietoisuuden poikkeuksellisuudesta ilman suurempaa tarvetta edes johtaa keskustelua kysymyksiin perinnöllisistä impulsseista. Dantecin teoria on vielä kiinni evoluutioteorian hallitsemassa diskursissa pyrkiessään osoittamaan aistienväliset hierarkiat inhimillisessä todellisuudessa, samalla kun se avaa kysymyksen kuvataiteen moniaistisesta kokemisesta materialistisessa perspektiivissä. Sen lopputulema on kuitenkin okulosentrinen ja se tekee mahdolliseksi taiteellisen median puhtauden puolesta tehdyt väitteet.

Kandinskyn ja Mauclairin tarjoamissa esimerkeissä taas moniaistisuus ja sen yhteys eläimellisyyteen alkaa tyhjentyä gnoseosentrisiin, tietoisuuskeskeisiin väittämiin. Kandinskyn esimerkki hahmottaa transsendentaalin pinnan, jossa aistikokemukset kyllä sulautuvat ja saattavat olla yhteistä alkuperää, mutta jossa ne myös menettävät



Kuva 2. Marcel Duchamp, *Avoir l'Apprenti dans le soleil*, 1914. Muste ja lyijykynä nuottipaperille. Philadelphia Museum of Art. <https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/to-have-the-apprentice-in-the-sun-1914>

ensisijaisen merkityksensä absoluutin edessä; aistit näyttäytyvät lopulta voimattomina metafysiikan tyranniaa vastaan. Mauclairin hieman vaatimattomampi muotoilu taas palauttaa taiteiden kokemisen tiedostamisen

rakentuneisuuteen ja näyttää jo vahvasti niiden kehittelyiden suuntaan, joissa kielifilosofiset kysymykset ja avantgardistisen ilmaisun itsetietoinen luonto heitti aistit ulos modernistisen ajattelun keskiöstä. Molemmissa tapauksissa kysymystä monitaiteisuudesta ei ainakaan tarvitse pitää enää ensisijaisena: taiteen kieliä voi olla monta tai yksi, mutta kummassakaan tapauksessa taiteita käytäntöinä ei ole välttämätöntä kyseenalaistaa. Surrealismen tai Dadan ajoittain ilmentämä innostus moniaistisuutta kohtaan käy esimerkiksi siitä suunnasta, jossa aistikokemusten merkitys tuli muunnetuksi itsetietoisien taiteellisen ilmaisun leikiksi (Kuva 2). Christoph Cox onkin todennut hauskasti modernistisen tien johtaneen kandinskylaisten synestesioiden kautta duchampilaisen käsitetaiteen ilmentämään anestesiaan, välinpitämättömän esteetiikan ideaaliin.⁵³

Vaikka ajatukset taiteiden kokemisen synesteettisestä luonnosta tai synestesioiden tärkeästä merkityksestä eivät kokonaan menettäneetkään merkitystään ja nousivat vielä useisiin otteisiin merkitsevään asemaan 1900-luvun alkupuoliskon aikana mitä erilaisemmissa yhteyksissä – imagistien runoudessa, Bauhausin teoretisoinneissa, varhai-



sen kokeellisen elokuvan traditiossa, jne.⁵⁴ – olivat ne kadottaneet yhteytensä siihen luonnontieteelliseen evoluutioteoreettiseen pohjaan, johon niitä oli yritetty 1800-luvun lopun aikana liittää. Tietoisuuskeskeisen esteetiikan ja yhä käsitteellisemmäksi muuttuvaa aikalaistaiteen kenttää hallitsevien teorioiden valossa aistielinten evolutiivista merkitystä, taiteen kokemisen kannalta tai muuten, ei ollut välttämätöntä tuoda enää esiin.

Viitteet

1 Määritelmään lisättäköön myös muutamaa tässä artikkelissa käytettyä esimerkkiä selittävä tieto siitä, että synestesiaihin luetaan yleensä myös ns. grafeemisynestasiat, joilla tarkoitetaan esimerkiksi tiettyjen kirjainten ja numeroiden mieltämistä tiettyihin väriin, toisin sanoen sopimuksenvaraisten merkkien tai merkkijonojen yhdistämistä tiettyihin aistivaikutelmiin. Täten synestesian käsite laajenee kattamaan aistien lisäksi myös eri havainnoinnin tasoja. Eräänä synestesian alalajina pidetään toisinaan myös ns. kinestesiaa, esimerkiksi sitä miten stabiilissa tilassa havaittu objekti voi herättää liikkumisen vaikutelman, jolloin perinteiseen aistierotteluun (näkö, haju, maku, kuulo ja tunto) lasketaan mukaan vielä tasapainoaisti. Kinestesiaan liittyviä kysymyksiä huomioitiin etenkin 1900-luvun alun kuvataiteellisessa avantgardessa (esimerkiksi futuristisen esteetiikan ja amerikkalaisen synkromismin toimesta), mutta olen rajannut niiden käsittelyn artikkelini ulkopuolelle.

2 Näyttävänä esimerkkinä tällaisista historioista mainittakoon Kerry Brougher, org., *Visual Music: synaesthesia in art and music since 1900* (New York: Thames and Hudson, 2005); laaja kokoelma taiteen

synestesiaihin ja moniaistisuuteen liittyvää nykytutkimusta löytyy kokoomateoksesta Francesca Bacci & David Melcher, ed., *Art and the Senses* (Oxford University Press, 2011); aiheesta ks. myös Patrizia de Bello & Gabriel Koureas, eds. *Art, History and the Senses: 1830 to the Present* (New York: Routledge, 2010). Etenkin symbolismin osalta moniaistisuutta korostaneet teoriat huomioidaan usein myös taideliikkeen historian perusesityksissä, ks. esim. Rodolpho Rapetti, *Symbolism* (Paris: Flammarion, 2005) & Michelle Facos, *Symbolist Art in Context* (University of California Press, 2009).

3 Väittäisin, että nykyisin tieteellisen ja taiteentutkimuksellisen otteen välillä on eräänlainen juopa. Siinä kun taiteentutkimus painottuu yhä – ihan ymmärrettävistä ja tästäkin artikkelista selviävistä historiallisista syistä johtuen – lähinnä viitteiden luomiseen taiteidenvälisyyden ja aistien yllirajaisuuden suunnalle luodakseen taiteiden- tai aistienvälisyydelle oman kertomuksensa ja merkityksensä hegemonisen modernismin alta, on synestesiastutkimuksen nykyisessä keskiössä oleva neurologinen tutkimus pitkään keskittynyt synestesiaihin eräänlaisina anomaliaina, joiden avulla on voitu hahmottaa neurologista toimintaa. Synestesioiden yhdistäminen poikkeusyksilöiden tai poikkeustilaaan on tosin vanhempaa perua ja tulee ilmi myös tämän artikkelin esiin nostamissa argumenteissa, joten jatkumoa kahden tässä erotellun kauden välille täytyy tuki myös olettaa. Toisenlaisiakin viitteitä tutkimuksille tarjolla olevista suunnista on nykytutkimuksessa näkynyt. Uuden kirjallisuuden klassikkoasemassa vaikuttaa olevan ainakin V.S. Ramachandranin ja Edward M. Hubardin artikkeli, jossa he muun muassa esittävät synesteettisten neurologisten toimintojen olevan ylipäättään metaforiikan ja sen ymmärtämisen taustalla (ks. V.S. Ramachandran & Edward M. Hubbard, "The Emergence of the Human Mind: Some Clues from Synesthesia", teoksessa *Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience*, ed. Lynn C. Robertson & Noam Sagiv [Oxford University Press, 2004], 147–190).

Kotimainen kirjoituskokoelma taiteen yllirajaisuuden ja sen merkitysten pohtimiseksi, ks. Mirja Hiltunen & Olli Mannerkoski, toim., *Synesthesia – onko taiteilla väliä?* (Rovaniemi: Lapin yliopisto, 1997).

4 Ks. Pascal Rousseau, "Confusion des sens: Le débat évolutionniste sur la synesthésie dans le début de l'abstraction en France", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 74 (hiver 2000–2001): 4–33.

5 Kotimainenkin taidehistoria on kommentoinut moniaistisuudesta käydyssä keskustelussa ilmenevää aistihierarkian ongelmaa, ks. Altti Kuusamo, "Aistien hierarkia vai havaintojen tasa-arvo?", teoksessa *Kuvien edessä: esseitä kuvan semiotiikasta* (Helsinki: Gaudeamus. 1990), 23–30.

6 Wagnerilla muodossa *Gesammtkunstwerk*. Aihetta koskevat kaksi klassikkotekstiä "Die Kunst und die Revolution" ja "Das Kunstwerk der Zukunft", ks. Richard Wagner, *"The Art-Work of the Future" and Other Works*, trans. William Ashton Ellis (University of Nebraska Press, 1993).

7 "Yhtä asiaa kaikkien kolmen yhtyneen taiteen [musiikki, näytelmäkirjallisuus, kuvataide] täytyy tahtoa: ja tämä asia on draama: draaman päämäärän saavuttaminen tulee olla niiden yhteinen tarkoitus." Ibid, 191.

8 Ks. esim. Wagner, "The Art-Work of the Future", 280.

9 Asiasta tämän artikkelin käsittelemien kysymysten valossa kiinnostuneille tarjottakoon laajempi ote Wagnerin tekstistä, jossa hän käsittelee taiteiden ja eri aistien välttämätöntä tarvetta koskettaa toisiaan ja tämän risteämisen yksilöstä universaaliin yltäviä vaikutuksia: "Jokainen inhimillinen kyky on rajallinen; mutta yhdistyneet, sitoutuneet molemminpuolisesti toisiaan auttavat kyvyt – siis kyvyt, jotka rakastavat toisiaan vastavuoroisesti – muodostavat täydellistyvän, rajoittamattoman, universaalin inhimillisen kyvyn. Myös jokaisella ihmisen taiteellisella kyvyllä on luonnolliset rajansa, sillä ihmisellä ei ole vain yhtä vaan monia aisteja; jokaisen kyky syntyy siihen liittyvästä aistista, ja siksi jokainen kyky myös löytää tästä aistista omat rajansa. Mutta erillisten aistien rajat muodostavat



myös pisteitä, joissa eri aistit kohtaavat, pisteitä joissa ne sulautuvat toisiinsa ja ovat toisiinsa sidottuja: ja täsmälleen samoin on niistä johdettujen kykyjen laita. Siten niiden rajat voidaan myös ylittää, mutta vain niiden välisen ”rakkauden” avulla, mikä merkitsee sekä yhden että toisen tunnustamista. Täten rakkauden kautta hankittu tieto on vapautta; inhimillisten kykyjen vapaus on kaikkivoipuutta. Vain taide, joka kykenee vastaamaan tähän ”kaikkivoipuuteen” on siksi todella vapaata, toisin kuin sellainen taidelaji, joka saa olemassaolonsa vain yhdeltä inhimilliseltä kyvyiltä. Tanssi, soitto tai runous ovat kaikki erilaisten rajoitusten alaisia; ja niiden rajoitusten alaisena ne eivät ole vapaita, elleivät ne ojenna kättään naapuritaiteiden suuntaan rajoittamattoman rakkaudentunnustuksen tapaan. Sillä tavalla ojennettuun käteen tarttuminen nostaa taiteet rajoitusten yläpuolelle; taiteidenvälinen syleily, täysi sulautuminen sisartaiteeseensa – toisin sanoen täydellistynyt nousu raja-aidan päälle – kaataa raja-aidat. Ja kun jokainen aita on tullut kaadetuksi, ei ole enää taiteita, ei enää rajoja: on vain Taide, universaali, jakamaton” (ibid., 97–98).

10 Charles Baudelaire, *Pahan kukkia: valikoima*, suom. Yrjö Kajjärvi (Helsinki: Otava, 1993), 17. Alk. ”Il est de parfums frais comme des chairs d’enfants, / Doux comme le hautbois, verts comme les prairies” (Charles Baudelaire, *The Complete Verse*, Vol. 1 [London: Anvil Press Poetry, 1986], 61).

11 Beethovenin 6. sinfonia on jo ohjelmallista musiikkia siinä mielessä, että sinfonian jokaiselle osalle on annettu nimet, joissa kerrotaan tuntemuksista tai näyistä joita kuulijan on tarkoitettu kokevan. Esimerkiksi sinfonian toinen ja viides osa ovat nimiltään ”Szene am Bach [Näkymä purolla]” ja ”Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm [Paimenlaulu. Iloiset ja kiitolliset tunteet myrskyn jälkeen]”. Pastoraalisinfonian jäljissä tällaisista teoksista tuli suosittuja 1800-luvun aikana.

12 Baudelaire, *Pahan kukkia*, 17. Alk. ”L’homme y passe à travers des fôrets de symboles” (Baudelaire: *The Complete Verse* 1, 61). Baudelairen ajatuksista,

ks. esim. Rosemary Lloyd, ed. *The Cambridge Companion to Baudelaire* (Cambridge University Press, 2005), 177–178.

13 Harald Arnkil, ”Mitä silmä kuulee ja korva näkee – maalaustaiteen ja musiikin yhteyksistä”, luettu, 15.6.2017, <http://www.svy.fi/wp-content/uploads/2013/01/03arnkil2.pdf>.

14 Ibid., 4.

15 Rousseau, ”Confusion des sens”, 15.

16 Kyse on Rimbaud’n kirjoittamasta kirjeestä, joka on päivätty 15.5.1871 ja osoitettu Paul Demenyille. Kirje löytyy suomennettuna teoksesta Arthur Rimbaud, *Kirjeitä Afrikasta ja runoilijakomeetan kirjeitä*, suom. Einari Aaltonen (Turku: Sammakko, 2004), 26–34. Rimbaud’n kirjeiden ensimmäinen editio julkaistiin Ranskassa Jean-Marie Carrén koostamana vuonna 1931, mutta sitä ennen kirjeitä oli jo julkaistu lukuisissa yhteyksissä. ”Lettre du voyant” julkaistiin Rimbaud’n koottujen runojen yhteydessä jo vuonna 1895 (Arthur Rimbaud, *Poésies complètes* [Paris: L. Vanier, 1895], 36–38).

17 Ibid., 28.

18 Ibid., 27.

19 Arthur Rimbaud, ”Lettre de Rimbaud à Paul Demeny - 15 mai 1871”, luettu 15.6.2017, https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_à_Paul_Demeny_-_15_mai_1871. Ks. suom Arthur Rimbaud, *Kirjeitä Afrikasta ja runoilijakomeetan kirjeitä*, 28. Käännöstä muutettu tässä Rimbaud’n käyttämän ilmaisun tarjoamien merkitysten havainnollistamisen vuoksi. Einari Aaltosen suomennos löytyy muutamaa riviä alempana.

20 Ibid., 28. Alkuteksti kuuluu: ”Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à l’inconnu! – Puisqu’il a cultivé son âme, déjà riche,

plus qu’aucun! Il arrive à l’inconnu ; et quand, affolé, il finirait par perdre l’intelligence de ses visions, il les a vues!” (Arthur Rimbaud, ”Lettre de Rimbaud à Paul Demeny”).

21 Kuten usein muistetaan mainita, ja kuten edellisten lainausten valossa on selvää, Rimbaud kiinnittää huomionsa nimenomaan runoilijan sisäiseen todellisuuteen paljon eksklusiivisemmin kuin esimerkiksi Baudelairen ”teoria”. Ks. esim. David W. Galenson, *Artistic Capital* (London: Taylor & Francis, 2006), 217. Vastaavaa käännöstä voi havainnoida kuvataiteiden alalla siirtymässä ulkoilmamaalauksesta, naturalismista ja impressionismista symbolismiin ja ekspressionismiin. Runokuvan teoriasta ja merkityksestä surrealismin, ks. esim. Timo Kaitaro, *Runous, raivo, rakkaus: johdatus surrealismiin*. Helsinki: Gaudeamus, 2001), 159–162.

22 Lessingin jaottelu aika- ja tilataiteisiin korosti eri taidelajien välistä decorumia kiinnittäen huomiota siihen, minkä esittäminen milläkin keinoin oli tarkoituksenmukaisinta. Klassikkotekstin asemassa on Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, transl. by Edward Allen McCormick (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1984).

23 Ihmisen ja eläimen välinen ontologinen repeämä modernin filosofian ja kulttuuriteorian keskiössä, ks. Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l’exception humaine* (Paris: Gallimard, 2007).

24 Laaja katsaus evoluutioteorioiden tulon taideteorioiden 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa, ks. Barbara Larson & Fae Brauer, ed., *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture* (Hanover: Dartmouth College Press, 2009). Evoluutioteorioiden vastaanotto osaksi pohdintoja taiteesta nähdään usein 1800-luvun puolivälin kontekstissa nimenomaan vastareaktion romantiikan subjektivismille. Kuten nähdään, vuosisadan lopulla positiot subjektivismiin ja evoluutioteorioita kannattavien tieteellisten ja objektivististen näkökulmien välillä olivat jo huomattavasti sekoittuneet. 1800-lukulaisen objektivismiin synnyin ja



romantiikan subjektivismiin välisestä dynamiikasta, ks. esim. Lorraine J. Daston & Peter Galison, *Objectivity* (Cambridge: Zone Books, 2010). Aiheesta osana ihmisen ja eläimen välisen rajan hahmottamista taide-teoreettisissa teksteissä, ks. Roni Grén, *The Concept of the Animal and Modern Theories of Art* (New York: Routledge, 2017).

25 Robert Michael Brain, "Protoplasmania: Huxley, Haeckel, and the Vibratory Organism in Late Nineteenth-Century Science and Art", teoksessa *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, ed. Barbara Larson & Fae Brauer (Hanover: Dartmouth College Press, 2009), 107–108.

26 Ibid., 111; alk. Max Nordau, *Degeneration* (London: William Heinemann, 1895), luettu 7.12.2014, <https://archive.org/details/degeneration035137mbp/142>.

27 Ibid.

28 "Tätä rajaa taiteilija ei voi ylittää vailla riskiä itsensä kadottamisesta käsittämättömään, bisarriin ja absurdiin" (Wagner siteerattu tekstissä Rousseau, "Confusion des sens", 6).

29 Nordau, *Degeneration*, 76.

30 Robert Michael Brain, "Protoplasmania", 95–111.

31 Ibid.

32 Ibid., 100–112.

33 Jean d'Udine, *L'art et le geste* (Paris: Félix Alcan, 1910), luettu 23.6.2017, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1265865z/f146.item.r=protoplasm.115-116>.

34 Sari Kuuva, "Munch ja Madonnan evoluutio", *Tahiti* 3/2016 (Helsinki: Taidehistorian Seura), luettu 15.6.2017, <http://tahiti.fi/03-2016/tieteelliset-artikkelit/munch-ja-madonnan-evoluutio/>. Munch otti myös symbolistitaiteilijoiden rappiota kohtaan esitetyn kritiikin tosissaan, joskin ajatuksissaan sovelsi sitä hieman odottamattomaan tapaan myös suhteessa evoluutioteoriaan. Barbara Larson on huomionnut, että Andreas Aubert'n vuonna 1890 kirjoittamasta murskakritiikistä lähtien – jossa Munchin töitä tulkittiin hänen neuroottista mielenlaatuun vasten – Munch

näytti omaksuneen kannan, jossa hänen vaikeutensa luonnonvalinnan tasolla olivat käänteisessä suhteessa hänen taiteelliseen luovuuteensa (ks. Barbara Larson, "Darwin's Sexual Selection and the Jealous Male in Fin-de-Siècle Art", teoksessa *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, ed. Barbara Larson & Fae Brauer (Hanover, NH: Dartmouth College Press, 2009), 183–185).

35 Ks. esim. Rousseau, "Confusion des sens", 17–20; Sixten Ringbom, *Pinta ja syvyys: esseitä*, suom. Rakel Kallio, Esko Kukkasniemi & Paula Nieminen (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 1989), 96–112.

36 Marsha Morton, "From Monera to Man: Ernst Haeckel, Darwinismus, and Nineteenth-Century German Art", teoksessa *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, ed. Barbara Larson & Fae Brauer (Hanover, NH: Dartmouth College Press, 2009), 71–72. Teorian keskeisestä implikaatiosta kertoi paljon, että 21. vaiheeksi nimettiin kuvitteellinen laji nimeltä pithecanthropus alalus, "alkuihminen ilman puhekykyä", jonka oli tarkoitus kuvata ns. puuttuvaa lenkkiä ihmisten ja apinoiden välillä.

37 Rousseau viittaa juuri Chladnin levyihin esimerkkinä sellaisista metodeista, jotka etenkin esoteerisista kysymyksistä kiinnostuneiden taiteilijoiden piirissä hyväksyttiin helposti osaksi argumentteja synesteettisen taiteen puolesta, vaikka käytettävissä olisikin ollut tieteellisesti relevantimpia laitteita ja metodeja. Ks. Rousseau, "Confusion des sens", 16.

38 Conrad Fiedler, *On Judging Works of Visual Art*, trans. Henry Schaefer-Simmern & Fulmer Mood (Berkeley: University of California Press, 1978), 49–50.

39 Ibid., 50–51.

40 Friedrich Nietzsche lainattuna teoksessa Vanessa Lemm, *Nietzsche's Animal Philosophy: Culture, Politics and the Animality of the Human Being* (New York: Fordham University Press), 24. Ajatus ihmiselle ominaisesta "toisesta luonnosta" oli elänyt vahvana saksalaisessa idealismissa ja romantiikan traditiossa eri muodoissaan läpi vuosisadan.

41 Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations*, trans.

R. J. Hollingdale (Cambridge University Press, 1997), 60–61 §1.

42 "Ensimmäinen vastalauseeni on tämä: jos jokaisella meistä olisi erilainen tapa aistia ja havainnoida ja jos vain voisimme havaita asiat niinkin eri tavoilla kuin lintu, mato tai kasvi niitä havainnoivat, tai jos yksi kokisi saman ärsykkeen punaisena, yksi sinisenä ja yksi jopa kuulisi sen äänenä, silloin kukaan ei puhuisi luonnon säännönmukaisuudesta; pikemminkin hän ymmärtäisi sen olevan vain hyvin subjektiivisesti muotoutunut. Mitä luonnonlait meille silloin edes merkitsevät?" Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, trans. Ronald Speirs (Cambridge University Press, 1999), 188.

43 Friedrich Nietzsche, *Näin puhui Zarathustra: kirja kaikille eikä kenellekään* (Helsinki: Pikku-Idis, 2008). Synestesiaista Nietzschen ajatuksissa yli-ihmises-tä, ks. Rainer J. Hanshe, "Nietzsche's Synaesthetic Epistemology and the Restitution of the Holistic Human", teoksessa *Nietzsche and the Becoming of Life*, ed. Vanessa Lemm (New York: Fordham University Press, 2014), 181–192.

44 Rousseau, "Confusion des sens", 15.

45 Hyvä esimerkki taktiisuudesta (tai haptisuudesta) ja synestesiaista käytyjen keskustelujen eriytyneisyydestä löytyy teoksesta Abbie Garrington, *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing* (Edinburgh University Press, 2013). Vaikka Garrington seuraa kirjassaan Walter Benjaminin ajatusta siitä, että modernismin tarjoama taiteellinen kokemus on olennaisesti haptinen (ibid., 22–23), ei hän mainitse termiä "synestesia" kirjassaan yhtä ainuttakaan kertaa.

46 Félix Le Dantec, *Influences ancestrales* (Paris: Flammarion, 1920).

47 Le Dantec tekstissä Brain, "Protoplasmania", 111.

48 Ibid., 111–112. Viittaus "monismiin" on heitto haeckeliläisten teorioiden suuntaan. Juuri Haeckel oli tuon aikakauden tunnetuin monisti, etenkin mitä tulee siihen diskurssiin, johon Le Dantec tässä liittyy. Haeckel ei lainkaan kavahtanut häneen lyötyä monis-tin leimaa: hän jopa perusti vuonna 1905 saksalaisen



monistijärjestön (Deutscher Monistenbund) ajamaan monistisen filosofian yhteiskunnallisia päämääriä.

49 Kandinskyn mainituista vaikutteista ks. esim. Ringbom, *Pinta ja syvyys*, 96–112.

50 Ks. esim. Konrad Boehmer, *Schoenberg and Kandinsky: an Historic Encounter* (New York: Routledge, 2013).

51 Wassily Kandinsky. *Concerning the Spiritual in Art*, trans. Michael T.H. Sadler, luettu 24.6.2015, <http://www.semantik.com/art/kandinskyspiritualinart.pdf>.

52 Maclair tekstissä Rousseau, "Confusion des sens", 13; alk. Camille Maclair, "La peinture musicienne et la fusion des arts", *La revue bleue no. 10* (1902): 298–299.

53 Christoph Cox, "Seeing Is Not Hearing: Synaesthesia, Anaesthesia and the Audio-Visual", teoksessa *Art or Sound*, ed. Germano Celant (Venice: Fondazione Prada, 2014), 96. Duchampilta poimitun kuuluisan sitaatin mukaan readymade-esineiden valinta perustui antiesteettiselle ideaalille, "visuaalisesti välinpitämättömälle reaktiolle yhteydessä samanaikaiseen hyvän tai huonon maun poissaoloon... toden sanoakseni täydelliseen anestesiaan" (Marcel Duchamp, *The Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet & Elmer Peterson [Oxford University Press, 1973], 141).

54 Imagistien runous suosi nimensä mukaisesti visuaalisia kuvia tuottavaa runoutta mm. Rimbaud'n Illuminaatioiden tapaan; Bauhaus-kaudella Kandinsky ja Paul Klee olivat eturivissa synestesioiden teoreetikoina (ks. aiheesta ja kahden taiteilijan varsin erilaisesta lähestymistavasta aihetta kohtaan esim. Amy Lone, "Klee and Kandinsky: Polyphonic painting, chromatic chords and synaesthesia", *Journal of Consciousness Studies* 11[3-4/2004]: 148–158); etenkin 1930–1950-luvun kokeellisen elokuvan traditio käytti johtoiheenaan visuaalisuuden ja musiikin synesteettistä yhteyttä, suuntauksen kärkiniminä ainakin Oskar Fischinger, Norman McLaren, Mary Ellen Bute ja Ted Nemeth.

Kirjallisuus

Arnkil, Harald. "Mitä silmä kuulee ja korva näkee – maalaustaiteen ja musiikin yhteyksistä". Luettu, 15.6.2017, <http://www.svy.fi/wp-content/uploads/2013/01/03arnkil2.pdf>.

Bacci, Francesca & David Melcher, ed. *Art and the Senses*. Oxford University Press, 2011.

Baudelaire, Charles. *The Complete Verse, Vol. 1*. London: Anvil Press Poetry, 1986.

Baudelaire, Charles. *Pahan kukkia: valikoima*, suom. Yrjö Kajjärvi. Helsinki: Otava, 1993.

Bello, Patrizia de & Gabriel Koureas, eds. *Art, History and the Senses: 1830 to the Present*. New York: Routledge, 2010.

Boehmer, Konrad. *Schoenberg and Kandinsky: an Historic Encounter*. New York: Routledge, 2013.

Brain, Robert Michael. "Protoplasmania: Huxley, Haeckel, and the Vibratory Organism in Late Nineteenth-Century Science and Art". Teoksessa *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, ed. Barbara Larson & Fae Brauer. Hanover: Dartmouth College Press, 2009.

Brougher, Kerry, org. *Visual Music: synaesthesia in art and music since 1900*. New York: Thames and Hudson, 2005.

Cox, Christoph. "Seeing Is Not Hearing: Synaesthesia, Anaesthesia and the Audio-Visual". Teoksessa *Art or Sound*, ed. Germano Celant. Venice: Fondazione Prada, 2014.

Daston, Lorraine J. & Peter Galison. *Objectivity*. Cambridge: Zone Books, 2010.

Duchamp, Marcel. *The Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet & Elmer Peterson. Oxford University Press, 1973.

Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*. Berkeley: University of California Press, 2009.

Fiedler, Conrad. *On Judging Works of Visual Art*, trans. Henry Schaefer-Simmern & Fulmer Mood. Berkeley: University of California Press, 1978.

Galenson, David W. *Artistic Capital*. London: Taylor & Francis, 2006.

Garrington, Abbie. *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*. Edinburgh University Press, 2013.

Grén, Roni. *The Concept of the Animal and Modern Theories of Art*. New York: Routledge, 2017.

Hanshe, Rainer J. "Nietzsche's Synaesthetic Epistemology and the Restitution of the Holistic Human". Teoksessa *Nietzsche and the Becoming of Life*, ed. Vanessa Lemm. New York: Fordham University Press, 2014.

Hiltunen, Mirja & Olli Mannerkoski, toim. *Synesthesia – onko taiteilla väliä?* Rovaniemi: Lapin yliopisto, 1997.

Lone, Amy. "Klee and Kandinsky: Polyphonic painting, chromatic chords and synaesthesia". *Journal of Consciousness Studies* 11[3-4/2004]: 148–158.

Kaitaro, Timo. *Runous, raivo, rakkaus: johdatus surrealismiin*. Helsinki: Gaudeamus, 2001.

Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*, trans. Michael T.H. Sadler. Luettu 24.6.2015, <http://www.semantik.com/art/kandinskyspiritualinart.pdf>.



Kuusamo, Altti. "Aistien hierarkia vai havaintojen tasa-arvo?". Teoksessa *Kuvien edessä: esseitä kuvan semiotiikasta*. Helsinki: Gaudeamus, 1990.

Kuuva, Sari. "Munch ja Madonnan evoluutio". *Tahiti* 3/2016. Helsinki: Taidehistorian Seura. Luettu 15.6.2017, <http://tahiti.fi/03-2016/tieteelliset-artikkelit/munch-ja-madonnan-evoluutio/>.

Le Dantec, Félix. *Influences ancestrales*. Paris: Flammarion, 1920.

Lemm, Vanessa. *Nietzsche's Animal Philosophy: Culture, Politics and the Animality of the Human Being*. New York: Fordham University Press, 2009.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, transl. by Edward Allen McCormick. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1984.

Lloyd, Rosemary, ed. *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge University Press, 2005.

Mauclair, Camille. "La peinture musicienne et la fusion des arts". *La revue bleue no. 10* (1902): 298–299.

Morton, Marsha. "From Monera to Man: Ernst Haeckel, Darwinismus, and Nineteenth-Century German Art". Teoksessa *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, ed. Barbara Larson & Fae Brauer. Hanover: Dartmouth College Press, 2009.

Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and Other Writings*, trans. Ronald Speirs. Cambridge University Press, 1999.

Nietzsche, Friedrich. *Näin puhui Zarathustra: kirja kaikille eikä kenellekään*. Helsinki: Pikku-idis, 2008.

Nietzsche, Friedrich. *Untimely Meditations*, trans. R. J. Hollingdale. Cambridge University Press, 1997.

Nordau, Max. *Degeneration*. London: William Heinemann, 1895. Luettu 7.12.2014, <https://archive.org/details/degeneration035137mbp>.

Ramachandran, V.S. & Edward M. Hubbard. "The Emergence of the Human Mind: Some Clues from Synesthesia". Teoksessa *Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience*, ed. Lynn C. Robertson & Noam Sagiv. Oxford University Press, 2004.

Rapetti, Rodolpho Rapetti. *Symbolism*. Paris: Flammarion, 2005.

Rimbaud, Arthur. "Lettre de Rimbaud à Paul Demeny - 15 mai 1871". Luettu 15.6.2017, https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_à_Paul_Demeny_-_15_mai_1871.

Rimbaud, Arthur. *Kirjeitä Afrikasta ja runoilijakomeetan kirjeitä*, suom. Einari Aaltonen. Turku: Sammakko, 2004.

Rimbaud, Arthur. *Poésies complètes*. Paris: L. Vanier, 1895.

Ringbom, Sixten. *Pinta ja syvyys: esseitä*, suom. Rakel Kallio, Esko Kukkasniemi & Paula Nieminen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 1989.

Rousseau, Pascal Rousseau. "Confusion des sens: Le débat évolutionniste sur la synésthésie dans le débuts de l'abstraction en France". *Les Cahiers du Musée national d'art moderne 74* (hiver 2000–2001): 4–33.

Schaeffer, Jean-Marie Schaeffer. *La fin de l'exception humaine*. Paris: Gallimard, 2007.

d'Udine, Jean. *L'art et le geste*. Paris: Félix Alcan,

1910. Luettu 23.6.2017, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1265865z/f146.item.r=protoplasm>.

Wagner, Richard. *"The Art-Work of the Future" and Other Works*, trans. William Ashton Ellis. University of Nebraska Press, 1993.

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

Tämän vertaisarvioidun artikkelin kirjoittaja on myös lehden päätoimittaja. Artikkelin toimituksesta on vastannut FM Riikka Niemelä.

