

TAHITI

Poikki



3/2017

Tahiti on taidehistorian alan tieteellinen aikakausjulkaisu, joka ilmestyy 3–4 kertaa vuodessa. Lehteä on julkaistu vuodesta 2011 alkaen ja se toimii alan avoimena kirjoitusfoorumina.

Toimitus

Erikoisnumeron päätoimittajat: Roni Grén, Riikka Niemelä
Toimitussihteeri: Linda Leskinen
Graafinen ilme: Tieteellisten seurain valtuuskunta, Tiina Kaarela

Tahitin toimituskunta:
Roni Grén (päätoimittaja)
Susanna Aaltonen
Marie-Sofie Lundström
Lauri Ockenström
Anna-Maria Wiljanen

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry
Kustannuspaikka: Helsinki
ISSN 2242-0665

Yhteystiedot:
c/o Taidehistorian seura
PL 416
00101 HELSINKI
www.tahiti.journal.fi
roni.gren@utu.fi / linda.leskinen@helsinki.fi



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Sisällys

Pääkirjoitus

Riikka Niemelä: Kategorioiden katveista

Tieteelliset artikkelit

Marko Home: 24 maalausta sekunnissa: Eino Ruutsalon taiteen uusi ulottuvuus 1960-luvun alussa

Essi Syrén: Säkeitä ilman sanoja: Hugo Ball, Walter Benjamin ja destruktiivisuus kielessä

Roni Grén: Synestesia, evoluutio ja taiteet: 1870–1920

Kentältä ja arkistosta

Aura Nikkilä: Sarjakuva taidehistoriassa, taidehistoria sarjakuvassa

Kati Kivinen: Kuusi esinettä etsimässä esittäjää: Appropriatio ja esityksellisyys Jani Ruscican teoskokonaisuudessa *Conversation in Pieces*

Annette Arlander, Hanna Järvinen, Tero Nauha ja Pilvi Porkola: Miten tehdä asioita esityksellä – annetuissa (työpaja)olosuhteissa?

Puheenvuoro

Tuuli Lähdesmäki: Humanismi nyky-yhteiskunnan haasteissa

Kirja-arviot

Riikka Stewen: Kuvan kohtaamisen ja konservoinnin filosofiaa

Väitökset

Ari Tanhuanpää: Kuvan materiaalisuus on ratkeamaton ongelma

Kannen kuva: Leena Kela, One Year Demonstration (osa), 2017. Valokuva. © Leena Kela.



KONEEN SÄÄTIÖ

Kategorioiden katveista

Riikka Niemelä

Eri alojen taiteilijoiden 1950-luvun alussa Black Mountain Collegessa toteuttama *Untitled Event* (1952) sai mainetta uudenaikaisena taiteen tekotapana. Se sekoitti säntillisiin taiteenlajeihin järjestynyttä taidekäsitystä yhdistämällä samassa tapahtumallisessa teoksessa tanssi-improvisaatiota, musiikkia, maalauksia, luennointia, runonlausuntaa ja dia- ja elokuvaprojisoitteja. Monitaiteisuus ei silti tuolloin ollut uutta. Taiteenlajien rajankäynti oli jo osa vuosisadan alun kokeilevaa ilmaisua ja taideteoreettisen keskustelun kohde 1800-luvullakin.

Monitaiteisiin teoksiin ja taiteidenvälisyyttä koskevaan taideteoriaan keskittyvä teemanumero tarkastelee kolmea ajanjaksoa, joina vakiintuneita taiteenlajeja eri syistä haastettiin. Numero versoi päätoimittaja Roni Grénin huomiosta aiheita tarkastelevien kirjoitusten vähäisyydestä taidehistorian alan

kotimaisissa julkaisuissa. Vaikka kategorioiden varjoihin asettuvat hankkeet mielletään tutkimuskohteina helposti ”ei kenenkään maaksi”, ei niiden tutkiminen silti automaattisesti edellytä monitieteistä lähestymistapaa. Poikkeamien käsittämiseksi on tunnettava perusteellisesti polku, jolta poiketaan. Taiteidenvälisyyden ymmärtämisessä olennaista onkin taiteiden tutkimuksen pienten oppialojen erikoisosaaminen.

Marko Homeen artikkeli ”24 maalausta sekunnissa” osoittaa Eino Ruutsalon etsineen liikkuvasta kuvasta abstraktin maalauksen uutta suuntaa. Filmikalvoa käsittelemällä tehty kokeellinen maalaus heijasti 1960-luvun pyrkimyksiä liikkua kuvataiteen ja elokuvan rajamaastoissa. Välineidenvälisiä teoksia ja elokuvan rönsyilyä teattereista kuvataidekonteksteihin hahmoteltiin aikalaiskeskustelussa muun muassa laajentuneen

elokuvan ja intermedian käsittein. Kuvataiteilijat kokeilivat elokuvalla jo 1900-luvun alusakin, jolloin valkokankaalle tuotiin surrealismin ja dadan estetiikkaa. Ajan ”uusi media” tarjosi välineen osin samoille muotokokeiluille ja ilmaisupyrkimyksille, joita tutkittiin myös maalauksin.

Taiteenlajien välinen harmaa alue on koettu taideteoriassa ajoittain myös uhkaavaksi. Kriitikko Michael Friedin puheenvuoro 1960-luvun kuvataiteen rappiotilaa ilmentävästä ”teatterillisuudesta” on tästä kuvaava esimerkki. Retoriikka, jolla Fried soimi ”Art and Objecthood” -artikkelissa (1967) minimalistista kuvanveistoa oli jopa sotaisaa: kuvallisuutta haastava teoskokemuksen esityksellistymisen merkittiin sovittamatonta, aistimellisuuden alueella käytävää taistelua, taiteen olemassaolon kamppailua. Kysymys taiteen laadusta ja arvosta oli Friedin

pääkirjoitus



näkemyksessä relevantti vain yksittäisissä taiteissa.

Pyrkimys taiteidenvälisyyteen vaikuttaa usein myös osuneen voimakkaisiin yhteiskunnallisiin käännekohtiin ja maailmankuvan muutoksiin. Grénin artikkeli tuo esille synestesioita ja moniaistisuutta koskevan taidekeskustelun kytköksiä luonnontieteiden ja evoluutioteorian uudistamiin ihmiskäsityksiin 1870-luvulta alkaen. Kuten Friedin polemiikissa 1960-luvulla, moniaistisuudesta tuli tuolloinkin kamppailukenttä edistykselle ja rappiolle. Syren tarkastelee Hugo Ballin äänirunoja toisenlaisessa murroksessa, I maailmansodan traumatisoimassa Euroopassa, ja johtaa kielen destruktion Ballin runoissa ja ajattelussa aikalaiskeskusteluihin kulttuurin ja kielen kriisistä.

Nykyisin taiteidenvälisyys ei ole yhtä lautunutta kuin uusien tekotapojen politiikkaa etsineessä avantgardessa, verraten vaikkapa dadan porvarillisia arvoja romuttaneeseen antitaiteeseen tai vanhan maailman tuhoa uhoavaan futurismiin iltamineen ja äänikokeiluineen. Se kiinnittyy uudennlaisiin tutkimuksellisiin ja taiteellisiin kiinnostuksiin, jollaisia Kentältä ja arkistoista -osion kirjoitukset tarkastelevat kuratoinnin, esitystutki-

muksen ja sarjakuvan näkökulmista. Kuten lehden kirjoituksista käy ilmi, taiteidenvälisyyden historia kytkeytyy itsereflektiivisen kritiikin rinnalla myös laajempiin poliittis-yhteiskunnallisiin keskusteluihin. Taiteidenvälinen ei ole vain erilaisia taiteiden yhdistelmiä vaan myös arvojen, vakaumusten ja voimakkaiden tunteiden historiaa.



24 maalausta sekunnissa – Eino Ruutsalon taiteen uusi ulottuvuus 1960-luvun alussa

Marko Home

Eino Ruutsalo (1921–2001) oli maassamme taiteidenvälisyyden edelläkävijä, joka siirtyi vauhdikkaasti välineestä toiseen ja yhdisteli ennakkoluulottomasti eri ilmaisumuotoja. Hänen Suomen taidekentällä poikkeuksellisen monipuolinen tuotantonsa sisältää muun muassa grafiikkaa, maalauksia, veistoksia, visuaalista runoutta, kollaaseja, valokineettistä taidetta, pitkiä elokuvia, kokeellisia lyhytelokuvia ja dokumenttelokuvia.

Huolimatta Ruutsaloon yhä edelleen kohdistuvasta kiinnostuksesta häntä ei toistaiseksi ole juurikaan tutkittu.¹ Näin ollen metodinani on biografinen tutkimus, jota täy-

dennän teosanalyysin ja kontekstualisoinnin keinoin.² Tässä artikkelissani haen vastausta kysymykseen, miksi Ruutsalo lopetti vuonna 1961 moneksi vuodeksi maalaamisen kannalle ja ryhtyi maalaamaan filmille kokeellisissa lyhytelokuvissaan. Maalaaminen filmikalvolle sisältää tässä tapauksessa myös kaikki muut keinot, kuten raaputus, rei'itys ja syövytys, joilla Ruutsalo pyrki lisäämään filmiruutujen visuaalista tehoa. Perinteisten maalausvälineiden pariin Ruutsalo palasi vasta 1970-luvulla. Taustoitan kysymystä tarkastelemalla aluksi lyhyesti Ruutsalon toimintaa taiteilijana vuoteen 1961 asti, sekä

tieteelliset artikkelit



Kuva 1. Eino Ruutsalo (kuva Pentti Pietinen) © Eino Ruutsalon perikunta.

sitä kuinka hän 1950-luvun lopulla siirtyi maalauksissaan täysabstraktiin ilmaisuun. Artikkelini keskiössä on Ruutsalon lähes kokonaan ilman kameraa tekemä kokeellinen lyhytelokuva *Kineettisiä kuvia* (1962). Se sisältää yli 7000 käsinmaalattua filmiruutua, jotka Ruutsalo koki erillisinä maalauksina.³ Ruutsalo oli siihen asti tehnyt maalauksia ja elokuvia rinnakkain, mutta vasta tässä elokuvassa hän onnistui yhdistämään ne.

Kineettisen taiteen määrittelyn pyrkimyksenä liikevaikutelman kuvaamiseen – joko illuusion tai konkreettisen liikkeen avulla. Koikeellisella elokuvalla tarkoitan taiteellisesti haastavaa, elokuvan tekemisen ja vastaanottamisen konventiot kyseenalaistavaa liikuvan kuvan ilmaisumuotoa. Termiä abstrakti ekspressionismi käytän Yhdysvalloissa toisen maailmansodan jälkeen syntyneestä kuvataiteen suuntauksesta, jossa teokset tuli luoda vapaan assosiaation pohjalta, ilman viitteitä ympäröivään todellisuuteen. Termillä informalismi viitataan Ranskassa 1940-luvun jälkipuoliskolla syntyneeseen vapautta, spontaanitutta ja maalauksellisuutta korostaneeseen abstraktiin suuntaukseen, joka on usein nähty abstraktin ekspressionismin eurooppalaisena vastineena.

Alkusoittoa

Jatkosodassa hävittäjälentokoneen ohjaajana koetut ohikiitävät kuvat Vienan Karjalan maisemista jäivät lähtemättömästi Ruutsalon mieleen.⁴ Lentäjän kokemuksista Vienan Karjalassa tuli sittemmin myös Ruutsalon taiteen perspektiivi, sillä ilmasta nähdyt kuvat ja lentämisen liike siirtyivät hänen maalauksiinsa ja kineettisiin teoksiinsa.⁵ Ruutsalo löysi kuitenkin keinot ilmaista lentäjän kokemuksiaan keveydestä, painottomuudesta ja vauhdista vasta 1950-luvun lopussa siirtyesään spontaaniin abstraktiin ilmaisuun, jota hän kutsui rytmimaalaukseksi, informalismiksi tai abstraktiksi ekspressionismiksi.⁶

Etsittyään sodan jälkeen muutaman vuoden suuntaa Ruutsalo pääsi stipendin turvin lukuvuodeksi 1949–1950 opiskelemaan taidetta New Yorkiin *Parsons School of Designiin*, mikä antoi hänelle ratkaisevan sysäyksen lähteä taiteilijan uralle.⁷ On esitetty, että Ruutsalo olisi perehtynyt New Yorkissa abstraktiin ekspressionismiin ja tuonut sen sieltä Suomeen. Artikkelissani ”Abstraktin ekspressionismin syntysijoilla – Eino Ruutsalo New Yorkissa 1949–1952” (*Tahiti* 02/2016) kyseenalaistan tuon käsityksen muun muassa sillä perusteella, että Suomeen palattuaan Ruutsalo

etsi vielä pitkään omaa tyyliään ja irtautui esittävydestä vasta 1950-luvun lopussa.

1950-luvun alkupuoli oli Ruutsalolle etsikkoaikaa, nopeassa tempossa omaksuttujen taidekäsitysten sulattelua ja oman ilmaisukielen tapailua.⁸ Yhdysvalloissa taidekoulussa viettämänsä vuoden aikana Ruutsalo oli oppinut piirtämistä ja maalausta, sillä aiempaa taidekoulutusta hänellä ei ollut. Hän oli myös päässyt näkemään New Yorkin museoissa maailmankuulujen taiteilijoiden töitä. Kotimaahan palattuaan Ruutsalo hakeutui syksyllä 1952 erivapaudella Aukusti Tuhkan (1895–1973) grafiikan kursseille Suomen Taideakatemian kouluun, jossa hän opiskeli Tuhkan johdolla kevään 1954 loppuun asti.⁹

Ruutsalon teoksia, tässä tapauksessa grafiikkaa, oli ensimmäistä kertaa julkisesti esillä Helsingin Taidehallissa Suomen taiteilijain 61. vuosinäyttelyssä (16.2–6.3.1955). Tuolloin Ruutsalon grafiikassa tyyli vaihteli realismista ekspressionismiin, ja mukaan saattoi eksyä myös piirteitä surrealismista.¹⁰ Vuosina 1955–1956 Eino Ruutsalo sai grafiikkoryhmä X/10:n sekä siitä supistuneen kokoonpanon X/6:n riveissä taiteilijanuransa käyntiin, ja hänen töitään oli Suomen lisäksi ryhmänäyttelyissä esillä myös Ruotsissa,



Tanskassa, Norjassa, Espanjassa ja Neuvostoliitossa.¹¹ Vuonna 1957 Ruutsalo alkoi siirtyä grafiikasta maalaukseen. Osaltaan tähän vaikutti grafiikan vedostukseen sopivien työvälineiden ja tilojen puute. Suurimpana syynä grafiikan jättämiseen lienee kuitenkin ollut se, että hän huomasi maalaamisen soveltuvan paremmin spontaaniin ja vauhdikkaaseen ilmaisuunsa.¹²

Ruutsalo kasvoi taiteilijaksi vuosina 1956–1959 työskennellessään Brondan vintin ateljeessa, joka sijaitsi Helsingissä Korkeavuorenkadun ja Eteläesplanadin kulmassa tuolloin olleen talon piharakennuksen ullakotiloissa.¹³ ”Brondan ryhmä irtautui jälkiallislaisesta hengestä ja alkoi luoda aktiiveja, urbaaneja, purkauksenomaisia maalauksia”, Ruutsalo on kuvaillut ryhmän pyrkimyksiä.¹⁴ Hakiessaan kansainvälistä näkökulmaa ja vaihtoehtoa vallitsevan kulttuurin ahtaaksi kokemalleen ilmapiirille Brondan vintin maalarit olivat etujoukoissa tuomassa maamme uutta vapaampaa ilmaisua. Brondan ryhmän Saksassa ja Englannissa pitämät näyttelyt saivat hyvän vastaanoton, mutta Suomessa heidän teoksensa hylättiin säännöllisesti Taideakatemian näyttelyistä.¹⁵ Näin ollen he ryhtyivät järjestämään Brondan vin-

tin ullakkoateljeessaan omia näyttelyitä, joista tuli yleisömenestys.¹⁶

Aikalaisarvioissa Brondan vintti nähtiin romanttisena taiteilijaympäristönä, jossa etsittiin taiteen uutta henkeä vapaasti kankaalle räiskyvistä tunteenpurkauksista. 1950-luvun lopulla julkaistuissa kritiikeissä ja lehtiartikkeleissa Brondan vintin maalareita luonnehdittiin ekspressionisteiksi, spontanisteiksi tai uusekspressionisteiksi.¹⁷ Ryhmään kuuluneen Wiking Forsströmin (1931–2014) mukaan Ruutsalosta tuli Brondan vintin johtohahmo ja moottori toimeliaisuutensa ja idearikkautensa vuoksi: ”Hänellä oli vaikka minkälaisia ideoita taiteesta ja muista asioista. Hän oli menossa jatkuvasti.” Ruutsalo tajusi myös viestinnän merkityksen ja piti huolta, että Brondan vintistä tuli käsite. ”Meilähän oli näitä lehtihaastatteluja jatkuvasti ja se paikka oli tavallaan myyty romanttisena taiteilijaympäristönä, kun meillä oli näyttelyitä ja kaikenlaista”, Forsström on kertonut.¹⁸ Erik Kruskopf (s. 1930) kiteytti syksyllä 1959 brondalaisten aseman suomalaisessa taidekentässä seuraavasti: ”Brondinin ryhmä on onnistunut ulkomailta herättämään tiettyä mielenkiintoa taiteeseensa – kenties suuremmassakin määrin kuin kotimaassa, mis-

sä sen useimpien jäsenten teokset hylätään säännöllisesti, kun niitä lähetetään virallisiin yhteisnäyttelyihin.”¹⁹ Ajoittaisista suopeista kritiikeistä huolimatta Brondan vintin maalarit eivät vielä 1950-luvun lopulla saavuttaneet maamme virallisten taideinstanssien varauksetonta hyväksyntää.

Maalarin rytmii löytyy liikkeestä

Ruutsalon ensimmäisessä maalausnäyttelyssä, jonka hän piti yhdessä toisen Brondan vintin taiteilijan Olavi Haaralan (1925–1978) kanssa Galerie Hörhammerissa (9.–20.11.1957), aikalaiskritiikki katsoi hänen teostensa edustavan vuosisadan alun traditiosta kumpuavaa ekspressionismia.²⁰ Tässä vaiheessa Ruutsalo haki vielä omaa ilmaisuun, ja lupaavista aineksista huolimatta teosten toteutus oli melko persoonatonta. Seuraavana vuonna hän ryhtyi maalaamaan abstrahoituja luonnonmaisemia, joissa näkyy jo selvästi Ruutsalon tunnistettava tyyli. Lahden taidemuseon näyttelyyn Kolme maalaria (22.11.–1.12.1958) maalaamissaan teoksissa Ruutsalo tunsii saaneensa pitkään työstämänsä asiat ensimmäistä kertaa toimimaan.²¹ Sen jälkeen Ruutsalo siirtyi vähitellen abstrahoiduista luonnonmaisemista





Kuva 2. Eino Ruutsalo, *Pikkusäkki* (1961), öljy kankaalle, 58 x 90 cm © Eino Ruutsalon perikunta (kuva Marko Home).

täysabstraktiin ilmaisuun.

Suomessa 1950- ja 1960-lukujen vaihteen taidekeskustelua hallitsi kubistis-geometrista linjaa edustavan konkretismin ja ekspressionistiseen linjaan lukeutuvan informalismin

välinen jako.²² Vuosi 1961 merkitsi informalismin läpimurtoa Suomessa. Tähän vaikuttivat vuosien 1958 ja 1960 Venetsian biennaalit sekä etenkin Ars 61 -näyttely, joka esitteli ranskalaista modernismia sekä italialaista ja

espanjalaista informalismia. Ars 61:ssä oli mukana myös suppeahko suomalaisen taiteen osasto.²³

Sen sijaan amerikkalaiseen modernismiin yhteydet olivat tässä vaiheessa vielä heikot ja vahvistuivat vasta lähempänä 1960-luvun puoliväliä Tukholman Moderna Museetin välityksellä. Informalismi herätti Suomessa välitöntä vastakaikua, sillä sen koettiin tarjoavan keinon vapautua sotien jälkeisestä eristyneisyydestä. Se uudisti kansallista ekspressionismia ja sopi romanttisen luonnonmystiikan ilmentämiseen. Myös informalismin materiaalikokeilut avasivat uusia mahdollisuuksia.²⁴

Informalismi ei ilmestynyt Suomeen tyhjästä, sillä muiden muassa Eino Ruutsalo ja Brondan vintin maalarit olivat jo 1950-luvun lopulta lähtien pohjustaneet sen saapumista omaksumalla spontaanin, ekspressiivisen ilmaisun ja vapaan muodon.

Vuonna 1961 Ruutsalo koki joutuneensa maalarina umpikujaan. Hän katsoi käyttäneensä kaikki perinteisen maalauksen keinot loppuun saamatta silti maalauksiinsa tarpeeksi liikettä ja syvyyttä. Hän tunsu tarvetta kiihdyttää rytmiä ja pelkistää olennaiseen. ”Välineet tuntuivat kuivuvan käsiini, oli pakko



ruveta etsimään uusia keinoja. Maalaaminen tuntui jotenkin loppuun suoritetulta”, hän on kuvaillut tuolloisia tuntemuksiaan.²⁵ Tilanteesta turhautuneena Ruutsalo teki teokset *Pikkusäkki* (1961), *Tavallinen säkki* (1961) ja *Iso säkki* (1961) vetämällä telalla ”maalaukselliset rytminsä” säkkikankaalle pelkällä valkoisella pohjustusvärillä. Pikkusäkin vasemmassa alakulmassa on reikä, joka syntyi Ruutsalon tavoitellessa teokseen lisää ulottuvuutta juoksemalla kepin kanssa kangasta päin.²⁶ Se oli huutomerkki tilanteessa, jossa Ruutsalo ei halunnut jämähtää vallitseviin kuvallisiin traditioihin, vaan tahtoi viedä ilmaisuaan pidemmälle.

Siitä alkoi Ruutsalon kohdalla uuden etsiminen. Hän lopetti maalaaminen perinteisin välinein moneksi vuodeksi ja siirtyi kokeellisten elokuvien kautta kineettiseen taiteeseen. Lukuun ottamatta vuoden 1966 Göteborgin näyttelyä varten maalaamaansa muutamaa teosta, Ruutsalo palasi vuoden 1961 jälkeen perinteisten maalauksvälineiden pariin vasta vuonna 1975. Vuosina 1962–1965 ja 1967–1969 Ruutsalo maalasi ainoastaan filmille, ja vuosina 1970–1974 hän teki kankaalle metallivärimaalauksia spraytekniikalla.²⁷

Ruutsalo hylkäsi maalaukskankaan juuri, kun informalismi teki Ars 61:n myötä läpimurron Suomessa. Jättäessään maalaukskankaalle toteutetun informalismin taakseen Ruutsalo oli kuitenkin taiteellisesti ajan hermolla, sillä vuoden 1962 Venetsian biennaaliin mennessä informalismin katsottiin jo menettäneen kiinnostavuutensa.²⁸ 1960-luvun puoliväliin mennessä Suomessa nousi esiin uusi taiteilijapolvi, joka käänsi selkänsä informalismille ja suuntautui poptaiteeseen. Informalismi onkin nähty Suomen modernin taiteen historiassa vedenjakajana vanhan ja uuden välillä, joko ”vapaan, kokeilevan ja modernin 60-lukulaisuuden ensiäirueena”²⁹ tai ”kansallisesti värittyneiden taideihanteiden viimeisenä kukintona”³⁰, joista jälkimmäinen tulkinta on muodostunut hallitsevammaksi.³¹ Ruutsalolle informalismi tai abstrakti ekspressionismi oli kuitenkin kokeilevan 1960-luvun lähtölaukaus:

Minulle abstraktin ekspressionismin kausi oli vapauttavan suurenmoinen. Sen läpikäytyäni löysin jotain paljon sisäisempää kuin pelkkä maisema, pelkkä havainto. Sen kautta löysin rytmin, sisäiset näkymät, tunteen tasapainosta ja tavan vapaasti ilmaista itseäni.³²

Ruutsalo tunsu maalarinrytminsä löytyvän liikkeestä.³³ Maalaukselliset ja filmilliset keinot yhdistämällä hän katsoi voivansa saada aikaan todellista liikettä, mihin ei voinut päästä perinteisin maalaukskeinoin.³⁴ Osana tätä siirtymäprosessia syntyi Ruutsalon 1950-luvun lopulta lähtien työstämä elokuva *Kineettisiä kuvia* (1962), jota hän kutsui myöhemmin yhdysvaltalaisen levittäjän kataloogissa ”informalistiseksi elokuvaksi”.³⁵

Ruutsalo elokuvantekijänä

Kuvataiteilijan uran ohella 1950-luvulla käynnistyi myös Eino Ruutsalon elokuvantekijän ura. Ensimmäisen lyhytelokuvansa *New York – usvainen kaupunki* (1952) hän kuvasi juuri ennen paluutaan Yhdysvalloista Suomeen.³⁶ Valtion elokuvatarkastamon tarkastuskorttien mukaan Ruutsalo teki vuosina 1952–1991 peräti 151 elokuvaa: neljä pitkää elokuvaa, 42 lyhytelokuvaa ja 105 mainosfilmiä.³⁷ Vapaat elokuvansa ja filmikokeilunsa Ruutsalo rahoitti tekemällä tilaustöitä, kuten teollisuuslyhytelokuvia, mainospotteja ja Ulkoministeriölle valmistettuja kulttuuridokumentteja. Tehtyään viisi varhaista vapaa-aiheista lyhytelokuvaa yhteistyössä hyvän ystävänsä filmilaborantti Arne Sy-



väpuron (1921–1999) kanssa Ruutsalo tuotti loput elokuvansa omin päin.³⁸ Käsikirjoitukset ohjaamiinsa elokuvaan hän teki joko yksin tai työryhmän kanssa. Hän myös kuvasi, leikkasi ja äänitti lähes kaikki elokuvansa itse. Ruutsalo totesikin filmiensä olevan ”virheineen ja ansioineen täysin omia tuotteitaani”.³⁹ Hän katsoi, että elokuva on mitä suuremmassa määrin yhden miehen taidetta: käsikirjoituksen, ohjauksen ja kuvauksen on pelattava saumattomasti yhteen, joten paras lopputulos syntyy, kun sama ihminen tekee ne.⁴⁰ Paitsi pyrkimys oman näkemyksen tinnimättömään toteuttamiseen Ruutsalon ohjasivat tähän työskentelytapaan myös taloudelliset realiteetit.

Vuonna 1959 Ruutsalo alkoi tehdä kokeiluja suoraan filmikalvolle. Kuvaamansa filmin päälle hän piirsi ja maalasi lisäimpulsseja, pyrkien maalauksellisin keinoin lisäämään filmin väriä ja visuaalista tehoa. Hän ryhtyi ”maalaamaan” kameralla ja kokeili sen avaamia uusia mahdollisuuksia. Hän kuvasi moneen kertaan päällekkäin samalle materiaalille, yli- ja alivalotti, raaputti, maalasi, syövytti, höyläsi, rei’itti ja kaksoiskopioi filmiä saadakseen erilaisia sävyjä irti. Näissä pyrkimyksissään Ruutsalo joutui tekemisiin

filmikalvon kanssa ja käsitteli erilaisia materiaaleja nähdäkseen miten ne käyttäytyvät ja mitä vaikutelmia niillä saa aikaan. Kokeiluissa olivat mukana sekä kuvaamaton että kuvattu, ylivalotettu tai alivalotettu negatiivimateriaali ja erilaiset positiivimateriaalit. Ruutsalo kirjoitti mehiläisvahalla käsitellylle filmimateriaalille kirjoituskoneella ja syövytti kirjoituskonelyönnit auki samaan tapaan kuin ulkomaisiin elokuvaan syövytettiin suomenkielinen tekstitys. Hän pani mustavalkoista filmimateriaalia erilaisiin kemikaaleihin saadakseen niihin eri valöörisiä pintoja ja filttä eri värillä suodattimilla kopiointivaiheessa värin filmiin. Hän koki, että näin filmistä tuli ikään kuin nauha yksittäisiä maalauksia.⁴¹ ”Filmi juoksee kamerassa 24 ruutua sekunnissa, siinä on siis 24 erilaista maalausta sekunnissa”, Ruutsalo havainnollisti.⁴²

Ruutsalo halusi myös irti elokuvan kerronnallisuudesta: ”Taiteen tarkoitus on pistää katsojan ajatusreaktio käyntiin. Elokuva on huono jos sen voi kertoa.”⁴³ Hän piti kerronnallista juonta rasitteena ja koki, että elokuvan avulla on mahdollisuus saavuttaa myös toinen tapa katsoa: ”Se merkitsee assosiaatioiden maailmaa, joka ei koskaan pysähdy paikalleen.”⁴⁴

Uudenlaista elokuvailmaisua etsiessään Ruutsalo käytti myös muutamissa mainosspotteissaan kokeellisen elokuvan keinoja, kuten erilaisia kameratrikkejä sekä raaputusta ja maalausta suoraan 35 mm filmin emulsiokalvolle. Kokeellisiksi mainoselokuvikseen Ruutsalo laski filmit *Boston* (1960), *Apu* (1960), *Telefunken* (1961), *Mexi* (1961), *Amar* (1961), *Porilainen* (1961) ja *Pantteri-pastilli* (1961).⁴⁵ Tuon ajan tapaan Ruutsalon mainosspotteja esitettiin elokuvateattereissa näyttösten alussa sekä Mainostelevisiossa.

Ruutsalo haki pohjaa uudelle filmikäsitykselle ja katsoi ”kineettisten kokeiluelokuviansa” sijoittuvan elokuvataiteen ja kuvataiteen välimaastoon.⁴⁶ Vaihtaessaan maalauskanan filminauhaan hän ei kokenut jättävänsä maalaustaidetta vaan vievänsä sen uudelle tasolle yhdistämällä maalatuissa filmeissään ekspressionismiin liikkeen:

Kineettisten kuvieni peruslähtökohta löytyy maalaustaiteesta, abstrakteiksi, informalistisiksi kutsutuista tauluista. Maalaustaiteessa elementit liikkuvat ja elävät katsojien mielikuvien mukaan. Kaventaakseni tätä katsojan ja

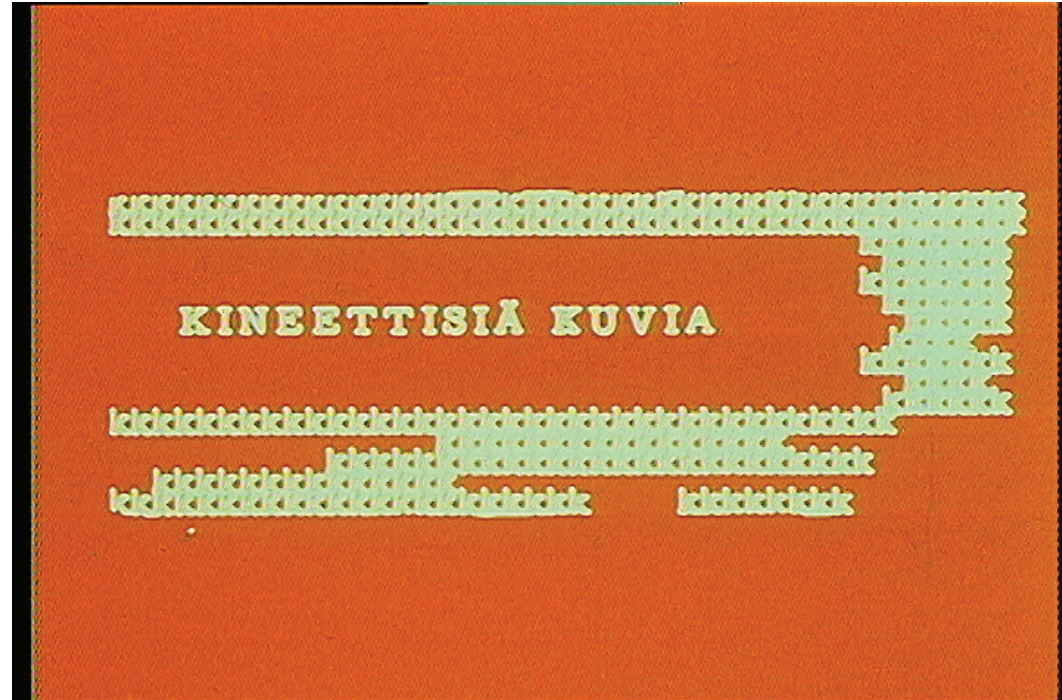


tekijän välistä ylimenona siirsin nuo väriabstraktiot 35 mm:n filminauhalle.⁴⁷

Kineettisiä kuvia (1962) valmistui parin vuoden työn tuloksena ja sisältää yli 7000 käsinmaalattua filmiruutua.⁴⁸ Elokuvan alkuteksteissä Ruutsalolle ei kreditoida tavalliseen tapaan ohjausta ja kuvausta vaan ”suunnittelu ja maalaus”. Keinojaan lisätä filmiruudun tehoa Ruutsalo on kuvaillut seuraavasti:

Nyt palasin takaisin maalariksi, jätin elokuvakameran ja ryhdyin käsin maalaamaan filmin yksittäisiä kuvaruutuja. Käytin erilaisia filmimateriaaleja, negatiivia, positiivia, kirkasta eli puhdasta runkomateriaalia, maalasin yksittäisiä kuvia, piirsin vahattua filmiä rikki ja syövytin hapoilla näin syntyneet kuviot filmiin, kiinnitin erilaisia värikalvoja tai käytin värihuuhdeluita, hankasin, raaputin, höyläsin ja rei’itin, kokeilin siis kaikilla mahdollisilla valmistusmenetelmillä mutta elokuvakameraa en käyttänyt.⁴⁹

Kineettisiä kuvia on toteutettu lähes kokonaan ilman kameraa, vain yhdessä kohdassa vilahtaa kameralla kuvattu ylijäämäpatkka



Kuva 3. Eino Ruutsalo, *Kineettisiä kuvia* (1962) © Eino Ruutsalon perikunta (ruutusuurennos: Timo Kinnunen / KAVI).

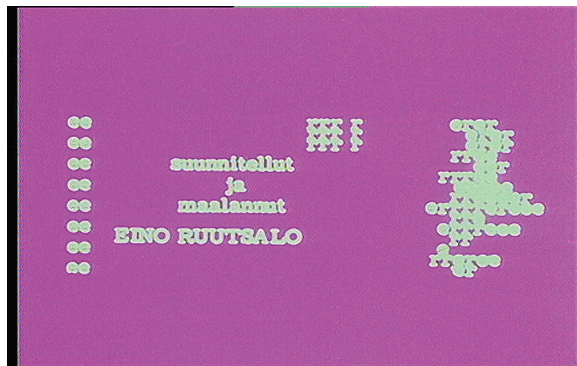
jostain Ruutsalon toisesta elokuvahankkeesta. Tässä välähdyksessä tunnistamattoman miehen kasvot pyörivät kuvassa 10 sekunnin ajan. Kasvojen päällä vaihtelevat erilaiset raaputetut kuviot, kuten ”silmläsit” tai ”naamio”. Kenties kyseessä on Ruutsalon vihjaus siihen, että esittäivistä kuvista on nyt siirrytty

kokemaan asioita liikkeenä, valona, väreinä ja impulsseina, eli sananmukaisesti kineettisinä kuvina.

Energistä kuvavirtaa tahdittaa räväkkä jazzääniraita, josta vastasivat Otto Donner (trumpetti), Kaarlo Kaartinen (saksofoni), Kari Hynninen (basso) ja Matti Koskiala

(rummut). Elokuvan alussa ja lopussa kuuluaan Donnerin kehittämä teemanpätkä, muun musiikin ollessa *Kineettisissä kuvissa* studiossa katsoessa soitettua vapaata improvisaatiota.⁵⁰ Ruutsalon mielestä Donnerin ja Kaartisen loihtima ”sympaattinen kakofonia” sopi hyvin hänen vapaisiin kuvajaksoihinsa.⁵¹ ”Kineettiset elokuvani ovat rytmiltään nopeita ja levottomia, koska haluan, että ne katsotaisiin uudestaan. Ne eivät tyhjene kerralla”, Ruutsalo on todennut.⁵²

Kineettisiä kuvia sai kunniaininnan Sveitsissä Locarnon elokuvafestivaalilla vuonna 1962. Seuraavana vuonna se esitettiin Ranskassa Annecyn festivaalilla, joka oli jo tuolloin maailman arvostetuin animaatio-



Kuva 4. Eino Ruutsalo, *Kineettisiä kuvia* (1962) © Eino Ruutsalon perikunta (ruutsuurennos: Timo Kinnunen / KAVI).

elokuvien esitysfoorumi. Myöhemmin sekä New Yorkin *MoMA* (1988) että Pariisin *Centre Pompidou* (2003) ovat ostaneet tämän Ruutsalon elokuvan kokoelmiinsa 35 mm filmikopiona.⁵³

Ruutsalo teki 1960-luvulla myös kokeelliset lyhytelokuvat *Kotka* (1962), *Kaksi kanaa* (1963), *Hyppy* (1965), *Romutaitelija* (1965), *Ihmisen merkit* (1966), *ABC 123* (1967), *+Plus–Minus* (1967), *Food* (1968) ja *Tämäkö on Teddy-karhun maailma?* (1969). Myöhemmin niitä seurasivat vielä aiempien elokuvien poistopätkistä koostetut kokeelliset kollaasielokuvat *Eilispäivän muisto* (1976), *Runoja 60-luvulta* (1987) ja *Kinescope* (1991).⁵⁴ Vaikka nämä elokuvat olivatkin kameralla kuvattuja, useimmissa niistä Ruutsalo hyödynsi *Kineettisissä kuvissa* käyttämäänsä filminkäsittely- ja maalaustekniikoita.

Vuosina 1961–1965 valmistuneissa neljässä pitkässä elokuvassaan Ruutsalo ei manipuloinut filmiä fyysisesti, mutta irtautui suomalaisen elokuvan traditiosta keskittymällä juonen sijaan kuvailmaisuuksiin. Samansuuntaisia pyrkimyksiä oli myös Maunu Kurkvaaralla (s. 1926), jolla Ruutsalon tavoin oli kuvataiteilijatausta. Ruutsalon elokuva *Hetkiä yössä* (1961) ja Kurkvaaran elokuva

Rakas... (1961) käynnistivät suomalaisen elokuvan uuden aallon. Ruutsalon tavoin myös Kurkvaara tuotti, ohjasi, käsikirjoitti, kuvasi ja leikkasi elokuvansa itse.⁵⁵ Molemmat halusivat viedä elokuvailmaisua eteenpäin, irti pelkästä kuvitetusta kertomuksesta.⁵⁶ Kurkvaara olisi halunnut viedä elokuvaa pidemmälle kohti maalaustaidetta.⁵⁷ Ruutsalo puolestaan vei maalaustaidettaan eteenpäin maalaamalla filmikalvolle 1960-luvun kokeellisissa lyhytelokuvissaan. Tällä saralla Ruutsalo joutui kotimaisella taidekentällä tekemään pohjatyön yksin ja oli esikuva monille myöhemmille kotimaisille kokeellisen elokuvan tekijöille.⁵⁸

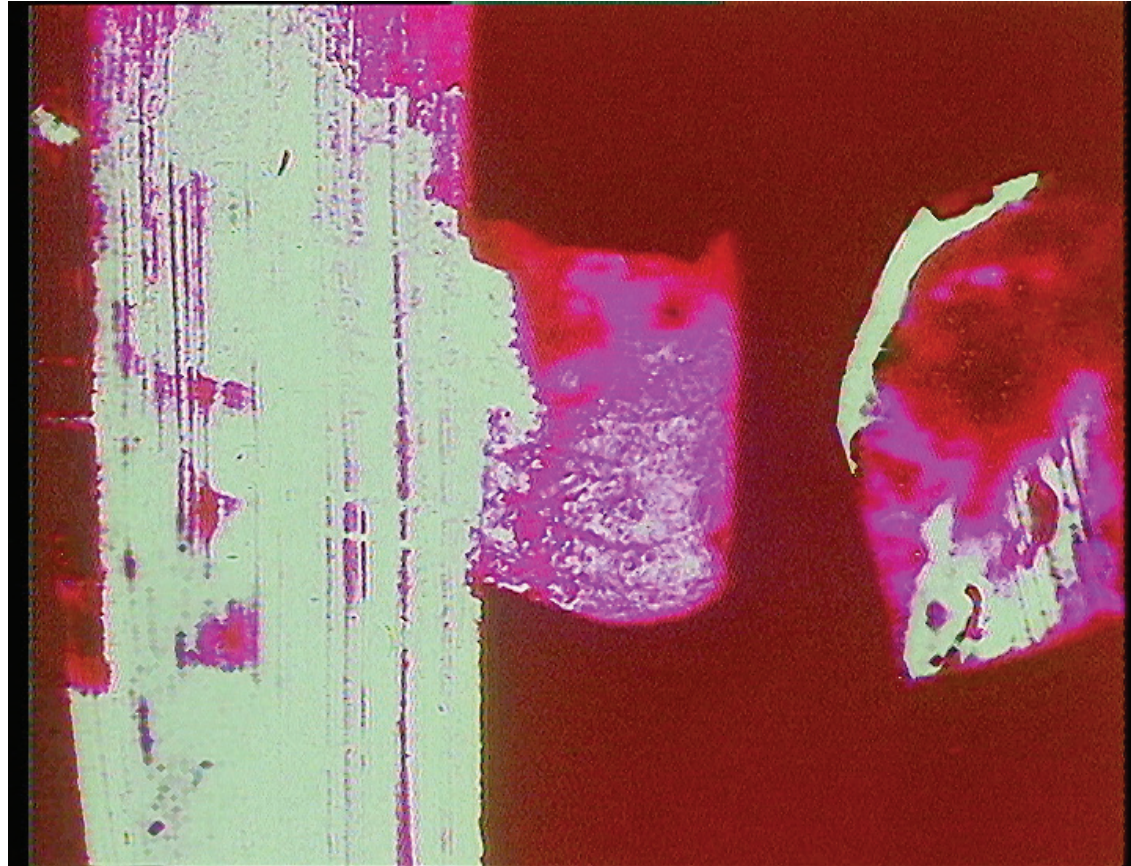
Ulkomaisia edeltäjiä

Filmiä on manipuloitu elokuvataiteen ensiaskelista lähtien. Jo Thomas Edisonin elokuva *Annabelle Butterfly Dance* (1895) oli käsin väritetty, ja 1910-luvulle tultaessa mustavalkoisten filmien värittäminen käsin oli elokuvateollisuudessa yleinen käytäntö. Myös elokuvanteolla ilman kameraa – filmiä käsittelemällä – on pitkä historia, josta varhaisen esimerkin tarjoaa Man Rayn (1890–1976) elokuva *Le Retour à la Raison* (1923).⁵⁹ Samantyyppisiä filmin manipuloinnin tekniikoi-



ta, joita Ruutsalo käytti omissa kokeellisissa elokuvissaan, olivat ennen häntä käyttäneet esimerkiksi uusiseelantilainen, Britanniasa ja Yhdysvalloissa uransa tehnyt Len Lye (1901–1980) ja skotlantilais-kanadalainen Norman McLaren (1914–1987), jotka kumpikin aloittivat uransa jo 1930-luvulla tekemällä kokeellisia mainoksia muun muassa Britannian postille. Ensimmäisen vapaan taide-elokuvansa *Free Radicals* Len Lye teki tosin vasta vuonna 1958.⁶⁰ Ruutsalon mukaan hän ei omat kokeilut aloittaessaan ollut vielä tietoinen Lyen ja McLarenin töistä vaan näki heidän elokuviaan vasta myöhemmin.⁶¹

Pariisissa lettristit tekivät 1950-luvulla elokuvia, joissa filmiä käsiteltiin maalaamalla ja raaputtamalla. Filmin manipulointia näillä tekniikoilla sisältää esimerkiksi Isidore Isoun (1925–2007) esikoiselokuva *Traité de bave et d'éternité* (1951). Isou käytti esikoiselokuvassaan runsaasti myös muista elokuvista kierrätettyä ns. found footage -materiaalia, jonka käyttö amerikkalaisessa avantgarde-elokuvassa yleistyi vasta vuosina 1955–1965.⁶² Kun amerikkalainen kokeellisen elokuvan pioneeri Stan Brakhage (1933–2003) mainitsi Brysselissä vuonna 1958 järjestetyssä kansainvälisessä kokeellisen elokuvan tapahtu-



Kuva 5. Eino Ruutsalo, *Kineettisiä kuvia* (1962) © Eino Ruutsalon perikunta (ruutusuurennos: Timo Kinnunen / KAVI).

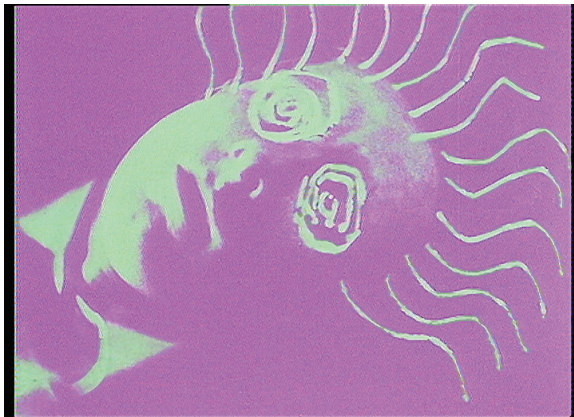
massa Isidore Isoun vaikuttaneen suuresti omaan elokuvatuotantonsa ja nimesi tämän yhdeksi 1900-luvun merkittävimmistä eloku-

vantekijöistä, kävi ilmi, ettei Isidore Isou tai hänen tuotantonsa ollut muille tapahtumaan osallistuneille kokeellisen elokuvan tekijöille



ja asiantuntijoille tuttu.⁶³ On siis varsin epätodennäköistä, että myöskään Ruutsalo olisi ennen omia elokuvakokeilujaan nähnyt Isoun tai muiden lettristien elokuvia, jotka 1950-luvulla tunsivat Pariisissakin vain pieni piiri.

Ruutsalo on kertonut, että 1960-luvulla häntä innostivat muiden muassa puolalaisen Jan Lenican (1928–2001) ja Walerian Borowczykin (1923–2006) kollaasianimaatiot, jotka hylkäsivät perinteisen animaatioelokuvan muodon ja sisällön.⁶⁴ Toukokuussa 1963 Ruutsalo matkusti yhdessä Otto Donnerin ja silloisen kamera-assistenttinsa Peter Lindholmin kanssa Zagrebin nyky-



Kuva 6. Eino Ruutsalo, *Kineettisiä kuvia* (1962) © Eino Ruutsalon perikunta (ruutsuurennos: Timo Kinnunen / KAVI).

siikkibiennaaliin.⁶⁵ Biennaalin ohjelmassa oli myös itäeurooppalaisia animaatiofilmejä sisältänyt elokuvaesitys *Expériences 62*.⁶⁶ Ruutsalo tunsivat oppineensa paljon Zagrebissa näkemänsä tšekkiläisten, jugoslavia-laisten ja puolalaisten animaatioelokuvien tekniikasta.⁶⁷ Samana vuonna puolalaisia animaatiofilmejä nähtiin myös Jyväskylän kesässä, jonne Jan Lenica oli kutsuttu vieraksi.⁶⁸

Nuori Voima -lehti julkaisi alkuvuodesta 1965 lyhennelmän Arthur Knightin artikkelista Beat-sukupolvea selluloidinauhalla, joka käsitteli amerikkalaista 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alkupuolen kokeellista elokuvaa ja jossa mainittiin muiden muassa Stan Brakhage, Kenneth Anger, Marie Menken, Shirley Clarke ja Maya Deren. Knight toteutti uuden amerikkalaisen kokeellisen elokuvan eroavan 1920-luvun avantgardistien filmeistä siinä, että esimerkiksi Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Fernand Léger, László Moholo-Nagy ja Man Ray omaksuivat filmin väliaikaisesti taiteellisten tavoitteidensa käyttöön ja siirtyivät sitten takaisin muihin välineisiin, kun taas ”tämän päivän kokeilijat ovat ujostelematta vaatineet, että filmi on taidemuoto omalla oikeudellaan”.⁶⁹ Knight

totesi, että kenties tunnetuin ja kekseliäin ”tällä erikoisella kentällä” on kanadalainen Norman McLaren, joka ”maalaa ja raaputtaa abstrakteja muotojaan suoraan puhtaalle filmille”.⁷⁰ Knightin artikkelin suomentaja Johannes Yrjölä huomautti tekstiin lisäämässään alaviitteessä, että ”Eino Ruutsalo on tehnyt samalla menetelmällä lyhytelokuvan *Kineettisiä kuvia*”.⁷¹

Loppuvuodesta 1965 julkaistussa Nuori Voima -lehden haastattelussa Ruutsalo kertoi ettei omat kokeilunsa aloittaessaan tiennyt amerikkalaisista filmikokeiluista vielä mitään, mutta oli sittemmin amerikkalaisia filmejä nähtyään iloinen löytäessään samantapaisia pyrkimyksiä toisiltaan.⁷² Kokeellisten lyhytelokuvien yhteydet amerikkalaiseen underground-elokuvaan Ruutsalo huomasi omien sanojensa mukaan vasta kun Dipolissa esitettiin alan klassikkoja.⁷³ Ilmeisesti Ruutsalo viittaa 20.–24.3.1968 järjestettyyn Dipolin taidetapahtumaan, jossa amerikkalaisen underground-elokuvan merkkiteoksia nähtiin ensimmäistä kertaa Suomessa.⁷⁴

Uusi ulottuvuus

Siirryttyään vuosina 1958–1959 pois esittävyydestä Ruutsalo vei maalauksissaan abstraktin ilmaisun äärimilleen, kunnes katsoi vuonna 1961 käyttäneensä kaikki maalaus-



kankaan mahdollisuudet loppuun saamatta teoksiinsa silti tarpeeksi liikettä ja syvyyttä. Ryhtymällä maalaamaan kankaan sijaan filmikalvolle hän pääsi ulos tästä taiteellisesta umpikujastaan. Aloitettuaan 1950-luvulla elokuvantekijän uransa melko perinteisillä dokumenttifilmeillä Ruutsalo teki 1960-luvun alussa irtioton kertomuksellisuudesta ja suuntautui kohti puhtaasti kuvalliseen ilmaisuun perustuvaa elokuvaa.

Kineettisiä kuvia (1962) oli ensimmäinen Ruutsalon kokeellisista elokuvista, jotka aukoivat uusia uria Suomen taidekentällä ja kestävät hyvin myös kansainvälisen vertailun. Yhdistämällä kuvataiteen keinoja liikkuvaan kuvaan Ruutsalo raivasi tietä suomalaiselle video- ja mediataiteelle. Työskentelemällä vapaasti eri välineillä ja yhdistämällä niitä hän oli nykytaiteen konventioiden edelläkävijä maassamme. Vaikka Ruutsalo hylkäsi maalauskanakaan pitkäksi aikaa vuonna 1961, hän jatkoi rytmimaalaus- taan, informalismiaan ja abstraktia ekspressionismiaan maalaamalla filmille 1960-luvun kokeellisissa lyhytelokuvissaan. Siirtymällä maalaamaan kankaan sijaan filmikalvolle Ruutsalo sai teoksiinsa uuden ulottuvuuden, kun liikevaikutelman illuusion tilalle tuli konk-

reettinen liike. Parin vuoden työn tuloksena syntyneestä elokuvasta *Kineettisiä kuvia* käynnistyi Ruutsalon kokeellinen 1960-luku.

Viitteet

1 Ruutsalosta ei toistaiseksi ole tehty muuta tutkimusta kuin pro gradu -tutkielmani *”Nuo kuvat eivät koskaan pysähtyneet!” – Eino Ruutsalo maalarin rytmiä etsimässä 1955–1961* (2014).

2 Olen saanut käyttöön Eino Ruutsalon yksityisar- kiston, jota kukaan ei aiemmin ole käynyt läpi. Se sisältää muun muassa hänen julkaisemattoman muistelmakäsikirjoituksensa, kirjeenvaihtoa, muistiinpanoja, lehtileikekansioita, valokuvia, näyttelyluetteloita jne. Muu lähdeaineistoni koostuu julkisista arkistoista ja kirjastoista (Kansallisgallerian arkisto, Kansallinen audiovisuaalinen instituutti, Kansalliskirjasto jne.) löytyvästä materiaalista, näyttelykriitikeistä, lehtijutuista, tutkimuskirjallisuudesta, haastatteluista sekä tietenkin Ruutsalon teoksista.

3 Ruutsalo, Eino, *Maalarin rytmiä etsimässä*, julkaisematon muistelmakäsikirjoitus (2000), 88, Eino Ruutsalon arkisto (ERA). *Kineettisiä kuvia*, 1962, 4.56 min, 35 mm, väri, tuotanto, ohjaus, kuvaus ja maalaukset filmille Eino Ruutsalo, musiikki Otto Donner, Kaarlo Kaartinen. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin (KAVI) Elonet-tietokanta / Suomen kansallisfilmo-

grafia: <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/129897> (haettu 24.8.2017).

4 Ruutsalo, Eino, *Tiiksjärven ilmataistelijat. Sotalentäjästä taiteilijaksi* (Helsinki: Tammi, 1995), 97–98, 119–120.

5 Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 62, ERA.

6 Ruutsalo on kuvannut 1950-luvun lopun maalauksiaan esimerkiksi seuraavasti: ”Se mikä tähän asti oli ollut eräänlaista rytmimaalauksena, rupesi nyt hakeutumaan konkreettisemmin liikkeen suuntaan” (Ruutsalo, Eino, ”Tekemisen kuvioita”, näyttelyluettelossa *Expohja ’88 – Ruutsalo*, maalauksia ja veistoksia 7.5.–28.8.1988, Fiskars: Expohja-yhdistys, 1988, 20) ja ”Minä tein pääosani informalismista vuosina 1958–1960” (Ruutsalo, Eino, ”Informalimin varhaisvuosilta”, käsin kirjoitettu teksti 1.10.1989, ERA). Ruutsalolle informalismi ja abstrakti ekspressionismi näyttävät olleen toistensa synonyymeja: ”Minulle henkilökohtaisesti uuden etsiminen lähti liikkeelle ekspressionismista. Kehittelyn kautta saattoi ekspressionismista, siitä puhtaan kerronnallisuuden unohtaen, heittäytyä informalismiin, abstraktiin ekspressionismiin. Se oli itse asiassa luonnollinen jatke ekspressionistille.” (Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 59, ERA.)

7 Helena Ruutsalon (1924–2012) suullinen tiedonanto tekijälle 14.5.2010.

8 Ruutsalo, Eino, näyttelyluettelossa *Eino Ruutsalo. 1950-lukua, 29.4.–17.5.1981* (Helsinki: Galerie Phergus,



1981), ERA.

9 Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 25–26, ERA; Helena Ruutsalon suullinen tiedonanto tekijälle 14.5.2010; Aukusti Tuhka toimi Suomen Taideakatemian koulun grafiikan opettajana 1947–1956 ja opetti useita vuosia myös Taideteollisessa oppilaitoksessa. Lisäksi hän vastasi 1950-luvulla Suomen taidegraafikkojen liiton työhuoneen toiminnasta ja perusti vuonna 1958 taidegrafiikan kurssiateljeen eli ns. ”Tuhkan akatemian”, joka sijaitsi Helsingissä osoitteessa Nervanderinkatu 11. Useimmat 1940- ja 1950-luvuilla opintonsa suorittaneen taiteilijapolven keskeisistä graafikoista opiskelivat Tuhkan johdolla. [Anttonen, Erkki, ”Taidegrafiikka 1950-luvulla”, teoksessa *1950-luku vapautumisen aika*, toimittaneet Pirkko Tuukkanen & Timo Valjakka (Helsinki: Suomen Taideyhdistys, 2000), 124–125; Ylipoussu, Ellinoora, ”Tuhka ja hänen kipinänsä”, *Viikkosanomat* 43/1962, 26.10.1962.]

10 Sinisalo, Soili, ”Liikkeen muodot. Eino Ruutsalo, kokeilija, kineettinen taiteilija, elokuvantekijä”, *Taide* 6/1975.

11 Helmikuussa 1955 Eino Ruutsalo, Ahti Lavonen ja Veikko Marttinen kutsuivat taiteilijoita koolle Klaus Kurjen kabinettiin kehrittelemään ajatusta grafiikkaryhmän perustamisesta. Kokoontumisen seurauksena syntyi 10 hengen taiteilijaryhmä, joka otti nimekseen X/10. (Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 44, ERA.)

Hämeenlinnan taidemuseossa (17.–27.10.1955) pidetyssä ensimmäisessä X/10-näyttelyssä olivat mukana Eino Ruutsalo, Ahti Lavonen, Olavi Haarala, Igor Eriksson, Erkki Hervo, Eero Kumlin, Veikko Mäkinen, Lisbet Lund ja Sophie Taxell. Alun perin oli tarkoitus, että myös Lasse Marttinen olisi osallistunut näyttelyyn, mutta hän tuli toisiin ajatuksiin. Näyttelyyn osallistuneilta yhdeksältä taiteilijalta oli Hämeenlinnan taidemuseossa esillä viitisenkymmentä piirustusta ja grafiikan työtä. [U. H-nen (Urho Heinänen), ”Nuorta grafiikkaa ja piirroksia Hämeenlinnassa”, *Aamulehti* 23.9.1955.] Lahden Taidehallissa järjestetyssä toisessa X/10-näyttelyssä (8.–15.11.1955) tuli henkilövaihdoksia, kun Ahti Lavonen, Lasse Marttinen ja Veikko Mäkinen jättäytyivät ryhmästä pois, ja uusina jäseninä ryhmään liittyivät Mauri Favén ja Pentti Kaskipuro. Lahden Taidehallissa X/10-näyttelyssä olivat mukana Eino Ruutsalo, Olavi Haarala, Igor Eriksson, Erkki Hervo, Eero Kumlin, Lisbet Lund, Sophie Taxell, Mauri Favén ja Pentti Kaskipuro. (”Grafiikka- ja piirustusnäyttely esillä Taidehallissa”, Lahti 9.11.1955.) Helsingissä Galerie Hörhammerissa 26.11.1955 avattuun kolmanteen X/10-näyttelyyn mennessä kokoonpano muuttui jälleen. Kahden yhdeksän hengen kokoonpanolla järjestetyn näyttelyn jälkeen ryhmä esiintyi Galerie Hörhammerissa nimensä mukaisesti 10-henkisenä, kun mukana olivat Eino Ruutsalo, Olavi Haarala, Igor Eriksson, Erkki Hervo, Eero Kum-

lin, Lisbet Lund, Sophie Taxell, Mauri Favén, Pentti Kaskipuro sekä uusi jäsen Tapio Tapiovaara. (Ruutsalo, Eino, ”Kuvataidetoimintaa ajalla 1955–1966”, 3, käsin kirjoitettu päiväamäton teksti, ERA.) Keväällä 1956 kuusihenkeiseksi supistunut ryhmä X/6, johon kuuluivat Eino Ruutsalo, Olavi Haarala, Igor Eriksson, Mauri Favén, Eero Kumlin ja Tapio Tapiovaara, pääsi esille myös Ruotsissa. Tukholmassa X/6-ryhmän näyttelyssä Nutidsgrafik från Finland (Sturegalleriet 20.4–8.5.1956) oli mukana yhteensä 43 teosta, joista kuusi oli Ruutsalon. [Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 44, ERA; X/6 Nutidsgrafiken från Finland, Sturegalleriet, Sturegatan 38, näyttelyluettelo, ERA.] Elokuussa 1956 Helsingin Sanomat, Uusi Suomi ja Iltä-Sanomat uutisoivat ilmeisesti STT:n laatiman tekstin, jonka mukaan ”suomalaisen taiteilijaryhmän X/6 taidegrafiikan näyttely, joka viime keväänä saavutti kiistattoman menestyksen Tukholmassa, jatkaa nyt skandinaavista kiertuettaan Kööpenhaminassa” [”X/6-näyttely Kööpenhaminaan”, *Helsingin Sanomat* 31.8.1956; ”Suomalaista taidegrafiikkaa Kööpenhaminassa”, *Uusi Suomi* 31.8.1956; ”X/6-näyttely Kööpenhaminaan”, *Iltä-Sanomat* 1.9.1956.] X/6-ryhmän näyttely Nutidsgrafik fra Finland nähtiin samana syksynä Kööpenhaminassa (Galerie Dome 14.–27.9.1956), josta se siirtyi tanskalaisten isäntien toivomuksesta Maribohon (Stiftsmuseet 28.9.–14.10.1956). Tällä kertaa mukana oli yhteensä 46 teosta, joista kahdeksan oli Ruutsa-



lon. [Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 44, ERA; X/6 Nutidsgrafik fra Finland, Galerie Dome, Dyrkøv 1, näyttelyluettelo, ERA.] X/6-ryhmän näyttelyjen lisäksi Ruutsalon teoksia nähtiin ulkomailla myös muissa yhteyksissä. Aktuell Konstin Oslossa kesäkuussa 1956 järjestämään pohjoismaisen grafiikan näyttelyyn osallistuivat Eino Ruutsalon ja Olavi Haaralan lisäksi myös Sam Vanni, Erkki Kulovesi ja Onni Mansnerus. [”Suomalaiselle grafiikalla menestystä ulkomailla”, *Uusi Suomi* 19.8.1956.] Ruutsalon grafiikkaa oli esillä myös Opetusministeriön Barcelonassa tammikuussa 1957 järjestämässä näyttelyssä Exposición del grabado artístico finlandés (24.–31.1.1957), joka oli ensimmäinen virallinen suomalainen taidenäyttely Espanjassa ja pyrki antamaan läpileikkauksen suomalaisesta taidegraafiikasta. Mukana oli 146 työtä aina vanhoista mestareista, kuten A. W. Finch, Akseli Gallen-Kallela, Hugo Simberg ja Ellen Thesleff, nuoremman polven tekijöihin, kuten Ina Colliander, Pentti Kaskipuro, Anitra Lucander, Lars-Gunnar Nordström, Tuulikki Pietilä ja Rolf Sandqvist. [Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 46, ERA; ”Suomalaista grafiikkaa Espanjaan”, *Uusi Suomi* 15.11.1956.] Kesällä 1957 X/6-ryhmän taiteilijat osallistuivat Moskovassa järjestetyn kansainvälisen nuorisofestivaalin taidenäyttelyihin. Suomen taidemaalariiliiton kokoaman näyttelyn lisäksi Moskovaan lähti Suomesta 14 graafikkoa (X/6-ryhmä ja kahdeksan muuta, kuten Lars-Gunnar

Nordström) sekä viisi kuvanveistäjää. [”Suomalais-ta taidetta Moskovan festivaaliin”, *Kansan Uutiset* 7.6.1957; ”Suomalaista taidetta Moskovaan”, *Uusi Suomi* 7.6.1957.]

12 Ruutsalo, Eino, ”Kuvataidetoimintaa ajalla 1955–1966”, 4–5, käsin kirjoitettu päiväamätön teksti, ERA; Sinisalo, ”Liikkeen muodot”, *Taide* 6/1975. Vuonna 1956 Eino Ruutsalo ja Olavi Haarala olivat saaneet Aukusti Tuhkan suosituksesta luvan työskennellä Taidegraafikkojen uudessa työhuoneessa Mikonkadulla, vaikka eivät olleet liiton jäseniä. Ruutsalo ja Haarala käyttivät tiloja ilmeisesti niin ahkerasti, että se herätti liiton jäsenien keskuudessa närää. Alkuvuodesta 1957 Taidegraafikkojen liitto päätti vaihtaa työhuoneelle lukot, koska katsoi että avaimia oli joutunut ulkopuolisille, jotka häiritsivät jäsenten työskentelyä siellä. Metalligrafiikan teko katkesi Ruutsalon osalta siihen, että hänellä ei ollut enää käytössä prässä vedostusta varten. (Ibid.)

13 Eteläesplanadin ja Korkeavuorenkadun kulmassa (Korkeavuorenkatu 36 – Eteläesplanadi 20) oli vuoteen 1949 asti toiminut taiteilijoiden suosima Brondinin kahvila, jota kutsuttiin Brondaksi. K.M. Brondin oli perustanut vuonna 1893 talon Esplanadin puoleisiin katutason liiketiloihin leipomon ja sen yläpuolelle toiseen kerrokseen kahvilan. Café Brondin eli kukoistuskauttaan 1910-luvulta 1930-luvulle, jolloin siellä viihtyivät muiden muassa Tyko Sallinen

ja Marraskuun ryhmä sekä Tulenkantajat. Samaisen kiinteistön punatiilisen piharakennuksen ullakotiloihin Brondinin lakkautetun kahvilan pesulan paikalle syntyi 1950-luvun alussa Brondan vintin taiteilijayhteisö. Ruutsalo työskenteli Brondan vintillä vuosina 1956–1959. Brondan vintin taiteilijayhteisön taru päättyi kesällä 1962, kun sinne jääneet maalarit saivat hädän ullakkoateljeestaan. Talo purettiin vuonna 1972 ja sen tilalle valmistui uusi liike- ja toimistorakennus vuonna 1975. [Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 27, 32, ERA; Manninen, Antti, *Puretut talot. 100 tarinaa Helsingistä* (Helsinki: Helsingin Sanomat, 2004), 87; ”Sex konstnärer blev hemlös. Snickare flyttar nu in i Brondins ateljékafé”, *Nya Pressen* 5.7.1962.]

14 Jokinen, Osmo, ”Pitkä tie lyhytkuviin”, *Apu* 23/1966, 4.6.1966. 1950-luvun lopulla Brondan vintillä työskentelivät Wiking Forsströmin (1931–2014), Eino Ruutsalon (1921–2001) ja Olavi Haaralan (1925–1978) lisäksi Arvo Summanen (1928–2006), Olavi Martikainen (1920–1979), Väinö Rouvinen (s. 1932), Lasse Marttinen (1926–2007), Juhani Harri (1939–2003), Yrjö Ruutu ja Hanno Karttunen. Hie-man väljemmin Brondan vintin piiriin kuuluivat myös Katariina Jokinen, Eero Kumlin, Kullervo Ruotsalainen, Ture Vesterlund, Kauko Kilpinen, Sacy Sand ja Armas Hursti. [Wiking Forsströmin suullinen tiedonanto tekijälle 31.3.2011; Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 27, 34–35, ERA; ”9 taiteilijaa ullakolla”,



Ajantaide 2/1958, 16–18; Kraemer, Chr. v., ”Sällskapet på vinden”, *Nya Pressen* 17.6.1958.] Sacy Sand, oikealta nimeltään Rolf Sandqvist (1927–1985) oli paitsi suomalaisen latinomusiikin pioneeri myös harrastelijamaalari. Kyseessä on kuitenkin eri henkilö kuin Yhdysvalloissa Pittsfield Art Schoolissa stipendi-aattina vuonna 1949 opiskellut ja sittemmin kuvataiteilijana tunnettu Rolf Sandqvist (1919–1994).

15 Finnische Künstler stellen aus, vom 4. mit 24. Januar 1960, Pavillon Alter Botanischer Garten, näyttelyluettelo, ERA. Münchenin näyttelyyn osallistuivat Brondan vintin taiteilijoista Ruutsalon lisäksi Olavi Haarala, Wiking Forsström, Arvo Summanen, Väinö Rouvinen ja Eero Kumlin sekä ryhmän ulkopuolelta Tapio Tapiovaara. (Ibid.) Näyttely noteerattiin jopa Suomi-Filmin Finlandia-katsauksessa, jossa siihen osallistuneita taiteilijoita kutsuttiin uusekspressionisteiksi (*Finlandia-katsaus* 446: <http://www.elonet.fi/title/ek3k3y/>, haettu 24.8.2017). Lontoossa Grabowski Galleryssa pidetty näyttely Four Finnish Painters (5.3.–3.4.1960) esitteli Eino Ruutsalon, Olavi Haaralan, Eero Kumlinin ja Wiking Forsströmin maalauksia [Four Finnish Painters, 5 March – 3 April 1960, Grabowski Gallery, 84 Sloane Avenue, London SW3, kutsukortti, ERA]. Kyseessä oli tietävästi ensimmäinen kerta, kun Lontoossa esiteltiin suomalaista nonfiguratiiivista maalaustaidetta julkisessa näyttelyssä [”Suomen nonfiguratiiivista taidetta esillä Lontoossa”, *Helsingin*

Sanomat 5.3.1960; ”Suomalaista taidetta näytteillä Lontoossa. Neljän tekijän näyttely saanut myönteisen vastaanoton”, *Aamulehti* 27.3.1960]. The Guardian katsoi näyttelyn neljän suomalaistaiteilijan edustavan kansainvälistä abstraktia tyyliä ja todistavan, että tarkkasilmäisinkään katselija ei voi arvata nykykaisen abstraktin taiteilijan kotimaata hänen tyyliinsä perusteella [Newton, Eric, ”Horses – for Love and For Art’s Sake”, *The Guardian* 10.3.1960]. Myös The Times totesi näiden neljän suomalaismaalarin näyttelyn osoittavan, kuinka kansainväliseksi taiteen muodoksi abstrakti maalaus on kehittynyt ja miten hyvin se kykenee rikkomaan maatiieteellisen ja kulttuurillisen eristyneisyyden Suomen kaltaisissa maissa. Kirjoittajan mukaan näyttelystä jää vaikutelma, että nämä suomalaiset taiteilijat eivät ole syrjässä abstraktin taiteen valtaväyliltä, vaan ovat siinä täysin mukana. [”Finnish Abstract Art”, *The Times* 10.3.1960.]

16 Korkeavuorenkadun atelieri, kuvateksti, *Helsingin Sanomat* 11.4.1958; ”9 taiteilijaa ulla kolla”, *Ajantaide* 2/1958.

17 Esim. E. J. V. [Einari J. Vehmas], ”Nuoria maalareita”, *Uusi Suomi* 15.11.1957; Kruskopf, Erik, ”Brondinin ryhmä – muutamia suomalaisia spontanisteja”, *Arkkitehti* 9/1959. Hufvudstadsbladet luonnehti Brondan vintin maalareita uusekspressionisteiksi (”Brondingruppen hos Kumlin”, *Hufvudstadsbladet* 15.6.1959), minkä jälkeen nämä esittelivät loka-

kuussa 1959 Kumlinin salongissa uusimpia töitään otsikolla Uusekspressionistit. Kyseessä oli vastaveto samaan aikaan esillä olleelle Suomen Taideakatemiaan kolmivuotisnäyttelylle, josta brondalaiset oli reputettu (Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 49, ERA). Sakari Saarikivi katsoi Uusekspressionistit-näyttelyssä esiintyneen nuoren maalariryhmän edustavan lähinnä abstraktia ekspressionismia (Saarikivi, S., ”Nyky-suomalainen modernismi”, *Helsingin Sanomat* 23.10.1959).

18 Wiking Forsströmin suullinen tiedonanto tekijälle 31.3.2011. *Suomen taide 1961* -vuosikirjaan kirjoittamassaan artikkelissa Erik Kruskopf kutsuu Olavi Haaralaa ”Brondinin ryhmän johtavaksi jäseneksi”, mutta muissa lähteissä Brondinin ryhmän johtohahmona mainitaan yleensä Eino Ruutsalo [Kruskopf, Erik 1961. ”Taiteemme 1950-luku”, 26, teoksessa *Suomen taide 1961*, toimittaneet Taisto Ahtola et. al. (Helsinki: Suomen taiteilijaseura & WSOY, 1961), 7–33].

19 Kruskopf, Erik, ”Brondinin ryhmä”, *Arkkitehti* 9/1959.

20 Saarikivi, S. [Sakari Saarikivi], ”Haarala ja Ruutsalo”, *Helsingin Sanomat* 17.11.1957; E. J. V. [Einari J. Vehmas], ”Nuoria maalareita”, *Uusi Suomi* 15.11.1957.

21 Jäämeri, Hannele, ”Mustamaalarin metsän sisukset”, *Suomen Kuvalehti* 18/1988, 6.5.1988.

22 Kastemaa, Heikki, Nykyaikojen kampanjat. Ars-näyttelyt ja niiden vastaanotto 1961–2006, *Kirjoi-*



tuksia taiteesta 5 (Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto 18 / Valtion taidemuseo, 2009), 21.

23 Aarnio, Eija, ”Uushankinnat Ars-näyttelyissä eli miten erottaa ikuinen ohimenevästä, teoksessa”, *Ars 50 vuotta. Muistoja, historiaa, näkökulmia 1961–2011*, toimittajat Helena Erkkilä & Maritta Mellais (Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 2010), 89–113; Erkkilä, Helena, ”Ensimmäiset Ars-näyttelyt suhteessa länsimaisen kuvataiteen murrokseen 1960-luvulla”, teoksessa *Ars 50 vuotta*, 11–23; Lavonen, Ahti, ”Ars 1961 Helsinki”, *Etelä-Suomi 4.11.1961*, teoksessa *Ahti Lavonen – aikansa haastaja*, toimittaja Liisa Lindgren (Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto & Jack-in-the-Box, 2002), 52–53; Kastemaa 2009, 14. *Ars 61:ssä* oli mukana yhteensä 238 teosta 116 taiteilijalta, joista 17 oli suomalaisia. Mukana olivat mm. Lauri Ahlgrén, Erik Enroth, Mauri Favén, Ahti Lavonen, Anitra Lucander, Sam Vanni, Rafael Wardi, Eila Hiltunen, Kauko Räsänen, Kain Tapper ja Aimo Tukiainen (*Ars 1961 Helsinki*, Ateneum 13.10.–12.11., näyttelyluettelo).

24 Wiking Forsströmin suullinen tiedonanto tekijälle 31.3.2011; Karjalainen, Tuula, *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*, Helsinki: WSOY, 1990), 56; Sarajas-Korte, Salme, ”Romantiikan paluu”, näyttelyluettelossa *Kokeileva 60-luku / Experimentierende 60-tal*, Ateneumin taidemuseo 8.5.–8.6.1980 (Helsinki: Suomen Taideakatemia näyttely- ja tiedotusosasto, 1980), 3–18; Suhonen, Pekka,

”Meidän suomalainen taiteemme”, teoksessa *Pohjoisia kuvia. Nordiska bilder. Taide 77* (Helsinki: Suomen Taiteilijaseura, 1977), 100–106; Valkonen, Markku, *Kuvien Suomi. Suomen taiteen vuosisadat* (Helsinki: Otava, 1992), 138–141.

25 Eino Ruutsalon teksti näyttelyjulkaisussa *Ruutsalo, maalari ja kineetikko, 5.2.–2.3.1975*, Lahden Taidemuseo, Vesijärvenkatu 11, Lahti, ERA.

26 Ruutsalo, ”Tekemisen kuviota”, 20.

27 Eino Ruutsalon teosluettelo 1991, ERA.

28 Valkonen, Markku, ”Monen arvon vuosikymmen”, teoksessa *Taide 72* (Helsinki: Suomen Taiteilijaseura & WSOY, 1972), 27–33.

29 Ojanperä, Riitta, ”Kirkas ja valoisa aika. Ahti Lavosen taidekäsityksestä 1960-luvulla”, teoksessa *Kirjoituksia taiteesta 2. Kuvataidekriitikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia*, toimittajat Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki (Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 1998), 113; Ojanperä, Riitta, *Kriitikko Einari J. Vehmas ja moderni taide* (Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto 20 / Valtion taidemuseo, 2010), 271.

30 Ibid.

31 Ibid.

32 Ruutsalo, Eino, ”Ajatuksia 50-lukua koskevan näyttelyni myötä”, käsin kirjoitettu päivämätön teksti, ERA. Kyseinen ”50-lukua koskeva näyttelyni”, johon tekstin otsikossa viitataan, oli Galerie Phergusin Eino

Ruutsalo. 1950-lukua, 29.4.–17.5.1981.

33 ”Maalauksia, kinetiikkaa, filmejä. Ruutsalon koko kuva”, *Etelä-Suomen Sanomat 5.2.1975*.

34 Sinisalo, ”Liikkeen muodot”, *Taide 6/1975*.

35 Audio Brandon Films Collection of International Cinema 1975, 551, ERA.

36 *New York – usvainen kaupunki*, 1952, 10 min, 35 mm, mv, ohjaus, käsikirjoitus ja kuvaus Eino Ruutsalo; KAVIn Elonet-tietokanta / Suomen kansallisfilmografia: <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/999732> (haettu 24.8.2017); Eino Ruutsalon filmografia ja filmiesittely, 1977, ERA; Eino Ruutsalon teosluettelo 1991, ERA.

37 Valtion elokuvatarkastamon tarkastuskortit, ERA.

38 Eino Ruutsalo teki yhteistyössä Aarne Syväpuron kanssa elokuvat *Vanhaa ja uutta Helsinkiä* (1954), *Unelmien Pariisi* (1955), *Ullakko elää* (1958), *Puhuvat kädet* (1959) ja *Säkeitä Holapan runoista* (1960). Näistä ensimmäisessä Syväpuro oli kuvaajana ja muissa tuottajana. Aarne Syväpuro, KAVIn Elonet-tietokanta / Suomen kansallisfilmografia: <http://www.elonet.fi/fi/henkilö/106703> (haettu 24.8.2017).

39 Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 72, ERA; Eino Ruutsalo, KAVIn Elonet-tietokanta / Suomen kansallisfilmografia: <http://www.elonet.fi/fi/henkilö/105291> (haettu 24.8.2017); Eino Ruutsalon filmografia ja filmiesittely, 1977, ERA; Eino Ruutsalon teosluettelo 1991, ERA.

40 Saure, Salme, ”Ruutsalo”, *Elokuva-Aitta 3/1965*.



41 Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 82, ERA.
42 Kuosmanen, Leo, "Saammeko esitellä: Eino Ruutsalo", 47, *Somistaja 4/1968*.
43 "Viisi vuotta filmintekijänä", *Haagan-lehti* 16.4.1966.
44 Petäjä, Jukka, "Kuvarunot ja konerunot selluloidilla. Eino Ruutsalon lyhytelokuva 1960-luvun tunnoista yhdistelee estoitta makulatuurikirjaimia, piirroksia, mainoksia, liikennemerkkejä ja runoja", *Helsingin Sanomat* 23.4.1989.
45 Ruutsalo, Eino, "Kineettisestä elokuvasta ja siihen sijoittuvasta kuva- ja äänimateriaalista", Jukka Ruohomäelle toimitettu julkaisematon ja päiväämätön kirjoitus 1990-luvun alusta, ERA.
46 Eino Ruutsalon haastattelu dokumenttielokuvassa *Lisää piirrettyä elokuvaa – suomalaisen animaation vaiheet 1940–1966*. Ohjaus, käsikirjoitus ja tuotanto Juho Gartz & Lauri Tykkyläinen, 1982, 33 min, Yleisradion televisioarkisto.
47 "Viisi vuotta filmintekijänä", *Haagan-lehti* 16.4.1966; OJ, "Kineettistä Ruutsaloo", *Projekti* 2/1966.
48 Muistelmäkäsikirjoituksessaan Ruutsalo ilmoittaa *Kineettisiä kuvia* -elokuvan sisältävän "yli 7000" filmiruutua (Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 88, ERA). Valtion elokuvataarkastamon tarkastustietojen mukaan elokuvan Kineettisiä kuvia pituus on 4.56 minuuttia (VET:n tarkastustiedot 31.12.1963: [http://](http://www.elonet.fi/fi/elokuva/129897)

www.elonet.fi/fi/elokuva/129897, haettu 24.8.2017). Nopeudella 24 kuvaa sekunnissa kuvatussa 4.56 minuutin mittaisessa elokuvassa on 7104 filmiruutua. Vuoden 1968 Valo ja liike -näyttelyn ohjelmassa *Kineettisiä kuvia* -elokuvan pituudeksi on ilmoitettu 6 minuuttia, mihin nopeudella 24 kuvaa sekunnissa kuvatussa elokuvassa mahtuu 8640 filmiruutua (*Valo ja liike / Ljus och rörelse 7.–14.2.1968*, Amos Andersonin taidemuseo, näyttelyluettelo, ERA). Tiedon *Kineettisiä kuvia* -elokuvan yli 8600 filmiruudusta ovat esittäneet myös Kuljuntausta [Kuljuntausta, Petri, *On/Off. Eetteriäänistä sähkömusiikkiin* (Helsinki: Like & Kiasma, 2002), 582] ja Taanila [Taanila, Mika 2007. "Seitsemännen taiteen sivullisia – kokeellinen elokuva Suomessa 1933–1985", 19, teoksessa *Sähkömetsä videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933–1998*, toimittanut Kirsi Väkiparta (Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 2007), 10–81].
49 Jokinen, "Pitkä tie lyhytkuviin", *Apu* 23/1966.
50 Henrik Otto Donnerin (1939–2013) suullinen tiedonanto tekijälle 29.4.2013; Kaarlo Kaartisen (s. 1930) suullinen tiedonanto tekijälle 3.7.2013.
51 Ruutsalo, Eino, "Kineettisestä elokuvasta ja siihen sijoittuvasta kuva- ja äänimateriaalista", julkaisematon ja päiväämätön kirjoitus 1990-luvun alusta, ERA.
52 Petäjä, "Kuvarunot ja konerunot selluloidilla", *Helsingin Sanomat* 23.4.1989.
53 Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 88, ERA;

Eino Ruutsalon filmografia, ERA; Taanila, "Seitsemännen taiteen sivullisia", 19; XV festival internazionale del film diploma d'onore rilasciato a Eino Ruutsalo (Finlandia) produttore del film *Kineettisiä kuvia*, Locarno 29 luglio 1962, (Locarnon festivaalin *Kineettisiä kuvia* -elokuvalle myöntämä kunniakirja, ERA).
54 Eino Ruutsalo, KAVIn Elonet-tietokanta / Suomen kansallisfilmografia: <http://www.elonet.fi/fi/henkilo/105291> (haettu 24.8.2017); Eino Ruutsalon filmografia ja filmsiiteet, 1977, ERA; Eino Ruutsalon teosluettelo 1991, ERA.
55 *Hetkiä yössä*, 1961, 82 min, 35 mm, mv, tuotanto, ohjaus, käsikirjoitus, kuvaus, lavastus ja leikkaus Eino Ruutsalo; käsikirjoitusavustaja Helge Lilja, äänitys Heikki Laakkonen, B-kuvaaja Pentti Pietinen, kuvausapulainen Pentti Seppänen, musiikki Osmo Lindeman, kertoja Unto Salminen; Valtion elokuvataarkastamon päätös, tarkastusnumero 11048, vero 10 %, K-16, 4.4.1961; KAVIn Elonet-tietokanta / Suomen kansallisfilmografia: <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/117525> (haettu 24.8.2017); Eino Ruutsalon teosluettelo 1991, ERA; *Rakas...*, 1961, 85 min, 35 mm, mv, tuotanto, ohjaus, käsikirjoitus, kuvaus, lavastus ja leikkaus Maunu Kurkvaara, äänitys Tuomo Kattilakoski, kuvaussihteeri Sinikka Kurkvaara, musiikki Osmo Lindeman; KAVIn Elonet-tietokanta / Suomen kansallisfilmografia: <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/116793> (haettu 24.8.2017).



56 Maunu Kurkvaaran (s. 1926) suullinen tiedonanto tekijälle 1.2.2013.

57 Kuuskoski, Martti-Tapio et al., "Pidemmälle! Maunu Kurkvaaran haastattelu hänen työhuoneellaan Punavuorella 9.3.2005", *Filmihullu* 2/2005.

58 Esimerkiksi underground-yhtye The Spermin keikoilla vuosina 1967–1968 elokuviaan esittänyt Peter Widén on kertonut Ruutsalon olleen hänelle esikuva, joka kannusti ei-kaupallisen elokuvan tekoon (Taanila, "Seitsemännen taiteen sivullisia", 27–28). Myös lähes 50 kokeellista lyhytelokuvaa vuosina 1976–1986 tehnyt Pasi "Sleeping" Myllymäki (s. 1950) on maininnut Ruutsalon kokeelliset elokuvat tärkeäksi innoittajakseen (Pasi Myllymäen suullinen tiedonanto tekijälle 11.6.2016).

59 van Ingen, Sami, *Moving Shadows: Experimental Film Practice in a Landscape of Change* (Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts, 2012), 55–57.

60 Scheffer, Bernd et al. (toim.), *Typemotion: Type as Image in Motion* (Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media & Hatje Cantz Verlag Ostfildern, 2015), 151, 360–364.

61 Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 82, ERA.

62 Cabañas, Kaira M., *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde* (Chicago: The University of Chicago Press, 2014), 37.

63 Cabañas, *Off-Screen Cinema*, 136.

64 Talaskivi, Paula, "Ei elämää ilman liikettä", *Oma*

Markka 9/1978.

65 Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 87, ERA; Henrik Otto Donnerin suullinen tiedonanto tekijälle 29.4.2013; Donner, Henrik Otto, "Amerikansk skandal och succé i Zagreb", *Hufvudstadsbladet* 29.5.1963. Muistelmäkäsikirjoituksessaan Ruutsalo kertoo käyneensä Otto Donnerin ja Peter Lindholmin kanssa Zagrebin nykymusiikkibiennaalissa vuonna 1962, mutta kyseessä on muistivirhe, sillä tapahtumaa ei järjestetty vuonna 1962. Ensimmäinen Zagrebin nykymusiikkibiennaali järjestettiin vuonna 1961 ja toinen vuonna 1963. Zagrebin nykymusiikkibiennaalin vuoden 1963 ohjelma: <http://www.mbz.hr/index.php?opt=news&act=blog&id=29&year=1963&lang=en> (haettu 24.8.2017).

66 Donner, Henrik Otto, "Amerikansk skandal och succé i Zagreb", *Hufvudstadsbladet* 29.5.1963.

67 Toiviainen, Sakari, "Raaputa, syövytä sekä räjäytä. Eino Ruutsalon tuhat ja yksi yritystä päästä eroon 'juonielokuvan orjuudesta'", *Aamulehti* 7.3.1991.

68 Kuljuntausta, *On/Off*, 581.

69 Knight, Arthur, "Beat-sukupolvea selluloidinauhalla", *Nuori Voima* 1/1965.

70 Ibid.

71 Ibid.

72 "Nuori Voima haastattelee Eino Ruutsaloo", *Nuori Voima* 7–8/1965.

73 Petäjä, "Kuvarunot ja konerunot selluloidilla", *Hel-*

singin Sanomat 23.4.1989. Termi "underground-elokuva" esiintyi ensimmäisen kerran vuonna 1961, kun Stan Vanderbeek käytti sitä 1950- ja 1960-luvun taitteen avantgarde-elokuvista *Film Quarterly* -lehteen kirjoittamassaan artikkelissa [Sitney, P. Adams, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000* (New York: Oxford University Press, 2002) 328].

74 Ruutsalo, *Maalarin rytmiä etsimässä*, 90, ERA; Taanila, "Seitsemännen taivaan sivullisia", 25.

FM Marko Home valmistele Helsingin yliopistossa taidehistorian väitöskirjaa Eino Ruutsalon kokeellisesta 1960-luvusta.



Säkeitä ilman sanoja: Hugo Ball, Walter Benjamin ja destruktiivisuus kielessä

Essi Syrén

Destruktiivinen luonne ei näe mitään pysyvää. Juuri siksi hän näkee kaikkialla reittejä¹

Walter Benjamin, "Der destruktive Charakter"

Walter Benjamin kirjoitti vuonna 1929 tekstifragmentin destruktiivisesta luonteesta, jonka tavoite on tilan luominen ja puhdistaminen². Arvoitukselliseksi jäävä noin kahden sivun mittainen fragmentti ei määrittele tarkemmin, mihin destruktiivisen luonteen tuhovimma kohdistuu ja minkälaisiin ilmiöihin Benjamin tässä yhteydessä viittaa. Destruktiivisuus kuitenkin nivoutuu muissa Benjaminin kirjoituksissa osaksi hänen kulttuuriteoriaansa. Tuhoamiseen tähtäävä estetiikka ja retoriikka ovat tunnistettavia piirteitä myös 1900-luvun alun eurooppalaisessa kulttuurissa ja taiteessa, kuten dada-manifesteissa ja futuristien kirjoituksissa.³

Käsittelen artikkelissani kielen destruktiota Hugo Ballin äänirunoudessa ja vuoden 1916 kieleen liittyvissä teksteissä vertailemalla Ballin ajatuksia kielestä ja modernin kriisistä Walter Benjaminin kir-



Kuva 1. [Tuntematon kuvaaja]. Kuva Hugo Ballista lukemassa runoan "Karawane". Zürichin Cabaret Voltaireissa 1916 järjestettyjen dada-iltojen promootiovalokuva. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Hugo_Ball_Cabaret_Voltaire.jpg

joituksiin vuosisadan vaihteen kulttuurisista muutoksista. Benjamin (1892–1940) ja Ball (1886–1927) olivat aikalaisia, jotka sijoittuivat etäälle toisistaan poliittis-kulttuurisella kartalla, vaikka molemmat olivatkin lähtöisin saksankielisestä kulttuuripiiristä. Ball tunnetaan ennen kaikkea Zürichin dadan keskeisenä hahmona ja Cabaret Voltairen perustajana, vaikka Ballin kausi dadan parissa oli lyhyt ja ailahteleva. Ball oli omintakeinen ajattelija, joka kirjoitti elämänsä aikana näytelmiä, kaksi kaunokirjallista teosta, poliittisia artikkeleita sekä teoreettis-poleemisia teoksia eurooppalaisesta kulttuurista. Ballin äänirunouteen liittyvät kielelliset kokeilut ajoittuvat kesään 1916, joskin hän kehitteli runoissa kristallisoitunutta kielikäsitustään noin vuodesta 1915 vuoteen 1917. Jotta Ballin äänirunoutta ja kielen destruktiota voi ymmärtää, hänen taiteellista toimintaansa tulee tarkastella kokonaisuutena ja ottaa huomioon myös aikalaisdiskurssit.

Benjaminin ja Ballin tiet kohtasivat maaliskuussa 1918 Bernissä. Ball oli muuttanut Sveitsiin pakoon ensimmäistä maailmansotaa ja kirjoitti aktiivisesti *Die Freie Zeitung*-lehteen. Benjamin taas etsi Bernissä ohjaa väitöskirjalleen *Zum Begriff der Kunstkritik*

in der deutschen Romantik (1920). Yhdistävä henkilö Ballin ja Benjaminin välillä oli Ernst Bloch, jonka kanssa molemmat olivat teemisissä aktiivisesti. Blochin myöhempien muistelmien mukaan Ballin puoliso Emmy Hennings oli esitellyt Benjaminin hänelle.⁴ Benjamin ja Ball eivät koskaan viitanneet suoraan toisiinsa, mutta jossain määrin he tunsivat toistensa kirjoituksia.⁵ Ballin ja Benjaminin historiallisia ja teoreettisia yhteyksiä on pohdittu hyvin vähän, etenkin destruktiivisuuden näkökulmasta.⁶

Benjaminin kirjoitukset ovat vuosien mitaan sulautuneet osaksi modernia käsittelevien teorioiden kaanonia. Hän ei lyhyen fragmenttinsa lisäksi käsitellyt destruktiivisuutta itsessään, mutta samankaltaiset teemat kulkevat mukana hänen muussa tuotannossaan. Destruktiivisuus näkyy 1800- ja 1900-lukujen taitteen modernissa kulttuurissa kahtalaisena ilmiönä. Yhtäältä moderni oli itsessään destruktiivinen prosessi hävittäessään perinteisiä kulttuurin muotoja uuden tieltä. Benjamin käsitteli kirjoituksissaan juuri näitä murroksia. Toisaalta destruktiivisuus ilmeni myös aktiivisena taiteellisen ja muun toiminnan strategiana, kuten Ballin äänirunous osoittaa. Aktiivista destruktiivisuutta ei ole

mielekästä tarkastella pelkästään abstraktin teorian tasolla, vaan on olennaista kysyä, minkälaisen tavoitteiden saavuttamiseksi destruktiivisia strategioita käytetään.

Aloitetaan käsittelemällä näitä teemoja Ballin taiteellisessa tuotannossa sekä hänen näkemysään modernista kulttuurin kriisistä. Siirryn sitten tarkastelemaan Benjaminin kirjoituksia modernin murroksesta, minkä jälkeen käsittelem Benjaminin kielifilosofiaa suhteessa aikalaiskeskusteluihin kielen merkityksestä kulttuurissa. Lopuksi vertailen Benjaminin ja Ballin käsityksiä kielestä ja destruktiivisuudesta modernissa kulttuurissa. Vaikka Ballin ja Benjaminin ajatukset eroavat monessa suhteessa, molemmat pyrkivät rakentamaan uudenlaisen kulttuurin perusteita.

Modernin kriisi ja Hugo Ballin äänirunous

Hugo Ballin vaikutteissa risteävät monet 1800-luvun lopun ja vuosisadan taitteen ideologiat ja suuntaukset, kuten Friedrich Nietzschen filosofia, ekspressionismi, Mihail Bakuninin anarkismi sekä katolinen teologia. Uskonnon merkitys näkyi jo 1910-luvun lopulla katolilaisessa perheessä kasvaneen Ballin kirjoituksissa ja taiteellisessa toiminnassa.



nassa, mutta Ball palasi vasta 1920-luvulla katolilaisuuden pariin ja tutustui laajemmin teologiaan, josta hän kirjoitti muun muassa teoksessaan *Byzantinisches Christentum* (1923).⁷

Ball alkoi opiskeluaikanaan 1909 ja 1910 valmistella väitöskirjaa Nietzschen filosofias-ta työnimellä Nietzsche in Basel, jossa hän tarttui erityisesti sivilisaatiokritiikin ajatukseen.⁸

Ballin väitöskirja jäi lopulta kesken, kun hän lähti vuonna 1910 opiskelemaan näyttelijäksi Max Reinhardtin teatterikouluun Berliiniin.⁹ Alkuvuonna ja kesällä 1914 Ball suunnitteli uuden taiteellisen teatterin avaamista yhdessä Wassily Kandinskyn, Franz Marcin ja muutamien muiden taiteilijoiden kanssa.¹⁰ Nietzschen filosofiaan liittyvät teemat vaikuttivat edelleen Ballin ajattelussa ja hän näki ekspressionistisessa teatterissa ratkaisun kulttuurikriisiin. Ajatus teatterista moraalisen emansipaation paikkana ei sinänsä ollut uusi saksalaisessa kulttuurissa, sillä aiheesta oli keskusteltu Friedrich Schillerin esteettiseen kasvatukseen ja valitukseen liittyvistä teoksista lähtien.¹¹

Ballin ja Kandinskyn suunnitelmat uudesta teatterista kuitenkin romutuivat, kun ensimmäinen maailmansota alkoi elokuussa 1914.

Monien muiden aikalaistaiteilijoiden tavoin Ball ilmoittautui vapaaehtoiseksi sotaan. Hän ei varsinaisesti osallistunut taisteluihin, mutta ehti nähdä tuhoja länsirintamalla, mikä traumatisoi häntä syvästi. Sota radikalisoi Ballin ajattelua ja nosti poliittisuuden yhä keskeisemmäksi.¹²

Ball muutti vuonna 1915 Sveitsin poliittisesti neutraalin aseman vuoksi Berliinistä Zürichiin, jossa hän avasi ystäviensä kanssa Cabaret Voltairen helmikuussa 1916. Kabareen ohjelmisto on usein nähty lähinnä provokaationa ja protestina, ja Ball pyrki toteuttamaan myös ekspressionistisen teatterin parissa tavoittelemaansa yleisön emansipaatiota.¹³ Kabareen ohjelmaan sisältyi alusta asti niin runojen kuin muidenkin tekstien lausuntaa, mutta Ball viittaa varsinaisiin äänirunoihin ensimmäistä kertaa kesäkuussa 1916.¹⁴ Ballin äänirunous kattaa kokonaisuudessaan kymmenisen runoa, jotka kaikki ovat peräisin hänen lyhyeltä kaudeltaan dan parissa.

Toukokuun 31. päivänä 1916 Ball esitti yhdessä Emmy Henningsin, Hans Arpin, Tristan Tzaran, Marcel Jancon ja Marietta di Monacon kanssa bruitistisen Simultan

Krippenspiel -nimisen äänteistä koostuvan näytelmän, jossa kerrotaan Jeesuksen syntymän tarina. Näytelmän muotoon kirjoitettu teksti ei sisällä perinteistä dialogia vaan ai-noastaan ääntelystä ja yksittäisistä äänteistä koostuvia repliikkejä, jotka onomatopoeettisuudessaan muistuttavat Ballin myöhempiä äänirunoja.¹⁵

Ball toteaa pari viikkoa myöhemmin päiväkirjamerkinnässään 23. kesäkuuta 1916, että hän on keksinyt uuden runouden lajin, jota hän nimittää ”säkeiksi ilman sanoja” tai ”äänirunoiksi”.¹⁶ Ball käyttää tässä yhteydessä sanaa *Lautgedichte*, joka tarkemmin käännettynä tarkoittaa äännerunoutta.¹⁷ Saman päiväkirjamerkinnän yhteydessä Ball kuvaillee esitystään, jossa hän lausui viimeisenä merkityksettömistä äänteistä koostuvan ”Karawane”-runon, joka tunnetaan myös nimellä ”Zug der Elephanten”:

jolifanto bambla o falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
egiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollaka
anlogo bung
blago bung blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa olobo
hej tatta gorem
eschige zunbada



wulubu ssubudu uluwu ssubudu
tumba ba-umf
kusa gauma
ba – umf¹⁸

Ballin mukaan runossa esiintyvien norsujen hitaan ja voimistuvan käynnin edetessä hän ei enää tiennyt miten jatkaa, jottei vakavaksi tarkoitettu esitys muuttuisi huvittaviksi. Lopulta hän alkoi resitoida ääniteitä katolisen messun tapaan. Liturginen äänenkäyttö sai Ballin kuvauksen mukaan aikaan transinomaisen tilan, joka toi hänen mieleensä lapsuuden uskonnollisia kokemuksia. Esitys päättyi valojen pimentämiseen, ja omien sanojensa mukaan Ball poistui lavalta hiestä märkänä.¹⁹ Kuten Ballin kuvaus osoittaa, hänen runonsa oli tarkoitettu lausuttavaksi ääneen, jolloin äänitteet muodostavat musiikillisen, ruumiillisen ja ritualistisella tavalla uskonnollisen kokemuksen.

Hugo Ball ei suinkaan ollut ainoa 1910-luvun taiteilija, joka koetteli runollisen kielen rajoja. Ballin kanssa yhteistyötä tehneet dadaistit Marcel Janco, Richard Huelsenbeck ja Tristan Tzara esittivät kabareessa simultaanirunoutta, jossa useampi esiintyjä luki samaa runoa, useimmiten eri kielillä.²⁰ Kokeellista runoutta kehittivät samoi-

hin aikoihin 1910-luvulla myös venäläiset Zaum-runoilijat Velimir Hlebnikov ja Aleksei Krutšonyh sekä italialaiset futuristit Filippo Marinettin johdolla. Merz-dadan perustanut Kurt Schwitters vei äänirunouden kehittelyn todella pitkälle 1930-luvulla valmistuneessa Ursonate-teoksessaan.²¹ Avantgarde-runouteen liittyi äänen lisäksi usein visuaalisia ja typografisia kokeiluja.²² Italialainen futurismi oli entuudestaan tuttua Ballille. Hän sai ensi kosketuksensa futurismiin vierailtuaan lokakuussa 1913 Dresdenissä futuristisen taiteen näyttelyssä, josta hän kirjoitti innostuneen hämmentyneenä *Revolution*-lehdessä julkaistun artikkelin marraskuussa 1913.²³ Ball kävi myös kirjeenvaihtoa Marinettin kanssa kesällä 1915.²⁴

Ballin äänirunoja on tulkittu usein kääntämällä äänitteiden merkityksiä luonnolliselle kielelle tai analysoimalla äänitteitä musiikillisella tasolla, eräänlaisena runopartituurina.²⁵ ”Gadji beri bimba” -runoa lukuun ottamatta kaikilla Ballin äänirunoilla on saksankielinen nimi, mikä tarjoaa vastaanottajalle jonkinlaisen semanttisen tulkintakehikon. Äänirunojen merkityksettömistä ääniteistä ja sanoista on löydettävissä viitteitä sanallisista vastaavuuksista eurooppalaisiin kieliin,

kuten esimerkiksi Philip Mannin analyysit runoista ”Seepferdchen und Flugfische” ja ”Karawane” osoittavat. Mann analysoi Ballin kirjoitusten ja kirjeiden avulla äänirunoista tunnistettavia teemoja, jotka liittyvät niin sootaan, uskonnollisiin aiheisiin kuin mereen tai vesielementtiin.²⁶

Steven McCafferyn mukaan olisi houkuttelevaa nähdä Ballin äänirunot pelkkänä merkityksen negaationa ja semantiikan ja rationaalisuuden rajoja koettelevana nihilisminä, mikä kuitenkin on hänen mukaansa pinnallinen tulkinta.²⁷ Äänirunot eivät ensisijaisesti ole vastareaktio symbolismille tai muille edeltäneille taidesuuntauksille, vaan Ball liittää itsensä niiden kautta aikalaisdiskurssiin modernin kulttuurin kriisistä ja vuosisadan vaihteen kapitalismista. Äänirunot olivat Ballille yritys palauttaa taiteen avulla inflaation kokeneelle kielelle sen arvo, mihin hän oli pyrkinyt jo aiemmassa taiteellisessa tuotannossaan. ”Karawane”-resitointia seuranneena päivänä Ball mainitsee päiväkirjassaan lukeneensa kabareessa ohjelmallisia säkeitä.²⁸

Ballin äänirunoudessa kielen semanttisten merkitysten tuhoaminen on strateginen valinta vastauksena modernin kriisiin ja



vieraantumiseen. Äänirunojen tavoitteena on hajottaa osiin journalismin ja poliittisen propagandan korruptoima kieli ja palata alkuperäiseen puhtaaseen kieleen, joka perustuu ääneen lausumiseen ja kielen onomatopoeettisiin ominaisuuksiin. Ball viittaa päiväkirjamerkinnässään 22.11.1916 luomiskertomukseen avatesaan uskon merkitystä maailman jäsentämisessä.²⁹ Jumala antoi ihmiselle valtuutukseen nimetä eläimet, mikä Ballin mukaan väistämättä vaati uskoa niin Jumalaan kuin ympäröivään maailmaan. Samalla Ball nivoo yhteen puhtaan kielen ja uskonnollisen kokemuksen.

Vaikka poliittisuus ja kritiikki preussilaista kulttuuria kohtaan olivat läsnä jo Ballin sodanaikaisissa kirjoituksissa, äänirunot eivät liity aikakauden päivänpoliittisiin teemoihin samalla tavoin kuin muilla dadaisteilla. Esimerkiksi Huelsenbeckin ja Tzaran simultaaniruno ”L’amiral cherche une maison à louer” (1916) on kirjoitettu saksaksi, ranskaksi ja englanniksi – keskenään sotivien maiden kielillä. Ballin äänirunoissa kieleen liittyvät poliittiset kysymykset ovat huomattavasti syvemmällä kulttuurin kriisin tematiikassa ja uskonnollisessa ajattelussa.

Ball ammensi ajattelunsa teemoja Nietzscheiltä myös dada-kaudellaan vuosina 1916 ja 1917, vaikka hän koki ajatuksen Jumalan kuoleman luomasta tyhjiöstä ongelmallisena. Ball alleviivasi näkemystään kriisistä 7. huhtikuuta 1917 Galerie Dadasa pitämässään esitelmässä, joka käsitteli Wassily Kandinskyä. Ball hahmottelee siinä kolme asiaa, jotka mullistivat eurooppalaisen yhteiskunnan 1900-luvun alussa: kriittisen filosofian sekulaari maailmankuva, atomin hajottaminen luonnontieteissä sekä massakulttuurin syntyminen kaupungistumisen ja teollistumisen myötä.³⁰ Modernissa yhteiskunnassa vieraantunut yksilö oli hänen mukaansa menettänyt identiteettinsä suurkaupungin massakulttuurissa ja koneet olivat korvanneet vitaalin elämänvoiman.³¹

Philip Mann näkee Ballin äänirunot ja puhtaan kielen etsimisen epätoivoisena, viimeisenä taisteluna löytää ratkaisu kulttuurin kriisiin.³² Mannin näkemykseen on helppo yhtyä, mikäli asiaa tarkastellaan poliittisesta näkökulmasta, sillä Ball asettaa kohtuuttomia odotuksia runouden kielelle ja sen mahdollisuudelle muuttaa maailmaa. Taiteellisesta näkökulmasta tarkasteltuna Ballin kokeilut näyttävät onnistuneemmilta. Steven McCaf-

fery toteaaakin äänirunoudesta: ”foneettisella runoudella on pikemmin muuntava kuin kieltävä vaikutus suhteessa merkitykseen; se määrittelee semanttisen järjestyksen toisin.”³³

Walter Benjamin ja moderni

Benjamin ja Ball liikkuvat ennen sotaa erilaisissa intellektuaalisissa maastoissa, vaikka he pääsääntöisesti elivät samassa maassa ja saksankielisen kulttuurin ympäröimänä. Benjamin nähdään usein modernin teoreetikona, vaikka hän ei kirjoittanutkaan varsinaista systemaattista teoriaa. Benjaminin tekstit, jotka ulottuvat habilitaatiotutkimuksesta muistiinpanofragmentteihin ja keskenpäin jääneisiin teoksiin muodostavat erilaisten tekstien verkoston, jossa modernin aikakauden ilmiöt ja teemat toistuvat erilaisissa yhteyksissä. Sekä Benjamin että Ball käsittävät moderniksi ennen kaikkea toisen teollisen vallankumouksen aikakauden eli 1800-luvun loppupuolen ja vuosisadan vaihteen, jolloin 1700-luvulla alkanut teollistuminen ja kaupungistuminen kiihtyivät, massakulttuuri ja viihdeteollisuus nousivat merkittävään asemaan ja uudet keksinnöt kuten valokuva, painotekniikan kehitys, rau-



tatiet ja sähkön valjastaminen uudeksi energialähteeksi muuttivat yhteiskuntaa.

”Kokemus ja köyhyys” -esseessään (1933) Benjamin käsittelee teemoja, jotka Ballin kirjoituksissa näyttäytyvät modernin kriisin merkkeinä. Benjaminin mukaan 1800- ja 1900-luvun taitteen suuret yhteiskunnalliset muutokset, ensisijaisesti ensimmäinen maailmansota, aiheuttivat kokemuksen inflaation. Kokemustieto, joka aiemmin periytyi sukupolvelta toiselle viisauksien, sananlaskujen ja tarinoiden muodossa, menetti Benjaminin mukaan lopullisesti merkityksensä ensimmäisen maailmansodan kauhut kokeneen sukupolven aikana. Ensimmäinen maailmansota, joka oli modernia teknologiaa hyödyntävässä tuhovoimassaan täysin poikkeuksellinen siihenastisessa historiassa, oli toki itsessään kokemus, mutta sodan kokemukset eivät olleet välitettävissä sukupolvelta toiselle samalla tavoin kuin aiempien sukupolvien viisaudet.³⁴ Sodanjälkeistä aikaa Benjamin kuvaa kokemuksen köyhyydellä, nimenomaan välitettävän kokemuksen niukuutena.

Sodan traumaattisuudesta huolimatta Benjamin ei näe kokemuskulttuurin muutosta ainoastaan negatiivisena ilmiönä, vaan

hän hahmottelee kulttuurin mahdollisuuksia uudenlaisessa kokemuksen köyhydessä, jota hän vertaa barbariaan:

Sanomme näin tuottaaksemme uuden, positiivisen barbarian käsitteen. Sillä mihin kokemuksen köyhyys yllyttää barbaarit? Se yllyttää heidät aloittamaan alusta, lähtemään uudestaan alusta liikkeelle, tulemaan vähällä toimeen, rakentamaan vähistä aineksista jotakin uutta ja olemaan katsomatta sen enempää vasemmalle kuin oikealle. Suurten luojien joukossa on aina ollut niitä säälimättömiä, jotka aivan aluksi tyhjänsivät pöydän. He nimittäin halusivat piirustuspöydän, he olivat rakentajia.³⁵

Benjaminin kuvailemat pöydän puhdistavat barbaarit ovat destruktiivisia luonteita, jotka eivät tuhoa olemassa olevaa itse raunioiden vaan raunioiden läpi kulkevan tien vuoksi, tehdäkseen tilaa uudelle.³⁶ Benjamin mainitsee esimerkkinä tällaisista modernin ajan kulttuurin toimijoista muun muassa arkkitehti Adolf Loosin, taiteilija Paul Kleen ja kirjailija-kuvittaja Paul Scheerbartin. ”Kokemus ja köyhyys” -esseen tapa käsitellä modernia on tyypillinen myös Benjaminin muille kirjoituksille. Toisin kuin pessimistisempi Ball, Benjamin näki 1800-luvun ja 1900-luvun taitteen yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa muutoksissa paljon potentiaalia.

Modernin prosessien kuvaajana ja kom-

mentoijana Benjamin kirjoitti jossain määrin myös aikalaistaiteesta, vaikka hänet tunnetaan ennen kaikkea populaarikulttuurin ilmiöiden tarkastelijana. Benjamin tunsikin 1800-luvun lopun ja 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten taidetta ja oli kiinnostunut muun muassa Kleen tuotannosta.³⁷ Benjaminin tapa käsitellä taidetta muuttui poliittisempaan suuntaan 1920-luvun puolivälistä alkaen hänen kiinnostuttuaan yhä enenevässä määrin marxilaisesta teoriasta.

Esseessään ”Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz” (1929) Benjamin tarkastelee surrealismin intellektuaalista ja poliittista potentiaalia eurooppalaisessa kulttuurissa. Hänen mukaansa surrealismin tapa käsitellä modernia, urbaania tilaa, ja toisaalta hyödyntää unen ja psykoanalyysin teemoja, muodostaa kokemuksen, joka lähestyy maallistuneen valaistumisen tilaa (*profane Erleuchtung*). Juuri tällaisessa tilassa modernin ajattelun potentiaali on Benjaminin mukaan parhaimmillaan, sillä tällöin on mahdollista ylittää uskonnollisen valaistumisen tila. Surrealismi tavoitteli tätä tilaa, mutta André Bretonin *Nadja* ja Louis Aragonin *Paysan de Paris* -teosta lukuun ottamatta surrealis-



tit kuitenkin epäonnistuivat usein tavoitteeseensa.³⁸ Surrealistien tapa korostaa fanaattisesti tai pateettisesti arvoituksellisuuden arvoituksellista puolta ei Benjaminin mukaan vienyt eteenpäin, vaan hän tarjoaa salaisuuden lävistämiseen ”dialektista optiikkaa”, joka tunnistaa arkisen läpipääsemättömäksi ja läpipääsemättömän arkiseksi.³⁹ Benjamin siis pyrki tuomaan rituaalisen, mystisen havainnon poliittisemmän ja maallisemmän dialektiikan piiriin. Kriitikistään huolimatta Benjamin uskoi surrealismien potentiaaliin, sillä hänen mukaansa Bakuninin jälkeen kukaan ei ole määritellyt vapautta yhtä radikaalisti.⁴⁰

Benjamin tarkasteli laajemmin taiteen ja visuaalisen kulttuurin poliittista potentiaalia tunnetussa esseessään ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” (1936). Taide ja sen vastaanotto kokivat suuren muroksen 1800-luvun lopussa ja vuosisadan taitteessa valokuvan ja elokuvan myötä. Taidegrafiikan ja valun tekniikat olivat jo pitkään mahdollistaneet teosten uusintamisen, mutta vasta 1800-luvulla kehitetyt monistamisen tekniikat, etupäässä valokuva, muuttivat radikaalisti taidetta ja sen vastaanottoa massakulttuurin antamassa mittakaavassa.⁴¹

Itse taiteen lisäksi myös tapa havainnoida ja vastaanottaa taidetta muuttuu ajan myötä. Aiempina vuosisatoina taideteokset olivat kulttiesineitä, jotka ajan mittaan patinoituivat merkinä pitkästä traditiosta. Benjamin käyttää esimerkkinä rituaalisesta vastaanotosta veistoksia, jotka olivat nähtävillä kirkoissa ainoastaan rajoitettuna ajankohtina.⁴² Maallistuneessa modernissa 1900-luvun alun yhteiskunnassa kuvat olivat jatkuvasti saatavilla kuvitettujen sanomalehtien, valokuvien, elokuvien ja muiden visuaalisten kulttuurituotteiden muodossa. Benjamin kiinnittää esseessä huomionsa erityisesti elokuvaan, joka mullisti massojen suhteen visuaaliseen kulttuuriin. Moderni kuvien uusintamisen teknologia aloitti hänen mukaansa prosessin, jota Benjamin kutsuu taideteoksen auran rappioitumiseksi. Auraattinen kokemus perustuu hänen mukaansa teoksen fyysiseen läsnäoloon ja havainnoimiseen tässä ja nyt, vaikka kokemukseen sisältyykin taiteen kulttuurivasta johtuva etäisyyden tunne. Pyhän esineen tarkastelu fyysisen ja henkisen etäisyyden päästä poikkeaa modernin kulttuurin läheisyyteen perustuvasta, maallisesta tavasta vastaanottaa visuaalisen kulttuurin tuotoksia.⁴³

Taiteen vastaanotossa ja välitettävän kokemuksen perinteessä tapahtuneet muutokset sekä auran rappeutumisprosessi liittyvät laajemmassa mittakaavassa tradition merkityksen vähenemiseen. Uusintamisen mahdollistava valokuvan ja elokuvan teknologia irrottavat reproduktion traditiosta.⁴⁴ Elokuvan yhteiskunnallinen merkitys ei Benjaminin mukaan ole ajateltavissa ilman destruktiivista ja katartista puolta, ”kulttuuriperinnön traditioarvon likvidointia”⁴⁵. Tuhoaminen ei siis ole varsinaisesti vain strategia vaan teknologiaan itseensä sisältyvä ominaisuus: destruktiivisuus sisältyy itsessään modernin prosesseihin.

”Taideteos”-esseessä (1936) painopiste on siirtynyt avantgardesuuntausten sijaan elokuvaan ja Benjamin käsittelee dadaa ainoastaan ohimennen. Hän näkee dadan muutoskauden ilmiönä, joka pyrki ottamaan elokuvan luomat vaikutukset, lähinnä elokuvaleikkauksen aiheuttaman fysiologisen shokin, kuvataiteen ja kirjallisuuden käyttöön. Benjaminille dada, kuten myös jossain määrin kubismi ja futurismi, ennakoivat elokuvan keinoja, mutta jäivät kuitenkin elokuvan vaikutuksen esiasteeksi: ”Teknisen rakenteensa vuoksi elokuva vapautti kääreestään



fyysisen shokkivaikutuksen, jonka dadaismi pakatoi moraaliseen shokkiin”.⁴⁶ Benjamin viittaa dadaistien runoihin, osittain ironisesti, osittain tosissaan ”sanasalaattina”, joka sisältää kaikenlaista ”kielen jätettä”⁴⁷.

Benjamin liittää ”Der Surrealismus” -esseessään kokeelliset kirjallisuuden suuntauokset futurismista dadaan samaan maagisen kielen etsimisen jatkumoon kuin surrealisminkin.⁴⁸ Avantgarden teorioissa dada on tulkittu surrealismiin varhaisvaiheeksi, jonka korostama sattumanvaraisuus ja epärationaalisuus kehittyivät surrealistien psykoanalyttisen kiinnostuksen myötä surrealismiin perusperiaatteiksi.⁴⁹ Benjaminin ”Taideteos”-esseessä hahmottuvaa positiota suhteessa dadaan voisi lähestyä tästä näkökulmasta. Hänelle auraattisen kokemuksen rappioituminen on väistämätön prosessi, joka johtaa kulttuurin uudistumiseen. Tätä potentiaalia Benjamin näki surrealismissa. Dada ei kuitenkaan onnistunut luomaan uudenlaista kulttuuria kokemuksen köyhyyden keskelle keskittyessään moraaliseen shokeeraamiseen. Benjamin toteaa: ”Ennen elokuvan läpimurtoa dadaistit yrittivät tapahtumiensa kautta saada yleisössä aikaan liikehdintää, jota Chaplin herätti myöhemmin

luontevammalla tavalla.”⁵⁰ Hugo Ball eroaa tässä suhteessa selvästi Benjaminista. Ballin pessimistinen kuva modernista sekä hänen pyrkimyksensä palata alkuperäiseen, puhtaaseen kieleen eivät Benjaminin näkökulmasta ottaneet käyttöön modernin kulttuurin potentiaalia, vaikka olivatkin jo oikeilla jäljillä.

Benjaminin kielifilosofia ja aikalaisdiskurssit

Ball ei suinkaan ollut ainoa kielen rajoja koetellut taiteilija, joka kritisoi modernia kulttuuria laajemmin. Kirjallisen kulttuurin parissa oli 1800- ja 1900-lukujen taiteessa käynnissä vastaava murros kuin visuaalisessa kulttuurissa. Painotekniikan kehitys oli tehnyt sanomalehdestä keskeisen viestintävälineen, ja journalismi oli teollistuneessa, kaupungistuneessa yhteiskunnassa yhä merkittävämpi vaikuttaja. Massoille suunnatut sanomalehdet ja journalismin kieli saivat myös osakseen kritiikkiä, mikä osaltaan vaikutti 1900-luvun alun kielifilosofiaan. Saksalaisissa kirjallisissa piireissä toistui 1900-luvun alusta alkaen ajatus kielen kriisistä, Sprachkrise. Keskustelua käytiin niin poliittisessa kontekstissa kuin kirjallisissa piireissä. Erityisesti journalismin kieli oli intellektuellien

kritiikin kohteena, mutta myös kielen ja todellisuuden suhteesta käytiin filosofista keskustelua. Samaan aikaan avantgardistit venyttivät kirjallisuuden konventioita, luonnollisen kielen ja semantiikan rajoja kokeiluissaan.⁵¹

Ballin tuttavapiiriin kuulunut anarkisti Franz Pfemfert kritisoi puoluelehtiä yhteiskunnallisen dialogin yksipuolistamisesta huhtikuussa 1912 *Die Aktion* -lehdessä.⁵² Anarkisti Gustav Landauerin poliittiseen ohjelmaan kuului kielen tuhoaminen uuden yhteiskunnan synnyn edellytyksenä. Ensimmäisen maailmansodan aikana kritiikki kohdistui puolestaan propagandan korruptoimaan kieleen, mistä Walter Fähnders käyttää esimerkkinä Leonhard Frankin kertomusten sarjaa *Der Mensch ist gut* (1918), joka kritisoi erityisesti kunniaan ja isänmaallisuuteen liittyvää sanastoa rivisotilaan näkökulmasta.⁵³

Kielen kriisin teema toistuu myös ekspressionistisessa kirjallisuudessa. Fähnders näkee kuitenkin selvän muutoksen dadaistien ja ekspressionistien kielikritiikin välillä. Vaikka myös ekspressionistien tapa reflektoida kieltä on tietyssä mielessä destruktiivista, se pysyttelee luonnollisen kielen piirissä.⁵⁴ Dadaistien kielelliset kokeilut sen sijaan hajot-



tavat kieliopin, lauseen ja sanan osiin sekä palauttavat kielen sen pienimpiin yksiköihin, äänteisiin.⁵⁵

Myös Benjamin tunsi hyvin aikalaisdiskursseja, joskin hän itse lähestyi aihetta kielen ontologiaa pohtivasta näkökulmasta. Hän käsitteli aihepiiriä vuonna 1916 esseessään ”Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä” ja palasi siihen myöhemmin 1930-luvulla. Benjaminin mukaan kaikkea merkitysten ilmaisemista voidaan kutsua kieleksi. Hän tarkastelee tässä yhteydessä kielen olemusta suhteessa ontologiaan ja olemassaoloon laajemminkin. Benjaminin filosofisessa ajattelussa kosmos ilmaisee itseään itse kielellä, ei vain kielen välityksellä. Kieli ei siis ole pelkkä informaation välittäjä vaan itsessään maagista.⁵⁶

Ihmiskieli erottuu muista kielistä nimeämiskykynsä vuoksi.⁵⁷ Benjamin viittaa tässä yhteydessä luomiskertomukseen, jonka alussa oli sana. Sana on siis luomisvoimaita, kun taas Jumalan luomistöiden, kasvien ja eläinten nimeäminen oli ihmisen tehtävä. Paratiisillinen nimeävä ihmiskieli on puhdas ja täysin välitöntä ilman luonnollisen kielen representatiivisia viittaussuhteita:

Ihmisen paratiisillisen kielen on täytynyt olla täydellisen tiedon kieltä; kun taas myöhemmin tieto on eriytynyt jälleen äärettömiin kielen moninaisuudessa, oli itse asiassa pakotettukin eriytymään alemmalle tasolle luomisen nimissä [sic]. Se, että paratiisin kieli on täydellisesti tiedostavaa, ei kumoudu edes tiedon puun olemassaololla. [...] Hyvän ja pahan tietäminen hylkää nimet, se on tietoa ulkoa päin, luovan sanan mitään tuottamatonta jäljittelyä. Nimi astuu ulos itsestään tässä tiedossa: syntiinlankeemus on ihmissanan syntyhetki, jossa nimi ei enää elä vahingoittumattomana ja jossa tämä sana astuu nimikielen, tiedon kielen, voitaisiin jopa sanoa immanentin oman magiansa ulkopuolelle, tulakseen varta vasten, silti edelleen ulkoisesti, maagiseksi. Sanan on ilmaistava jotakin (itsensä ulkopuolelta).⁵⁸

Syntiinlankeemus siis irrotti kielen jumalallisesta, suorasta tiedollisesta yhteydestään ja lopetti paratiisillisen tilan, ”joka tuntee vain yhden kielen”.⁵⁹ Koska paratiisi ja syntiinlankeemus itsessään ovat teologisia kysymyksiä, Benjamin ei hahmotellut vuoden 1916 esseessään kielifilosofisia tavoitteita uudesta tai puhtaasta kielestä. Toisin kuin monien aikaisten tekstit Benjaminin hahmotelma kielestä ei ole ohjelmallinen vaan pikemmin esoteeris-teologinen. Ballia ja Benjaminia yhdistää ajatus kielen uskonnollisesta puolesta, vaikkakin he tarkastelevat aihetta erilaisista uskonnollisista traditioista käsin, Ball katolilaisesta ja Benjamin juutalaisesta nä-

kökulmasta. Ballin ja Benjaminin kielifilosofiset näkemykset olivat siis yllättävän lähellä toisiaan vuoden 1916 tienoilla, vaikka he eivät suoranaisesti kuuluneetkaan samaan sosiaaliseen piiriin tai käyneet kirjeenvaihtoa keskenään.

Michael Bröcker näkee Benjaminin maagisen kielentulkinnan taustalla yhtäläisyyksiä pedagogi Gustav Wynekenin nuorisoliikkeeseen, jonka yhteydessä Benjamin toimi vuoteen 1915 asti.⁶⁰ Wyneken kritisoi saksalaisen yhteiskunnan modernisaatiota ja teollistumista ja niiden edustamaa rationaalis-luonnontieteellistä maailmankuvaa. Benjamin taas kritisoi ajatusta kielestä pelkkänä informaation välittäjänä ja puolusti sen sijaan kielen maagista itseisarvoa.

Benjamin palasi kieleen kirjoituksissaan ”Lehre vom Ähnlichen” (1933) ja ”Über das mimetische Vermögen” (1933), jotka ovat keskenään sisällöltään hyvin samansuuntaisia. Ne sisältävät samankaltaisen käsityksen maagisesta kielestä kuin ”Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä”, vaikka kirjoitukset ajoittuvat eri vuosikymmenille. Esseet käsittelevät ihmisten kykyä jäljitellä mimeettisesti ja havainnoida samankaltaisuuksia ympäristös-



sään. Inhimillisessä kulttuurissa havainnointi muuttuu ajan kuluessa, joten myös kyky nähdä samankaltaisuuksia muuttuu historiallisesta kontekstista toiseen. Tästä Benjamin käyttää esimerkkinä astrologiaa, joka perustuu samankaltaisuuksien havainnoimiseen taivaankappaleiden liikkeen ja tähtikuvioiden sekä oman lähiympäristön tapahtumien välillä.⁶¹ Sekulaarissa yhteiskunnassa näiden samankaltaisuuksien havainnoiminen on menettänyt merkityksensä.

Benjaminin mukaan myös ihmiskieli perustuu samankaltaisuuksien havainnoimisen kykyyn, mikä näkyy konkreettisimmillaan onomatopoeettisissa ilmauksissa ja sanoissa, jotka imitoivat äänneillään kuvattavaa kohdetta. Kieli on kuitenkin mimeettistä myös yleisemmällä tasolla, sillä kielellä ilmaistaan kahden asian, sanan tai muun kielellisen yksikön ja ulkomaailman objektin välinen yhteys. Kieli siis havainnoi tai luo astrologian tavoin aistittomia samankaltaisuuksia (unsinnliche Ähnlichkeiten), joissa kahden asian välinen viittaussuhde ei ole aistein havaittavissa. Kielen maaginen aspekti liittyy juuri tällaiseen samankaltaisuuteen.⁶² Artikkelissaan ”Probleme der Sprachsoziologie” (1935) Benjamin käsitteli kielen sosiologiaa referoimalla useita 1900-luvun alun teoreetikkoja niin kielitieteen, filosofian, sosiologian kuin psykologiankin alalta. Keskeistä tekstissä on Benjaminin jo aiemmin esittämä kritiikki kielen instrumentaalisesta luonteesta ainoastaan informaation välittäjänä.⁶³ Kielellä on siis Benjaminin mukaan itseisarvoinen olemus, joka ei tyhjenny pelkään tiedon välittämiseen.

Esseessään ”Tarinankertoja. Huomioita Nikolai Leskovin tuotannosta” (1936–1937) Benjamin tarkastelee kokemuksen ja kulttuurin muutosta kirjallisuuden näkökulmasta. Välitettävän kokemuksen katoaminen liittyy tarinankerronnan taidon katoamiseen modernissa kulttuurissa.⁶⁴ Tarinankerronta on läheisessä yhteydessä suullisen kokemuksen traditioon, kokemusviisauttahan välitettiin nimenomaan tarinoiden muodossa. Tarinankerronnan taito edustaa myös eräänlaista kirjallisuuden käsityöllisyyttä, joka edeltää teollistumisen aikaa.⁶⁵ Benjamin tarkastelee inhimillisen kokemuksen ja tarinankerronnan muutosta neutraalisti:

Tarinankerronnan taito kallistuu kohti loppuaan, sillä totuuden eppinen puoli, viisaus, kuolee pois. Mutta tämä tapahtumakulku on ollut käynnissä jo pitkän aikaa. Eikä mikään olisi typerämpää kuin nähdä siinä vain ”rapioilmiö”, puhumattakaan että se olisi jotain


”moderniin” kuuluvaa. Pikemminkin se on vain sekulaarien, yhteiskunnallisten tuotantovoimien liikkeen seuralaisilmiö, kun ne työntävät tarinankerrontaa pois elävän puheen alueelta ja samalla tuovat näkyviin uutta kauneutta tässä katoamisessa.⁶⁶

Benjamin ei siis arvota kerronnallisten ja kielellisten käytäntöjen muutosta edistykseksi (”moderniksi”, kuten sanaa käytettiin 1900-luvun alussa) tai taantumukseksi (”rapioilmiöksi”).

Benjaminin suhtautuminen 1800-luvun ja vuosisadan taitteen muutoksiin kokemukseksi, sen välittämiseksi, tarinankerronnan ja kielessä ylipäättään eroa selkeästi Ballin ohjelmallisesta lähestymistavasta. Ballin mukaan kieli sosiaalisena konstruktiona voidaan tuhota, jos kielen kyky välittää yhteisiä kokemuksia on kadonnut.⁶⁷ Sen vuoksi Ballin äänirunous pyrki destruktion kautta rakentamaan uusia ilmaisemisen tapoja vanhojen tilalle.

Destruktiivisuus kielessä ja modernissa kulttuurissa

Benjaminin ja Ballin käsityksissä alkuperäisestä, maagisesta kielestä voi nähdä samankaltaisuuksia, vaikka he lähestyvätkin kieltä erilaisten uskonnollisten traditioiden



näkökulmasta. Molemmille on keskeistä kysymys kielen alkuperästä, jonka he jäljittävät paratiisilliseen viattomuuden tilaan ennen syntiinlankeemusta. Benjaminille kyse on ennen kaikkea teoreettis-ontologisesta kysymyksenasettelusta, kun taas Ball integroi puhtaan kielen ajatuksen omaan taiteellisen toimintaansa. Ballin äänirunoissa kielen destruktiossa on kyse eräänlaisesta kielen anarkismista, aktiivisesta toiminnasta ja taiteellisesta strategiasta. Myös Benjaminin kuvailema destruktiivinen luonne subjektina toteuttaa tällaista strategiaa.

Destruktiivisuus on kuitenkin myös laajempi, modernille ominainen prosessi, joka liittyy elimellisesti myös Benjaminin historianfilosofiaan ja käsitykseen traditiosta. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* -teoksessaan (1925) Benjamin sivuaa traditiota, joka on yhtäältä siirrettävää kulttuuriperinnön tietosisältöä, toisaalta tila tai tilanne, jossa traditiota välitetään. Benjaminin mukaan alkuperä (*Ursprung*) tai alkuperäinen tieto on itsessään jo korruptoitunutta siinä vaiheessa, kun sitä välitetään eteenpäin, koska se on sananmukaisesti mennyttä, poissaolevaa.⁶⁸ Tradition eteenpäin välittämisen tila on siis eräänlainen suremisen paikka – raunio.⁶⁹

”Taideteos”-esseessä fokus vaihtuu, sillä tradition välittämiseen liittyvä menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden kokoava tila sijoittuu nyt politiikan käytäntöihin.⁷⁰ Howard Caygill määrittelee auran hankalasti sanallistettavan käsitteen osuvasti tradition näkökulmasta: ”Taideteoksen aura on traditionsa seuraus: auraattisessa havainnossa taideteos on samanaikaisesti läsnä ja poissa, tässä ja nyt mutta kuitenkin etäinen ja muualla.”⁷¹ Etäisyyden tuntu syntyy nimenomaan ajallisesta etäisyydestä, ajan korruptoimasta menneestä. Ajan patinoima uniikki teos on fyysisesti läsnä, mutta etäinen saavuttamattoman menneisyyden esineenä.

Ballin yritys luoda puhdas kieli oli pyrkimys palata vanhaan suullisen kielen ja kirjallisuuden traditioon, joskin täysin avantgardistisin ja kokeellisin keinoin. Tällöin kieli ylittää kirjallisen muodon rajat ja palautuu takaisin ääniteisiin. Benjamin taas näki alkuperäisyyden lähtökohtaisesti ongelmallisena, sillä traditio on jo itsessään destruktiivista korruptoitunutta perintötietoa välittäessään. Tämä ei kuitenkaan tee tradition välittämistä ongelmallista, vaan kyseessä on luonnollinen ilmiö. Moderni on itsessään destruktiivista, sillä vanha traditio, oli sitten kyse tarinanker-

ronnasta, auraattisesta havainnosta tai välitetävästä kokemustiedosta tuhoutuu vähitellen ja korvautuu uusilla kulttuurin muodoilla, joiden suuntaviivoja Benjamin hahmotteli ”Kokemus ja köyhyys”- sekä ”Taideteos”-esseissään.

Vaikka Benjaminin ja Ballin näkemykset kielen uudistamisesta ja destruktiivisuudesta kulttuurissa poikkeavat monella tapaa toisistaan, molempia kuitenkin yhdistää ajatus destruktiivisen strategian kääntöpuolesta: konstruktioista. Kummallekaan destruktiivisuus ei merkitse täydellistä nihilismia, vaan tuhoavien strategioiden tavoitteet ovat poliittisia ja kulttuuriseen emansipaatioon pyrkiviä.

Ball pyrki löytämään kielen maagisen ja sakraalin puolen äänirunoissaan, joskin sekulaarissa muodossa.⁷² Hän kuitenkin hylkäsi äänirunouden hyvin pian dadaististen kokeilujensa jälkeen ja etääntyi muista dadaisteista. Ball totesi päiväkirjamerkinnässään 15.3.1916, että jatkuva esiintyminen ja jännitys näännyttivät hänet.⁷³ Kabareen toiminta jatkui vielä kesällä äänirunokokeilujen merkeissä, mutta elokuun alussa 1916 Ball ja Hennings vetäytyivät Vira-Magadiinon Alpeille lepäämään.⁷⁴ Samaa aikaa kun Ball etääntyi dadaisteista, uskonnolliset



ja poliittiset painotukset alkoivat näkyä yhä enenevässä määrin hänen kirjoituksissaan.

Äänirunoihin liittyvissä päiväkirjamerkinöissä korostuu uskonnollinen kokemus ja äänirunojen liturginen olemus. Wiebke-Marie Stock näkee tässä yhteydessä myös merkkejä Ballin kritiikistä riisuttua ja vähäeleistä protestanttisuutta kohtaan. Ballille katolisen kirkon rituaalien esteettinen merkitys on olennaisen tärkeää teologisen sisällön ohella. Ballin paluu katolilaisuuteen ei siis tapahtunut yllättäen, vaan merkkejä muutoksesta oli havaittavissa jo aiemmin. Ballin päiväkirjassa on viitteitä hänen teologisista pohdinoistaan jo dada-kaudelta ja sitä edeltävältä ajalta.

Dada-kauden jälkeen julkaistussa poliittis-teologisessa teoksessa *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (1919) Ball kritisoi voimakkaasti reformaatiota ja protestanttista kulttuuria, Kantin filosofiaa ja preussilaista kulttuuria. Ball oli kirjoittanut päiväkirjaansa kriittisiä huomioita protestanttisesta kulttuurista jo vuonna 1915 eli teemat olivat kypsyneet hänen mielessään jo pitkään. Teoksessaan Ball näkee 1800-luvun lopulla kehittyneen militaristisen preussilaisen kulttuurin saksalaisen ”rationaaliskapitalistisen

kehityksen” tuloksena. Kehityskulku juontaa juurensa Ballin mukaan 1500-luvun reformaatioon, joka katkaisi ruhtinaiden suhteet Vatikaaniin ja samalla loi pohjan rationaaliselle sekulaarille valtiolle.

Ball tiedosti kielen merkityksen myös 1920-luvun teologisissa teksteissään, mutta hän ei enää kokenut kielen uudistamista äänirunouden kautta mielekkääksi. Ball irtautui päivänpoliittisista kysymyksistä lähes täysin, eikä hän nähnyt optimistisia mahdollisuuksia esimerkiksi Saksan vuoden 1919 kumouksellisessa toiminnassa. Elokuussa 1921 Ball totesi kirjeessään serkulleen luopuneensa lopullisesti politiikasta ja keskittyvänsä ainoastaan teologiaan kysymyksiin.

Vaikka Ballin dada-kausi ja myöhemmät teologiaan painottuneet teokset poikkesivat monessa mielessä toisistaan, juuri kieleen liittyvät kysymykset yhdistävät näitä vaiheita Ballin elämässä. Hän viittaa kielen kriisin diskursseihin pyhimystarinoita käsittelevässä *Byzantinisches Christentum* -teoksessaan (1923) Jumalan kieltä käsittelevässä kapaleessa. Ballin käsitys modernin kulttuurin kriisistä nousee jälleen esille hänen tarkastellessaan ihmisen katkennutta suhdetta Jumalaan ja pyrkimyksiä luoda uudenlainen

moraali. Nietzschen filosofian teemat siis toistuvat Ballin ajattelussa, vaikka Ball suhtautuukin myöhäistuotannossaan hyvin kriittisesti ajatukseen Jumalan kuolemasta. Tässä yhteydessä hän ei kuitenkaan käsittele eikä edes sivua omia kielellisiä kokeilujaan, vaan tarkastelee nimenomaan Jumalan kieltä teologisessa kontekstissa. Kielen semanttisen tason tuhoaminen ei siis enää ole merkityksellistä, sillä vastaukset kulttuurin kriisiin eivät löydy taiteen tai muun inhimillisen toiminnan vaan teologian piiristä.

Ballin lopulliset syyt kääntyä katoliseen uskoon jäävät pimentoon, sillä hän ei käsitellyt tarkemmin motiivejaan päiväkirjassaan, kirjeissään tai muissa dokumenteissa, jotka ovat säilyneet nykypäivään. Oletettavasti syytä oli useita. Osa niistä oli varmasti henkilökohtaisia kuten lapsuuden positiiviset muistot kirkosta sekä väsyminen kokeelliseen taiteeseen. Ballin tuotannon punaisena lankana kulkee pyrkimys löytää ratkaisu modernin ihmisen vieraantumiseen. Paluun uskonnon pariin voi nähdä osana Ballin pyrkimystä löytää mielekäs elämäntapa yhteiskunnassa, jonka hän näki pahasti kriisiytyneenä.

Suuri osa Benjaminin modernia murrosta,



kulttuuria ja taidetta käsittelevistä kirjoituksista ajoittuu Ballin kuoleman jälkeisille vuosille. Ballin ensimmäisen maailmansodan aikana syntyneisiin äänirunoihin verrattuna Benjaminin taidetta ja modernin murrosta käsittelevät kirjoitukset syntyivät erilaisessa historiallisessa kontekstissa, Weimarin tasavallan taloudellisten kriisien, nousevan kansallissosialismin paineessa ja myöhemmin 1930-luvulla maanpaossa. Ballin intellektuaalinen kehitys kulki anarkismin, radikaalin taiteen ja politiikan värittämistä nuoruusvuosista katolisen teologian pariin, kun taas Benjamin aloitti konservatiivisen nuorisoliikkeen ja uuskantilaisuuden parissa ja keskittyi myöhemmin 1920-luvun puolivälistä eteenpäin yhä enemmän poliittisiin kysymyksiin. Benjamin toivoi vielä vuonna 1936 maanpaossa ollessaan, että visuaalinen kulttuuri uusine muotoineen voisi taistella fasismia vastaan. Saksalainen yhteiskunta oli kuitenkin jo kääntänyt selkensä positiiviselle destruktion käsitteelle ja jäljellä oli kansallissosialistien tuhoamis- ja sotakoneisto.

Viitteet

1 "Der destruktive Charakter sieht nichts Dauern-des. Aber eben darum sieht er überall Wege." Walter

Benjamin, "Der destruktive Charakter", teoksessa *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 290.

2 Ibid., 289.

3 Esimerkiksi Tristan Tzara julistaa moraalien ja sosiaalisten organisaatioiden tuhoa dadamanifestissa, jonka hän luki 23.7.1918 Zürichissä. Ks. Tristan Tzara, "Manifest Dada 1918", teoksessa *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, toim. Karl Riha & Jürgen Schäfer (Stuttgart: Reclam, 1994), 39–40.

4 Nicola Behrmann: "Words at War: Hugo Ball and Walter Benjamin on Language and History", teoksessa *Nexus 1: Essays in German Jewish Studies* (Rochester: Camden House, 2011), 153–154.

5 Benjaminin läheinen ystävä Gershom Scholem mainitsee hänen ja Benjaminin tutustuneen Ballin teokseen *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (1919). Ballin kirjoitukset olivat siis jossain määrin tuttuja Benjaminille. Ks. Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975), 102.

6 Nicola Behrmann on käsitellyt Benjaminin ja Ballin näkemyksiä kielestä artikkelissaan "Words at War: Hugo Ball and Walter Benjamin on Language and History". Behrmann käsittelee onnistuneesti kielifilosofia ja henkilöhistoriallisia samankaltaisuuksia mutta ei tarkastele moderniteettiä ja sen destruktiivisuuteen liittyvää problematiikkaa.

7 Philip Mann, *Hugo Ball: An Intellectual Biography* (London: Institute of Germanic Studies, University of London, 1987), 137.

8 Hugo Ball, "Nietzsche in Basel", teoksessa *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, toim. Hans Burkhard Schlichting (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), 72, 73. Philip Mann erottelee Ballin Nietzsche-kiinnostuksesta neljä eri osa-aluetta. Ballia viehätti ensinnäkin Nietzschen käsitys maailmasta lähtökohtaisesti kaootisena ja järjestyttömänä. Lisäksi Ball sai vaikutteita Nietzschen kriittistä järkeä ja rationaalisuutta kohtaan. Molempia yhdistää myös halu löytää utopistisia ratkaisuja kriisiin, ja molemmat näkivät teatterin

muutoksen generaattorina. Nietzschen Richard Wagneriin nojaava idea yhteiskunnan esteettisestä uudistamisesta on linjassa Ballin artikkelien kanssa, jotka käsittelevät teatterin ja taiteen merkitystä uuden yhteiskunnan luomisessa. Viimeisenä Nietzscheä ja Ballia yhdistävä-nä tekijänä Mann mainitsee Ballin viehtymyksen Nietzschen ajatukseen destruktiivisuudesta luovana voimana. Mann, *Hugo Ball*, 17–19.

9 Erdmute Wenzel White, *The Magic Bishop: Hugo Ball, Dada Poet* (Rochester: Camden House, 1998), 64.

10 White, *The Magic Bishop*, 70–73. Ks. Myös Hugo Ballin kirje Maria Hildebrandille 27.5.1914, *Hugo Ball, Briefe 1904–1927*. Band I (Göttingen: Wallstein, 2003), 49.

11 Schiller käsittelee teatteria moraalien kohottamisen ja kultivaation paikkana kirjoituksessaan "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" (1784).

12 White, *The Magic Bishop*, 47–49.

13 Viitteitä tähän on muun muassa Ballin kirjeessä Käthe Brodnitzille 27.1.1916 (Ball, *Briefe 1904–1927*, 97, 98) sekä Ballin päiväkirjassa 5.4.1916 (Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, (München: Duncker & Humblot, 1927), 87).

14 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 105.

15 Ibid., 85–86. Ballin päiväkirja julkaistiin vuonna 1927 nimellä *Die Flucht aus der Zeit* hänen itsensä editoimana versiona. Hän on saattanut muokata merkintöjään julkaisun yhteydessä, joten päiväkirjamerkintöihin tulee suhtautua varauksella. Käytän kuitenkin päiväkirjaa lähteenä, sillä teos on runojen ja yksittäisten kirjeiden ohella ainoaa Ballin itsensä kirjoittamaa lähdemateriaalia ääni-runoista ja kielestä. 16 Ibid., 105.

17 Käytän kielellisesti tarkemman *äännerunous*-termin sijaan äänirunouden käsitettä, joka tuo paremmin esille äänen ja rituaalisuuden merkityksen runojen lausunnassa. Saksan kielen sana *Laut* tarkoittaa pienellä kirjoitettuna (*laut*) äänestä.

18 Hugo Ball, *Zinnobersack, Zeter und Mordio. Alle*



- DADA-Texte (Göttingen: Wallstein, 2011), 23.
- 19 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 106, 107.
- 20 Steve McCaffery, "Cacophony, Abstraction, and Potentiality: the Fate of the Dada Sound Poem", teoksessa *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound* toim. Marjorie Perloff & Craig Dworkin (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 119.
- 21 Marjorie Perloff, "Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist's Perspective", teoksessa *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, toim. Marjorie Perloff & Craig Dworkin (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 108.
- 22 Esimerkiksi Marinettin "Après la Marne, Joffre visita le front en Auto", jonka erikokoiset kirjaimet muodostavat kartan kenraali Joffren reitistä Marnen rintamalla. Ks. Perloff, "Sound Poetry and the Musical Avant-Garde", 106.
- 23 Wiebke-Marie Stock, *Denkumsturz. Hugo Ball. Eine intellektuelle Biographie* (Göttingen: Wallstein, 2012), 23–25.
- 24 Ks. esim. Ballin päiväkirjamerkintä 9.7.1915, Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 39.
- 25 Ks. esim. Mann, *Hugo Ball*, 87–91; White, *The Magic Bishop*, 103–116.
- 26 Ibid., 88–90.
- 27 McCaffery, "Cacophony, Abstraction, and Potentiality", 120.
- 28 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 107.
- 29 Ibid., 136.
- 30 Hugo Ball, "Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917", teoksessa *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, toim. Thomas Anz & Michael Stark (Stuttgart: Metzler, 1982), 124.
- 31 Ibid., 125.
- 32 Mann, *Hugo Ball*, 87.
- 33 "[...] phonetic poetry has a repositioning rather than negative effect upon meaning; it situates the semantic order elsewhere." McCaffery, "Cacophony, Abstraction, and Potentiality", 125.
- 34 Walter Benjamin, "Kokemus ja köyhyys", käännös Eetu Viren, teoksessa *Keskuspuisto: Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta* (Helsinki: Tutkijaliitto, 2014), 134–135.
- 35 Ibid., 136.
- 36 Benjamin, "Der destruktive Charakter", 290.
- 37 Scholem, *Walter Benjamin*, 85.
- 38 Benjamin, "Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", teoksessa *Passagen. Schriften zur französischen Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007), 147.
- 39 Ibid., 156.
- 40 Ibid., 155–156.
- 41 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 10.
- 42 Ibid., 18–20.
- 43 Ibid., 15.
- 44 Ibid., 13.
- 45 Ibid., 14.
- 46 Ibid., 39.
- 47 Ibid., 38.
- 48 Benjamin, "Der Surrealismus", 151.
- 49 Timo Kaitaro, *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealmiin* (Helsinki: Gaudeamus, 2001), 13–14.
- 50 "Ehe der Film zur Geltung kam, suchten die Dadaisten durch ihre Veranstaltungen eine Bewegung ins Publikum zu bringen, die ein Chaplin dann auf natürlichere Weise hervorrief." Benjamin, *Das Kunstwerk*, 37n26.
- 51 Walter Fähnders, "Das Wort. Destruktion und Neukonzeption zwischen Jahrhundertwende und historischer Avantgarde", teoksessa *Krise und Kritik der Sprache*, toim. Reinhard Kacianka & Peter V. Zima (Tübingen: A. Francke, 2004), 105.
- 52 Pfemfert, Franz: "Die Presse", teoksessa *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, alun perin julkaistu *Die Aktion 2* (1912), Nr. 15, 10. April, 453–454.
- 53 Fähnders, "Das Wort", 116.
- 54 Ibid., 121.
- 55 Ibid., 118.
- 56 Walter Benjamin, "Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä", käännös Raija Sironen, teoksessa *Mesiaanisen sirpaleita: Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta* (Helsinki: Tutkijaliitto, 1989), 34, 35.
- 57 Ibid., 36–37.
- 58 Ibid., 45.
- 59 Ibid.
- 60 Michael Bröcker, "Sprache", teoksessa *Benjamins Begriffe*, toim. Michael Opitz & Erdmut Wizisla (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 742.
- 61 Walter Benjamin, "Über das mimetische Vermögen", teoksessa *Angelus novus. Ausgewählte Schriften 2*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), 96–97.
- 62 Walter Benjamin, "Lehre vom Ähnlichen", teoksessa *Gesammelte Schriften II* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 208–209.
- 63 Walter Benjamin, "Probleme der Sprachsoziologie", teoksessa *Gesammelte Schriften III*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 479–480.
- 64 Walter Benjamin: "Tarinankertoja. Huomioita Nikolai Leskovin tuotannosta", käännös Taneli Vii-tahuhta, teoksessa *Keskuspuisto: Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta* (Helsinki: Tutkijaliitto, 2014), 106–107.
- 65 Ibid., 132.
- 66 Ibid., 110–111.
- 67 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 114.
- 68 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), 28.
- 69 Howard Caygill, "Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition", teoksessa *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, toim. Andrew Benjamin & Peter Osborne (London: Routledge, 1994), 19.
- 70 Ibid., 23.
- 71 "The aura of an artwork is an effect of its tradition: this presents the artwork as present and absent, unique to the here and now, and yet distant, and elsewhere." Caygill, "Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition", 23.



- 72 Berg, "Sprachkrise als Zeitkrankheit", 138.
- 73 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 85.
- 74 Dadaistien toiminta jatkui vielä hetken vuonna 1917, kun Ball ja Tristan Tzara perustivat Bahnhof-straÙe Gallerie Dadan. Lyhyen kautensa pÄateeeksi galleria ajautui rahavaikeuksiin ja lopulta Ball riitaantui Tzaran kanssa, mikä merkitsi Ballin lopullista irtaantumista dadasta. White, *The Magic Bishop*, 13, 14.
- 75 Stock, *Denkumsturz*, 67.
- 76 Ball tutustui esimerkiksi teologi Franz von Baaderin moraalifilosofiaan ja Georg Ellingerin biografiaan reformaation piirissÄ toimineesta humanisti Philipp Melanchthonista jo vuonna 1915. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 70–74.
- 77 Ibid., 52.
- 78 Hugo Ball, *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 26–27.
- 79 Mann, *Hugo Ball*, 125, 126.
- 80 Ball, *Briefe 1904–1927*, 348.
- 81 Hubert F. van den Berg, "Sprachkrise als Zeitkrankheit. Hugo Ball und die Wiederfindung des Wortes", teoksessa *Krise und Kritik der Sprache*, toim. Reinhard Kacianka & Peter V. Zima (Tübingen: A. Francke, 2004), 123, 124.
- 82 Hugo Ball, *Byzantinisches Christentum* (Einsiedeln: Benziger, 1958), 215–216.

FM Essi Syrén on taidehistorian vÄitöskirjatutkija, jonka tutkimus käsittelee saksalaista 1800-luvun lopun ja 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten taidetta ja siihen liittyviä destruktiivisia diskursseja. Lisäksi hän työskentelee teatterialalla ja on kiinnostunut erityisesti saksalaisesta nykyteatterista.



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 synestesiaon 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. Baudelaire 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 hierarkioita. 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 aikalaistaiteen moniaistisuuden 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 definitiivisen 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 corrélation 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- lijan 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- kyykin³⁵.

Haeckelin pseudo-darwinistinen teoria alkukantaisista väräh- telyistä 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 tarkoitusperiltään 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

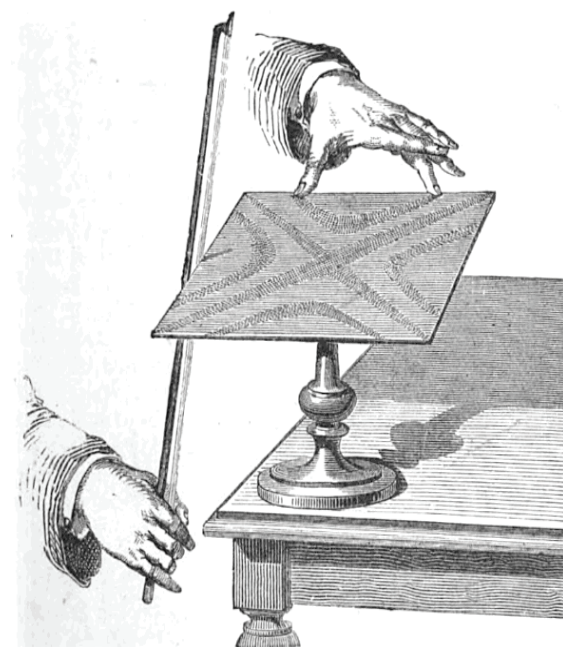
Diskurssin purkautuminen: aistihegemoniasta anestesiaan

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 ylläpitämässä synestesioita koskevassa diskurssissa.⁴⁵ Mahdollisesti ajatukset enemmän tai vähemmän taktiilisesta tavasta maalata koettiin turhan välillisiksi sen idealistisen pohjan kannalta, jolle taideteoreettinen diskurssi synestesioista 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 synestesioina 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 synesthesioiden 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 synesthesioiden 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 synesthesioissa pohjimmitaan oli kyse. Mauclair osoitti piikikkyytensä niin aistikemusten dramatisoitujen transpositioiden kannattajille kuin aistiyhteyksiä etsiskelleille keksijöille ja tiedemiehillekin ja kertoi löytäneensä synesthesioiden 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 elämellisyyteen 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 ylijärjestyksen 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 poikkeustilain 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. Hubbardin artikkeli, jossa he muun muassa esittävät synesteettisten neurologisten toimintojen olevan ylipäätään 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 ylijärjestyksen 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 – kaa-
taa 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 surrealisminille, 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 taideteorioidiin 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 huomionut, 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 säännön mukaisuudesta; 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.

Ione, 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 surrealismin*. 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 synesthésie 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.



Sarjakuva taidehistoriassa, taidehistoria sarjakuvassa

Aura Nikkilä

Tässä artikkelissa luon katsauksen sarjakuvaan ja sarjakuvatutkimukseen taidehistorian näkökulmasta. Sarjakuvatutkimus on tällä hetkellä vahvassa kasvussa, ja akatemian lisäksi sarjakuva on löytänyt tiensä myös museoihin. Taidehistorian tutkimuskentällä sarjakuva on kuitenkin edelleen marginaalissa, eikä kuvataiteen – etenkin pop-taiteen – ja sarjakuvan suhde ole mitenkään ongelmaton. Siitä huolimatta, että taidehistorian tutkimuksessa sarjakuva ei juuri näy, monissa sarjakuvissa taidehistoria sen sijaan kyllä näkyy.

Sarjakuvataiteen alkupisteen määrittely on haastavaa, sillä sarjakuvan historia ulottuu eri näkemysten mukaan joko 1800-luvun

lopulle, jolloin sarjakuva ”syntyi” modernissa muodossaan printtimediassa, 1700- ja 1800-lukujen pilapiirrosperinteeseen tai tuhansien vuosien päähän esihistoriaan, luomaalausten sarjallisuuteen saakka. Sarjakuvataiteilija ja sarjakuvatutkimuksen pioneeri Scott McCloud pitää sarjakuvaa vuosisatoja vanhana taiteenlajina, mutta toteaa, että usein se kuitenkin nähdään suhteellisen uutena keksintönä.¹

Sarjakuva on itsenäinen taidemuotonsa eikä esimerkiksi kirjallisuuden alalaji.² Sarjakuvan historia on ainakin yhtä pitkä kuin valokuvan tai elokuvan, mutta se kärsii edelleen jossain määrin arvostuksen puutteesta. Ranskankielisen sarjakuvatutkimuksen uranuurtaja Thierry Groensteen listaa mahdollisia syitä sille, miksi sarjakuva on nähty merkitykseltään alempiarvoisena kuin monet muut taidemuodot, ja mainitsee muun muassa sen hybridiluonteen kuvaa ja sanaa yhdistävänä ilmaisuvälineenä, sarjakuvan läheisen suhteen väheksytyyn karikatyyriperinteeseen sekä sen, että vaikka sarjakuvia tehdään yhä useammin aikuiselle lukijakunnalle, rinnastetaan ne edelleen toistuvasti lastenkirjallisuuteen.³

Poikkitieteellinen sarjakuvatutkimuksen kenttä

Siinä missä sarjakuva on kohtalaisen nuori taidemuoto, on sarjakuvatutkimus vielä nuorempi ilmiö. Sekä Suomessa että kansainvälisesti sarjakuvaa kyllä tutkittiin jo 1950-luvulla, mutta kiinnostus kumpusi kasvatuksellisista lähtökohdista, ja tutkimuksen kohteena oli sarjakuvien (negatiiviset) vaikutukset lapsiin, eivät sarjakuvat itsessään.⁴ Ranskankielisissä maissa sarjakuvalla on jo pitkään ollut arvostettu asema osana kulttuuria, ja Ranskassa sarjakuvaa on tutkittu akateemisesti 1960-luvulta lähtien, aluksi lähinnä semioottisesta näkökulmasta.⁵ 1980- ja 1990-luvuilla tutkimuksessa alkoi näkyä kiinnostus sarjakuvaan itsenäisenä taiteenlajina ja omalaatuisena ilmaisumuotona. 2000-luvulla sarjakuva on jossain määrin vakiinnuttanut paikkansa tutkimuksen kohteena etenkin Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa, ja tutkimusta tehdään suhteellisen tasapuolisesti keskittyen sekä sarjakuvan estetiikkaan ja muotoon että sen yhteiskunnallisiin ulottuvuuksiin.⁶ Juuri nyt sarjakuvatutkimus





Kuva 1. Tiitu Takalo: "Prinsessa", teoksessa *Jää* (Tampere: Suuri Kurpitsa, 2015), 59.

on vahvassa kehitysvaiheessa, mikä näkyy sekä sarjakuvatutkimuksen julkaisuina että vuosittain järjestettävänä konferensseina.

Suomessa sarjakuvaa käsittelevät lehti-jutut ja kritiikit alkoivat yleistyä 1980-luvulta lähtien ja 1990-luvulla myös suomalainen sarjakuvatutkimus otti ensiaskeleensa. En-

simmäinen suomalainen sarjakuvaa käsittelevä väitöskirja on Pekka A. Mannisen *Vas-tarinnan välineistö*. *Sarjakuvaharrastuksen merkityksiä* vuodelta 1995. Suomessa on tehty toistaiseksi vasta seitsemän sarjaku-vaa käsittelevää väitöskirjaa: edellä mainittu kasvatustieteiden alalta, yksi sosiologiasta, yksi kulttuurihistoriasta, yksi kielitieteissä, yksi nykykulttuurin tutkimuksen oppiainees-sa ja kaksi kirjallisuustieteistä. Tutkimusta tehdään siis monissa eri oppiaineissa, mikä kertoo siitä, että kyseessä on yhtenäisen tieteenalan sijaan hajanainen tutkimuskent-tä. Kuten monissa muissakin maissa, myös Suomessa sarjakuvatutkimus on edelleen yksittäisten tutkijoiden harteilla.

Sarjakuviin erikoistunut toimittaja Heikki Jokinen toteaa, ettei Suomessa "ole missään sarjakuvaa omana itsenään tutkivaa oppiai-netta", mutta jatkaa: "Toisaalta voidaan to-deta, että sarjakuvan luonteeseen monialai-suus kyllä sopii."⁷ Jokisen kahteen suuntaan kurottava lausahdus sarjakuvatutkimuksen omasta oppiaineesta on linjassa kansain-välisellä kentällä esitettyjen vastakkaisten näkemysten kanssa. Sarjakuvatutkimukselle pyhitetyn oppiaineen perustamisen puolesta argumentoidaan esimerkiksi alan legitimoin-

tiin viittaamalla kun taas oppiaineettomuutta perustellaan vetoamalla siihen, että yhtenä-isen sarjakuvatutkimuksen oppiaine saattai-si tuhota sen poikkitieteellisen innostuksen, jonka siivittämänä sarjakuvatutkimusta tällä hetkellä tehdään.⁸ Arvostettu sarjakuvatutki-ja John A. Lent ei näe sarjakuvatutkimuksen oppiaineen perustamista välttämättömänä alan kukoistamiselle ja toteaa, että vakiin-tuneissa oppiaineissa toimivat tutkijat voivat aivan hyvin kutsua itseään sarjakuvatutki-joiksi.⁹

Viestinnän tutkija Juha Herkman jakaa sarjakuvatutkimuksen kolmeen suuntauk-seen: sarjakuvan historian tutkimukseen, sarjakuvaa yhteiskunnallisena ilmiönä poh-tiviin tutkimuksiin sekä sarjakuvailmaisuu-keskittyvään tutkimukseen.¹⁰ Sarjakuvail-maisussa yhdistyvät erilaiset merkkijärjes-telmät, mistä johtuen sarjakuvatutkimus yhdistelee monia eri teoriaperinteitä yli tietei-den rajojen. Suomessa sarjakuvatutkimus-ta tehdään paljon kieli- ja käänntieteissä mutta myös kirjallisuustieteissä sarjakuva on onnistunut löytämään paikkansa. Esimerkik-si Helsingin yliopistossa toimiva ja kansain-välisestikin tunnustettu kirjallisuudentutkija Kai Mikkonen julkaisi vastikään sarjakuvien



kerronnallisuuteen keskittyvän teoksen *Narratology of Comic Art* (Routledge, 2017). Jyväskylän yliopistossa taas toimii Don Rosan Anka-sarjakuvista vuonna 2013 väitellyt ja täten epävirallisen ankkatohtori-tittelin ansainnut nykykulttuurintutkija Katja Kontturi kuin myös kaksi sarjakuvatutkimukseen keskittynyttä kirjallisuustieteen väitöskirjatutkijaa.

Mitä sarjakuvatutkimuksen opetukseen tulee, ainakin Åbo Akademiassa, Jyväskylässä ja Tampereella on järjestetty tai järjestetään yksittäisiä sarjakuvatutkimuksen kursseja. Esimerkiksi sarjakuviin erikoistunut väitöskirjatutkija ja yliopisto-opettaja Leena Romu opettaa keväällä 2018 Tampereen yliopistossa kirjallisuustieteen aineopintoihin kuuluvan Pitkän sarjakuvakertomuksen erityispiirteet -kurssin. Sosiologiasta väitellyt, mutta viime vuosina kotimaisen kirjallisuuden tutkimusprojekteissa toiminut sarjakuvatutkija ja Ralf Kauranen järjesti Turun yliopistossa vuonna 2013 Sarjakuvatutkimuksen seminaarin, josta sai alkunsa edelleen aktiivisesti kokoontuva sarjakuvatutkimuksen opintopiiri. Opintopiirissä on toiminut alusta asti Kaurasen lisäksi sekä allekirjoittanut että kaksi muuta sarjakuviin erikoistuvaa Turun yliopiston tohtorikoulutettavaa, joista toinen

toimii yleisessä kirjallisuustieteessä ja toinen mediatutkimuksen oppiaineessa. Itse kirjoitan sarjakuvaa käsittelevää väitöskirjaa taidehistoriaan – ensimmäisenä ja tietääkseni ainoana Suomessa.

Sarjakuva taidehistoriassa

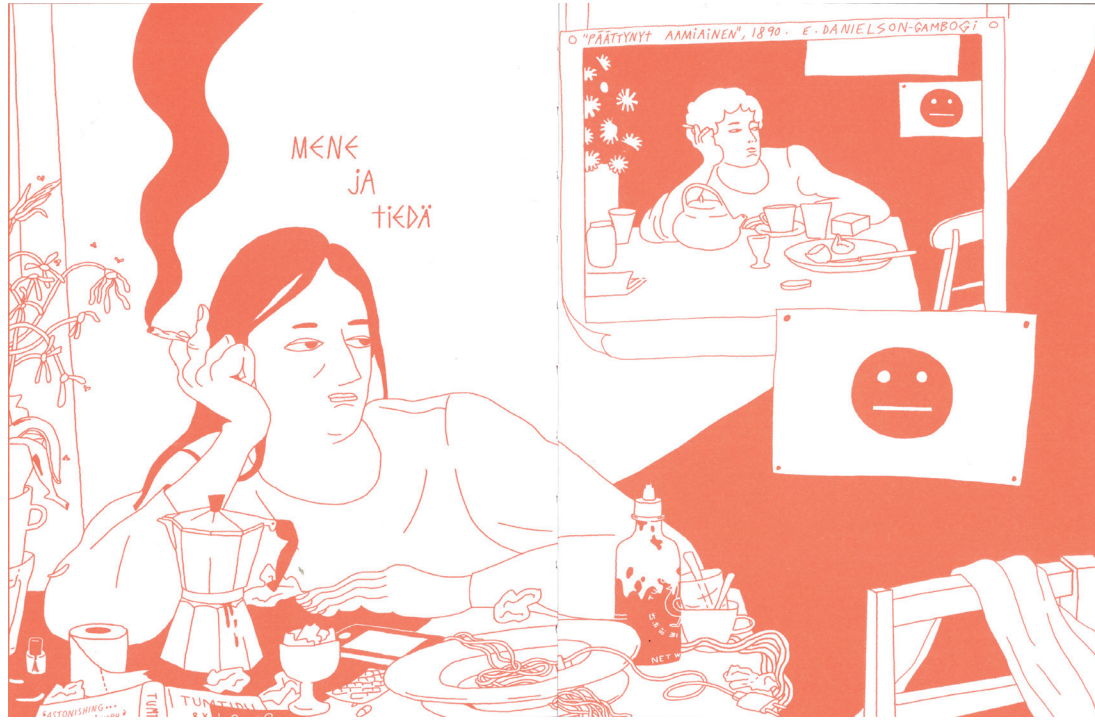
Taidehistoriassa sarjakuva on pysytellyt pitkään tutkimuksen marginaalissa. Taidehistorian kentältä löytyy kuitenkin muutamia poikkeuksia, tutkijoita, jotka ovat suunnanneet ammatillisen katseensa sarjakuvaan. Taidehistoriallisen sarjakuvatutkimuksen edelläkävijänä pidetään englantilais-yhdysvaltalaisesta David Kunzlea, jonka akateemisen kiinnostuksen kohteena sarjakuva ja etenkin sen historia on ollut jo 1970-luvulta lähtien. Monessa suhteessa Aby Warburgin ja Ernst Gombrichin jalanjäljissä asteleva Kunzle on kirjoittanut muun muassa sarjakuvastriippien historiasta ulottaen aineistonsa aina kirjapainon keksimisen aikoihin 1450-luvulle asti.¹¹

Sekä pohjoismaissa että kansainvälisesti taidehistorioitsijoiden kiinnostus sarjakuvaan kohtaan on hitaasti kasvamassa.¹² Suomessa sarjakuvista kiinnostuneet taidehistorian tutkijat voi kuitenkin laskea toistaiseksi yhden käden sormilla: emeritusprofessori Altti

Kuusamo kirjoitti 1990-luvulla strippisarjakuvan semiotiikasta ja Åbo Akademiassa taidehistoriaa ja visuaalisen kulttuurin tutkimusta opettava Fred Andersson on julkaissut kourallisen sarjakuvaan keskittyviä artikkeleita. Myös Åbo Akademin taidehistorian professorina 1970-luvulta 1990-luvun alkuun toiminut Sixten Ringbom käsitteli jonkin verran sarjakuvaa keskiaikaisten kuva-aiheiden ja modernin maalaustaiteen ohella kuvan kerronnallisuutta analysoineissa tutkimuksissaan.¹³ Suomen taiteen historian tutkimuksessa sarjakuvaa on sivuttu myös käsiteltäessä sellaisia taiteilijoita kuin Riitta Uusitaloa ja Kalervo Palsaa, jotka ovat tehneet sarjakuvia muun taiteensa ohella.¹⁴ Lisäksi sarjakuvasta on kirjoitettu jonkin verran taidehistorian pro gradu -tutkielmia, jotka kuitenkin pääosin keskittyvät sarjakuviin ilmiönä eivätkä niinkään analysoi sarjakuvien sisältöä tai ilmaisumuotoa.

Taidehistoria tarjoaa kuitenkin kiistatta hyödyllisiä työkaluja sarjakuvien analysoimiseen. Monet taidehistoriallisen analyysin peruselementit kuten tekniikka, väri, perspektiivi, abstraktion taso, liike, mittasuhteet tai tyyli ovat tarpeellisia myös sarjakuvien muodollisessa analyysissä. Tai kuten ruotsa-





Kuva 2. Ulla Donner, *Spleenish*, suom. Sinna Virtanen (Helsinki: Schildts & Söderströms, 2017), [113-114].

laiset taidehistorioitsijat Ylva Sommerland ja Margareta Wallin Wictorin toteavat, taidehistoria tarjoaa sanaston sarjakuvien kuvailuun ja metodeja niiden tulkintaan.¹⁵

Sarjakuvan ominaisimpia piirteitä ovat tekstin ja kuvan yhdistäminen sekä sarjallisuus. Sarjakuvien kerronta rakentuu siis sekä kuvan ja sanan yhdistämisestä että

kuvien keskinäisten suhteiden kautta. Tämä saattaa asettaa haasteen taidehistorialle, jossa narratologiaa ei ole hyödynnetty yhtä paljon kuin kirjallisuustieteissä ja jossa analyysin keskiössä ovat usein kuvasarjojen sijaan yksittäiset kuvat. Sarjakuva eroaa perinteisestä kuvataiteesta radikaalisti myös siinä, että sarjakuvan autenttisuus ei ole

sidoksissa yhteen yksittäiseen originaaliteokseen. Sarjakuvataiteilijan piirtämä sarjakuvaoriginaali on oikeastaan vain artefakti tai työvaihe, ja varsinainen teos on valmis nidottu sarjakuvakirja, josta on olemassa kyseisen sarjakuvan suosiosta riippuen jopa miljoonia kopioita.¹⁶ Siinä missä video- ja mediataiteen kaltaiset uudet taidemuodot ovat laajentaneet kuvataiteen kenttää, samoin nettisarjakuvien esiinmarssi on muuttanut käsitystä sarjakuvan materiaalisuudesta, joka perinteisesti on ollut sidoksissa lehti- tai kirjamuotoon.

Sarjakuvan asema populaarina kulttuuri-muotona on tarkoittanut, ettei sitä ole mittavasti käsitelty vakavasti otettavien visuaalisten taiteiden rinnalla.¹⁷ Esimerkiksi Ruotsissa taidehistorioitsijat ovat päätyneet kirjoittamaan sarjakuvasta alun perin sarjakuvanäytelyiden katalogeissa.¹⁸ Sarjakuva on siis saavuttanut taidehistorian näkökulmasta tarpeeksi merkittävän aseman vasta tullessaan esitetyksi kuvataiteelle ominaisella tavalla, museon seinälle ripustettuna.

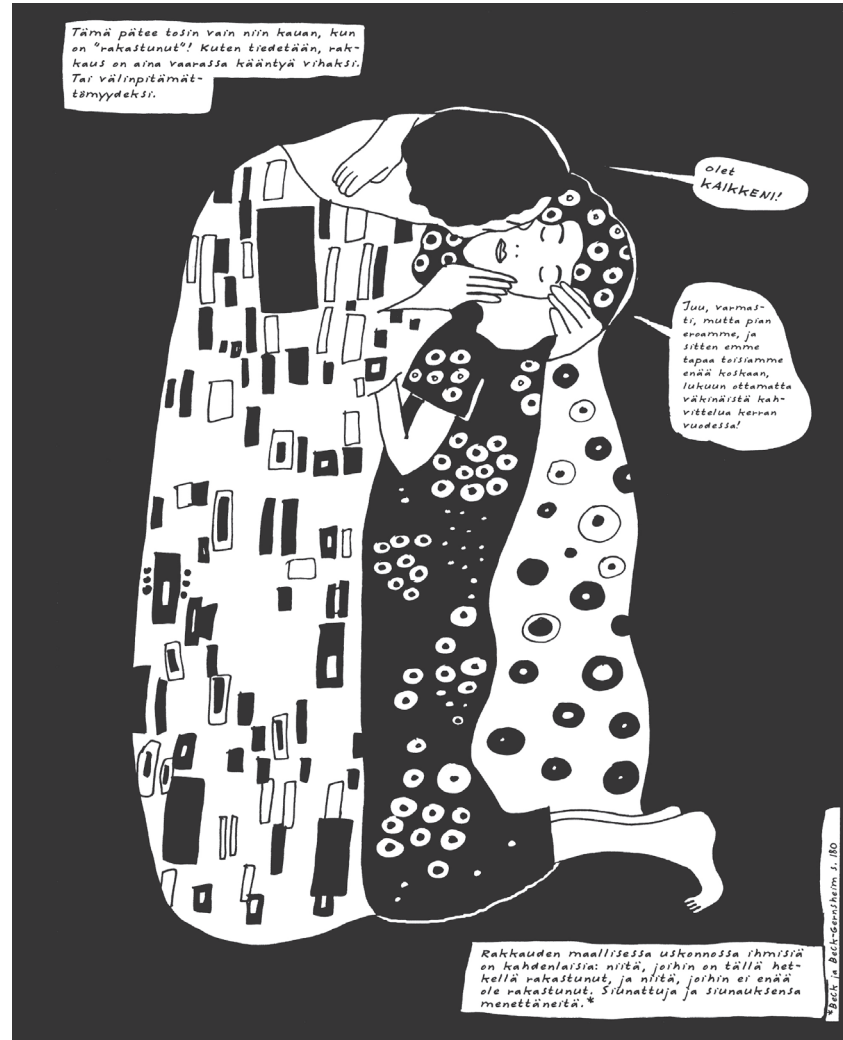
Sarjakuva museossa

Sarjakuvat löysivät tiensä gallerioihin ja museoihin alun perin poptaiteen muodossa.¹⁹



Sarjakuvatutkimuksessa poptaiteen ja sarjakuvan suhde nähdään kuitenkin hyvin ongelmallisena, sillä vaikka poptaiteen kautta sarjakuvat pääsivät aiemmin vain ”korkeataiteelle” varattuihin tiloihin, edellytti tämä sarjakuvan osien, yleensä yksittäisten ruutujen, irrottamista alkuperäisestä kerronnallisesta kontekstistaan. Poptaiteessa sarjakuvan visuaalinen ilmaisukieli nousi tärkeämmäksi kuin taidemuodon hybridiluonne tai sen sarjallisuus. Poptaiteilijat kuten Roy Lichtenstein ja Andy Warhol pyyhkivät alkuperäisten teosten tekijät – sarjakuvien kirjoittaja ja piirtäjät – näkymättömiin kohdellessaan sarjakuvien ruutuja nimettöminä massakulttuurin tuotteina, readymadena.²⁰ Taidehistorioitsija Øystein Sjøstad toteaa, että poptaide ei oikeastaan edistänyt käsitystä sarjakuvasta taiteena vaan sen viesti oli nimenomaan se, että sarjakuva *ei* ole taidetta.²¹

Sarjakuviin omana taidemuotonaan keskittyvissä näyttelyissä on myös omat riskinsä, sillä sarjakuvan ruudut toimivat usein huonosti taiteelle tarkoitetuissa suurikokoisissa näyttelytiloissa. Sarjakuva ei ole lähtökohtaisesti suurta vaan päinvastoin pientä ja yksityistäkin; sarjakuvista nautitaan yleensä lukemalla niitä yksin, up-



poutumalla rauhassa niiden maailmaan. Suomalaisen sarjakuvan 100-vuotista tavalta juhlistettiin *Päin näköä!* -nimeä kan-

taneella näyttelyllä Kiasmassa vuonna 2012.²² Näyttely tuntui tietoisesti kaihtavan perinteistä sarjakuvanäyttelyn mallia, jossa

Kuva 3. Liv Strömquist, *Prinssi Charlesin tunne*, suom. Helena Kulmala (Turku: Sammakko, 2017 [2010]), 79.



esillä on sarjakuvaoriginaaleja – tosin sanoen pienikokoisia ruutuja isokokoisissa huoneissa. Ryhmänäyttelyn kaikki taiteilijat olivat kyllä sarjakuvataiteilijoita, mutta näyttely koostui lähinnä sarjakuvien maailmasta ammentavista suurehkoista taideteoksista, jotka oli toteutettu kyseistä näyttelyä varten. Esillä oli muun muassa useita kolmiulotteisia töitä, Terhi Ekebomin suoraan Kiasmaan seinään tekemä seinämaalaus ja sekä sarjakuva- että kuvataiteilijana meritoituneen Katja Tukiaisen kuvaa ja tekstiä yhdistäviä maalauksia.

Ajankohtaisempi esimerkki sarjakuvasta museoympäristössä on lokakuussa 2017 avautunut Ateneumin *Ankallisgalleria*-näyttely, jossa on esillä sarjakuvataiteilijoiden toteuttamia ankkamukaelmia Suomen taiteen klassikoista alkuperäisten teosten rinnalla. *Ankallisgallerian* saavuttamasta mediahuomiosta voi päätellä, että *Aku Ankka* on edelleen erityislaatuisessa asemassa suomalaisessa kulttuurissa, sillä se on sarjakuva, jonka kaikki tuntevat. Toisaalta Ateneumin näyttely osoittaa, että sarjakuva saa laajempaa huomiota taidehistorian kontekstissa ainoastaan silloin, kun se asetetaan rinnakkain perinteisen kuvataiteen kanssa.

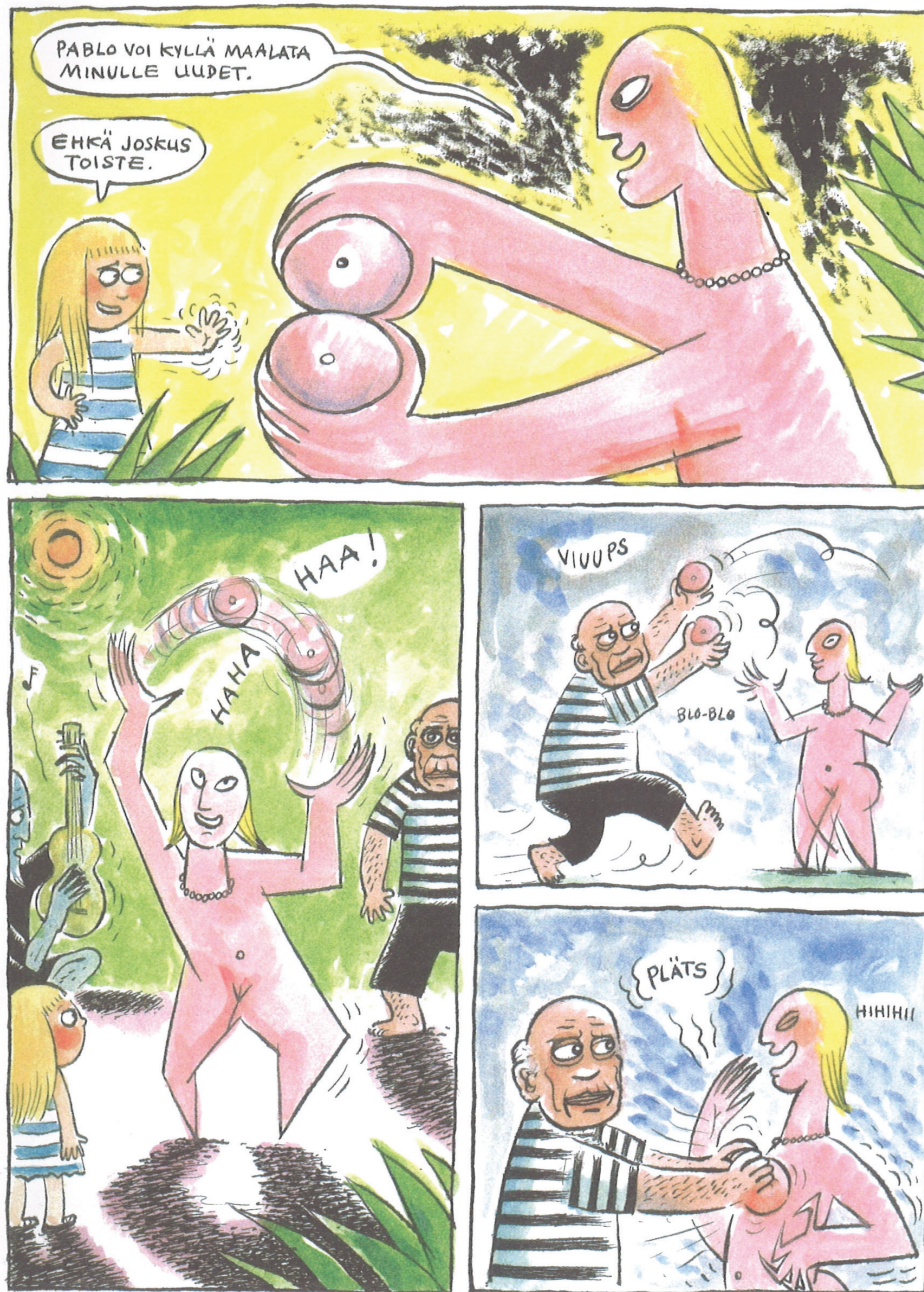
Vuonna 2011 Heikki Jokinen kirjoitti näin: ”Tarvitsemme pikaisesti arkiston tai museon, jonka tehtäviin kuuluu sarjakuvakulttuurin tallentaminen sekä tutkimus- ja näyttelytoiminta.”²³ Samoihin aikoihin alkunsa saikin Sarjakuvamuseo, joka on viime vuosina kartoittanut ja kerännyt taiteilijoiden aineistoja kerryttäen hitaasti kokoelmiaan. Yhdistyspohjalta toimivalla museolla ei ole omia näyttelytiloja vaan se on toteuttanut yksittäisiin tekijöihin keskittyviä kiertonäyttelyitä. Sarjakuvamuseon koordinaattorina toimii Laura Kokko, joka kirjoitti taidehistorian pro gradu -tutkielmansa sarjakuvan tallennuksesta ja museoarvosta. Osana Suomen 100-vuotisjuhlinta Sarjakuvamuseo toteutti Suomi 100 vuotta sarjakuvassa -hankkeen, jossa sarjakuvatekijät ja -tutkijat tekivät yhteistyötä. Sarjakuvamuseon suurin haaste on pysyvän rahoituksen puuttuminen. Kokko toteaa, että apurahoja on saatu hyvin näyttelyille ja kirjahankkeille, mutta varsinaiselle kokoelmatyölle ei juurikaan. Myös säilytystilojen puute tuottaa päänvaivaa. Sarjakuvamuseo vuokraa tällä hetkellä arkistokelpoista hyllytilaa, jota tarvittaisiin Kokon mukaan kuitenkin satoja metrejä lisää, jotta hanke voisi ottaa vastaan kaikki aineistot, joita eläköityviltä tekijöiltä olisi tulossa.²⁴

Taidehistoria sarjakuvassa

Sarjakuva ei siis toistaiseksi ole saavuttanut kovinkaan vakaata jalansijaa taidehistorian kentällä, mutta taidehistorian vaikutus on selkeä monissa sarjakuvissa. Useilla nykyisistä sarjakuvataiteilijoista on taidealan koulutus, mikä näkyy esimerkiksi kokeellisina tyyleinä ja tekniikoina.²⁵ Tämän lisäksi sarjakuva tuntuu tarjoavan erinomaisen alustan paitsi visuaalisille viittauksille kuvataiteen historiaan myös taidehistorian kommentointiin näiden viittausten kautta. Lopuksi teenkin pikasukelluksen itse sarjakuviin ja niissä esiintyviin taidehistoriallisiin viittauksiin. Esimerkkeinä käytän neljää viime vuosina julkaistua pohjoismaista sarjakuvaa, joita yhdistää taidehistoriallisten viittausten ohella feministinen näkökulma.

Kuvataiteilijan koulutuksen saaneen Tii-tu Takalon sarjakuvanovelli ”Prinsessa”²⁶ lainaa prinsessasaduilta lähtökohtansa, mutta kiepauttaa perinteiset sukupuoliroolit pääläelleen. Takalon sarjakuvan kerronta rakentuu vastakohtaisuuksilla pelaavien ja parisuhteen ideaalia kritisoivien kuvaparien varaan. Seuranhakuilmoitusta muistuttavassa kuvatarinassa viitataan esimerkiksi *Tuhkimoon* lasikenkien muodossa, mutta erityisen





Kuva 4. Pauli Kallio & Kati Kovács: "Olenko minä taiteilija?", teoksessa Pauli Kallio, *Noin seitsemän taidetta* (Tampere: Suuri Kurpitsa, 2015), 14.

kiinnostava on intertekstuaalinen viittaus Jan van Eyckin *Giovanni Arnolfini ja hänen vaimonsa* -maalaukseen (1434), joka edustaa Takalon sarjakuvassa perinteisen parisuhteen mallia ja avioliiton ihannetta.

Ulla Donnerin esikoissarjakuva *Spleenish*²⁷ on sarjakuvamuodon saanut nuoren aikuisen riittämättömyyden tunteiden kuvaus, joka leikittelee fonteilla ja hyödyntää netistä tuttua kuvastoa emojeista chatti-ikkunoihin. Tyyliin vinksautaneessa ja naivistisessa ilmaisussa näkyy Donnerin tausta graafisena suunnittelijana. Elin Danielson-Gambogin *Päättynyt aamiainen* (1890) herätti omalla aikanaan pahennusta: naishahmo on kuvattu siinä epätyypillisen raukeana ja väsyneen oloisena polttamassa savuketta ryyppylasi edessään pöydällä. Donnerin sarjakuvan päähenkilö on kuin nykyajan version Danielson-Gambogin teoksen joutilaan pitkästyneestä naisesta. Neutraalia ilmettä representoiva emoji toistuu aukeamalla korostaen molempien hahmojen välinpitämättömyyttä.

Ruotsalaisen Liv Strömquistin nykyajan rakkauskäsityksiä kriittisesti tarkasteleva *Prinssi Charlesin tunne*²⁸ ammentaa toistuvasti populaarikuvastosta, mutta sisältää



viittauksia myös taidehistoriaan. Eroottisävyteisistä teoksistaan tunnetun Gustav Klimtin ikoninen *Suudelma* (1904) sopii mainiosti osaksi rakastumisen ja intohimon hetkellisyyttä käsittelevää tarinaa, olihan Klimt tunnettu nais-tenmies. Alkuperäisen teoksen yltäkylläinen väri-ilottelu ja tuhlailtava kultaus on muuttanut Strömquistin versiossa graafiseksi mustavalkoisuudeksi ja syleilyyn kietoutuneen naisen asenne kyseenalaistavaksi.

Pauli Kallion käsikirjoittamassa ja Kati Kovácsin piirtämässä ”Olenko minä taiteilija?” -tarinassa²⁹ pikkutyttö eksyy taidenäyttelyssä vanhemmistaan ja tempautuu Pablo Picasson taideteosten maailmaan. ”Miksei sinullaakaan ole vaatteita?” tyttö kysyy *Femme nue dans un jardin* -teoksen (1934) naiselta, joka herää eloon ja alkaa jongleerata pallomaisilla rinnoillaan. Tytön uteliaan asenteen kautta sarjakuva luo kriittisen katseen taidehistorian miehiseen kaanoniin: ”Minkä takia miehet maalaavat ja soittavat ja naiset loikoilevat toimettomina?” tyttö kysyy, ja Picasso vastaa, että toimettomuus ei ole ainoa vaihtoehto, vaan että nainen voi myös laittaa ruokaa. Tähän tyttö huudahtaa, että ”minä en halua raataa keittiössä enkä maata mallina! Minä haluan olla taiteilija!”³⁰

Ensisilmäyksellä kaikki nämä esimerkit toimivat samoin kuin *Ankallisgalleria*-näyttelyn teokset: ne ovat humoristisia mukaelmia taiteen klassikkoteoksista. Takalon, Donnerin, Strömquistin sekä Kallion ja Kovácsin sarjakuvissa huumorilla on kuitenkin tietty tarkoitus, sillä parodioimalla ne kommentoivat kriittisesti taidehistorian perinteistä naiskuvaa ja taidekentän miesvaltaisuutta. Näitä sarjakuvia voi tulkita myös kuvataiteen ja sarjakuvan välisen valta-asetelman kääntämisenä pääläelleen, sillä ne hyödyntävät kuvataiteen kuvastoa samalla tavalla kuin poptaide hyödyntää sarjakuvan kuvastoa: Sarjakuvien tekijät eivät (Donneria lukuun ottamatta) nimeä alkuperäisteoksen tekijöitä. Kuviin lisätään myös tekstiä esimerkiksi puhekuplien muodossa ja ne liitetään osaksi sarjakuvan rakentamaa tarinaa. Toisin sanoen nämä sarjakuvat luovat kriittisen katseen taidehistoriaan hyödyntäen sarjakuvalle ominaisia elementtejä – kuvan ja sanan yhdistämistä, sarjakuvan ruutujen sarjallisuutta sekä näiden elementtien kautta syntyvää kerrontaa.

Viitteet

1 Scott McCloud, *Sarjakuva. Näkymätön taide* suom. Jukka Heiskanen (Helsinki: The Good Fellows Ky,

1994 [1993]), 151.

2 Øystein Sjøstad, ”Comics: This Bitter Art”, teoksessa *Comics and Power. Representing and Questioning Culture, Subjects and Communities*, eds. Rikke Platz Cortsen, Erin La Cour & Anne Magnussen (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 4.

3 Thierry Groensteen, ”Why Are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?”, teoksessa *A Comics Studies Reader*, eds. Jeet Heer & Kent Worcester (Jackson: University Press of Mississippi, 2009), 3, 7.

4 Ville Hänninen, ”Roskakulttuuri saapui akatemian portaille. Suomalaisen sarjakuvakirjoittamisen ja -tutkimuksen vaiheita”, teoksessa *Sarjakuva Suomessa. Historiasta, asemasta, kielestä*, toimittanut Heikki Jokinen (Helsinki: Avain, 2011), 80.

5 John. A. Lent, ”Comics Scholarship. Its Delayed Birth, Stunted Growth, and Drive to Maturity”, 9a *Arte*, vol. 2, no. 2 (2013), 7.

6 Anne Magnussen, Erin La Cour & Rikke Platz Cortsen, ”Introduction”, teoksessa *Comics and Power. Representing and Questioning Culture, Subjects and Communities*, eds. Rikke Platz Cortsen, Erin La Cour & Anne Magnussen (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015), xx–xxi.

7 Heikki Jokinen, ”Tähän on tultu. Suomalaisen sarjakuvan vuosikymmeniltä”, teoksessa *Sarjakuva Suomessa. Historiasta, asemasta, kielestä*, toimittanut Heikki Jokinen (Helsinki: Avain, 2011), 32–33.

8 Lent, ”Comics Scholarship. Its Delayed Birth, Stunted Growth, and Drive to Maturity”, 12; Fredrik Strömberg, ”Comics studies in the Nordic countries – field or discipline”, *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 7, no. 2, 135, luettu 18.10.2017. <http://www.tandfonline.com/ezproxy.utu.fi/doi/full/10.1080/21504857.2016.1141574>.

9 Lent, ”Comics Scholarship. Its Delayed Birth, Stunted Growth, and Drive to Maturity”, 15.

10 Juha Herkman, ”Miten sarjakuvista tuli yliopistokelpoisia?”, teoksessa *Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan*, toim. Juha Herkman (Tampere: Tampere



University Press, 1996), 24.

11 Ylva Sommerland & Margareta Wallin Victorin, "Writing Comics into Art History and Art History into Comics Research", *Konsthistoriskt Tidskrift/Journal of Art History*, vol. 86, no. 1 (2017), 2, luettu 15.10.2017, <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00233609.2016.1272629>.

12 Sommerland & Wallin Victorin, "Writing Comics into Art History and Art History into Comics Research", 4.

13 Bo Ossian Lindberg, "Sixten Ringbom 1935–1992", teoksessa *Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom*, eds. Marja Terttu Knapas & Åsa Ringbom (Helsinki: Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 16, 1995), 25–30.

14 Ks. esim. Marja-Terttu Kivirinta & Leena-Maija Rossi, *Koko hajanainen kuva. Suomen taiteen 80-luku* (Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY, 1991), 224–230, 306–316.

15 Sommerland & Wallin Victorin, "Writing Comics into Art History and Art History into Comics Research", 2.

16 Anastasia Salter, "Comics and Art", teoksessa *The Routledge Companion to Comics*, eds. Frank Bramlett, Roy T. Cook & Aaron Meskin (New York; London: Routledge, 2017), 355.

17 Bart Beaty, *Comics versus Art* (Toronto: University of Toronto Press, 2012), 26.

18 Sommerland & Wallin Victorin, "Writing Comics into Art History and Art History into Comics Research", 3.

19 Salter, "Comics and Art", 351.

20 Ibid., 354–355; Sjästad, "Comics: This Bitter Art", 9.

21 Sjästad, "Comics: This Bitter Art", 9.

22 Suomalaisen sarjakuvan alkupisteeksi on määritelty ensimmäisen suomalaisen sarjakuva-albumin – Ilmari Vainion *Professori Itikaisen tutkimusretki* – ilmestymisvuosi 1911. Ks. esim. Jokinen, "Tähän on tultu. Suomalaisen sarjakuvan vuosikymmeniltä", 13–14. Tosin suomalaisen sarjakuvan alkupisteestä

on esitetty myös poikkeavia näkemyksiä.

23 Jokinen, "Tähän on tultu. Suomalaisen sarjakuvan vuosikymmeniltä", 34.

24 Laura Kokko, sähköposti Aura Nikkilälle, 27.10.2017.

25 Sommerland & Wallin Victorin, "Writing Comics into Art History and Art History into Comics Research", 4.

26 Tiitu Takalo, "Prinsessa", teoksessa Tiitu Takalo, *Jää* (Tampere: Suuri Kurpitsa, 2015), 55–61.

27 Ulla Donner, *Spleenish* (suom. Sinna Virtanen, Helsinki: Schildts & Söderströms, 2017).

28 Liv Strömquist, *Prinssi Charlesin tunne* (suom. Helena Kulmala, Turku: Sannakko, 2017 [2010]).

29 Pauli Kallio & Kati Kovács, "Olenko minä taiteilija?", teoksessa Pauli Kallio, *Noin seitsemän taidetta* (Tampere: Suuri Kurpitsa, 2015), 8–17.

30 Ibid., 15.

**FM Aura Nikkilä on tohtorikoulutettava Turun yliopiston taidehistorian oppia-
neessa. Väitöskirjassaan Nikkilä tutkii
siirtolaisuutta kuvaavia 2000-luvun sarja-
kuvia keskittyen erityisesti niiden sisältä-
miin valokuviin.**



Kuusi esinettä etsimässä esittäjää: Appropriatio ja esityksellisyys Jani Ruscican teoskokonaisuudessa *Conversation in Pieces*

Kati Kivinen

Kuvataiteilija Jani Ruscican laaja monimediaalinen teoskokonaisuus *Conversation in Pieces* (2016) oli esillä Nykytaiteen museo Kiasman Kontti-galleriassa 4.3.–4.9.2016.¹ Kokonaisuus muodostui kuudesta keskenään erilaisesta objektista, jotka oli aseteltu esille tilaan suurelle valkoiselle jalustalle. Esineiden joukossa oli kolme erilaista musiikki-instrumenttia, yksi asu, vatsastapuhujan nukke sekä kookas puinen marionettinukkepari. Ruscican teoksen esineet mukailivat esineitä eri historiallisista viitekehyksistä; ne perustuvat moninaisesti kuvälähteisiin, joita valmiit teosobjektit approprioivat.² Lisäksi kaikkiin

esineisiin ja elementteihin liittyi tietty jännite, ulottuvuus, jota Ruscican teoskokonaisuus pyrki tulkitsemaan. Lähdekuvien materiaalisuutta korostavien uusioesineiden valmistamisessa Ruscica teki yhteistyötä eri alojen käsityöläisten kanssa ympäri maailman. Lopputuloksena oli kokoelma kolmiulotteisia, käsin kosketeltavia tulkintoja alun perin kaksiulotteisista esineistä esittävistä kuvista. Tässä artikkelissa käsittelen Ruscican teoskokonaisuuden erityispiirteitä esityksellisyyttä ja tapahtumallisuutta näyttelyn yleisösuhteen, kuratoriaalisen työn sekä kokoelmatyön näkökulmista.

Keskusteluttavat ja approprioivat esineet

Näyttelyssä esineet eivät jääneet yksinomaan mykiksi ja liikkumattomiksi objekteiksi. Päinvastoin, satunnaisesti läpi koko näyttelyn keston esineet saivat seurakseen eri alojen esiintyjä ja taiteilijoita – muusikoita, tanssijoita, lausumataiteilijoita, nukkeohjauksia ja vatsastapuhujia. He esittävät galleriatilassa omia tulkintojaan Ruscican projektista ja sen esiin nostamista teemoista taiteilijan suunnitteleminen esineiden avulla tai niiden inspiroimana. Näiden interventioiden avulla Ruscican staattiset esineet heräsivät hetkellisesti eloon; esitysten kautta esineitä voitiin tarkastella ei yksinomaan visuaalisina ja fyysisinä, vaan myös tilallisina ja auditiivisina elementteinä.³ Samalla näyttely laajeni staattisesta taideteosten esillepanosta esitykselliseksi tapahtumaksi niin tilallisesti kuin ajallisesti. Teoskokonaisuuteen kuului myös samanniminen videoteos, joka toimi johdantona esineiden muodostamalle ensemblle. Videollaan Ruscica avasi suunnittelemiensa esineiden ja instrumenttien toimintaa, niiden kuvallista ja kuvitteellista alkuperää sekä esineiden vertauskuvallisuutta.



Ruscican teoskokonaisuus lainaa nimensään taidehistoriallista termiä *conversation piece*, jolla on viitattu aiemmin sekä tietynlaisiin ryhmämuotokuvamaalauksiin että erilaisiin esineisiin, jotka ovat itsessään jollakin tapaa riittävän kiinnostavia, ristiriitaisia tai monitahoisia herättääkseen keskustelua. Tämä jälkimmäinen merkitys avaa kenties parhaiten myös Ruscican näyttelyä, joka risteilee tieteellisen, historiallisen ja esityksellisen välimaastossa. Myöhempi referenssi teoskokonaisuuden nimelle löytyy italialaisohjaaja Luchino Viscontin elokuvasta *Conversation Piece* (suom. *Intohimo ja väkivalta*, 1974), joka kertoo tarinan eläköityneestä ja Roomaan muuttaneesta amerikkalaisprofessorista, jonka keräilyharrastus kohdistuu 1700-luvun brittiläisiin *conversation piece* -maalauksiin. Ruscican valitsemissa esineissä ja instrumenteissa oli löydettävissä monia erilaisia jännitteisiä ulottuvuuksia, jotka avautuivat esineiden alkuperän ja käytön, samoin kuin niiden materiaalien ja esteettisten ominaisuuksien kautta.

Ruscican tapaa käyttää lähdemateriaalia voisi kutsua appropriatiiviseksi eli haltuunottavaksi siteeraamiseksi. Tämä



Kuva 1. Jani Ruscica, *Conversation in Pieces*, monimediallinen installaatio, Kiasma, Kontti, 4.3.–4.9.2016. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.

lähestymistapa tarkoittaa uuden materiaalin työstämistä olemassa olevan materiaalin pohjalta sekä taideteoksen sisällön että muodon tasolla. Ruscica lainaa ja samalla kommentoi esineidensä kautta kuvataiteen, populaarikulttuurin ja tieteen historiaa sekä niistä löydettäviä visuaalisia tyylejä sekä yk-

sittäisiä kuva-aiheita. Tällaista toimintaa on kutsuttu monella eri nimellä kuvataiteen piirissä; appropriatian eli omaksi ottamisen ohella on puhuttu niin montaaasista, kollaasista kuin siteeraamisestakin, ja erityisesti aivan viime aikoina myös audiovisuaalisen materiaalin sämpläämisestä ja miksaamisesta.



Kukin näistä termeistä viittaa pohjimmiltaan samankaltaiseen toimintaan, vaikka erojakin lähestymistapojen välillä on mahdollista hahmottaa. Tänä päivänä variaatiot eivät enää herätä niinkään kysymyksiä alkuperän ja kopion välisestä suhteesta, sillä yleisö on jo tottunut approprioihin taideteoksiin sekä niiden sisältämiin lainauksiin ja viittauksiin että niiden luonteeseen toistavana taide-
muotona. Nykykatsojaa ei niinkään hätkäytä itse lainaus tai jonkin olemassa olevan teoksen appropriointi, vaan ennemminkin se tapa, jolla lainaus on tehty sekä se, kuinka uusi teos järjestää uudelleen ja muuntaa olemassa olevaa.⁴

Fiktiiviset instrumentit

Ruscican näyttelyn pienin esine oli puinen soittorasia, jonka kylkiä koristivat metallileikkaukset ja värikkäät upotuskoristelut. Kirkkaanpunaisella puupöydällä lepäävän soittorasian esikuva löytyi 1970-luvun neuvostoanimaatiosta *Salaisuuksien rasia* (1976). Ohjaaja Valery Ugarovin animaatioelokuvassa, jonka visuaalinen tyyli tuo vahvasti mieleen Beatles-yhtyeen animaatioelokuvan *Keltainen sukellusvene* (1968), pieni poika katoaa uneksiensaan hetkeksi



Kuva 2. Wilman puku Jani Ruscican näyttelyssä *Conversation in Pieces* Kiasmassa 2016. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.

reikänuhatekniikalla toimivan soittorasian sisälle. Elokuvassa soittorasian koneisto ja sen toiminta kiehtovat poikaa, joka kutistuu unessaan peukaloisen kokoiseksi ja katoaa rasian koneistoon. Ugarovin elokuvan tarina sai puolestaan innoituksensa venäläiskirjailija Vladimir Odojevskin sadusta *The Snuff-Box*

Town (1834). Ruscican näyttelyä varten rakennuttama soittorasia oli lähes identtinen kopio Ugarovin elokuvan soittorasiasta. Samalla se oli myös voimakkaasti vertauskuvallinen instrumentti, joka näyttäytyi taiteilijalle vastavoimana byrokratialle, ilmaisun vapauden rajoittamiselle ja muille yksilöllistä ajattelua musertaville yhteiskunnallisille rakenteille.⁵

Näyttelyssä soittorasiaa soittivat Kiasman museovalvojat Antti Hevosmaa ja Rami Vierula, jotka molemmat ovat myös muusikoita arkityönsä ohella. Kun museovalvoja riisuu työasunsa kesken työpäivän, hän vaihtaa hetkeksi rooliaan muusikoksi, joka osallistuu esiintyjänä Ruscican taideteokseen oman interventionensa kautta. Ensin soittorasian soittaja avaa rasian kookkaalla avaimella, kuten poika Ugarovin elokuvassa, minkä jälkeen hän syöttää sen koneistoon pitkää reikänuuhaa. Soittorasian kampea kääntäessä laite soittaa ennalta valittua musiikkia reikänuuhan lävistyskuviodien ohjaamana. Kiasman näyttelyssä laitteen repertuaariin kuului niin populaarimusiikkia kuin klassista musiikkia, aina Abbasta ja Rage Against the Machinesta nuorena kuolleeseen venäläiseen säveltäjälupaukseen Julian Skrjabiniin (1908–1919) saakka.



Eräänlainen elektroninen instrumentti Ruscican näyttelyssä oli puolestaan laite nimeltään Parlamonium. 1930-luvun alkupuolella saksalaisfilosofi Walter Benjamin (1892–1940) kirjoitti joukon radiokuunnelmia

tai “kuuntelumalleja” (saks. *Hörmodelle*), kuten hän itse nimitti kuunnelmiaan.⁶ Näistä yhdessä, nimeltään *Lichtenberg* (1933), hän kuvaili kuun ja maan asukkaiden välistä viestintää. Viestinnän välineiksi Benjamin

esitteli joukon kuvitteellisia laitteita, joiden avulla kuun asukkaat voisivat seurata maapallon tapahtumia (*Spectrophone*), ääniä (*Parlamonium*) ja jopa maan asukkaiden unia (*Oneiroscope*). Parlamonium eli puhekone – joka kuunnelman kertojahahmon mukaan oli helppokäyttöisempi kuin kahvimylly – muutti ihmispuheen eräänlaiseksi elektroniseksi musiikiksi.⁷

Kuva 3. Näyttelijä ja lausuja Mirjami Heikkinen käyttää Parlamoniumia Jani Ruscican näyttelyssä *Conversation in Pieces* Kiasmassa 2016. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.



Ruscican puhekone sai ulkoasunsa 1900-luvun alkupuolella rakennetuista puukuorisista radio- ja kaiutinlaitteista. Laitteen visuaalisen esikuvan tarjosi saksalaismaalari Kurt Güntherin maalaus *The Radioist* (1927).⁸ Ruscica kuitenkin vei Benjaminin esittämän kuvitelman laitteen toiminnasta sanallista kuvausta pidemmälle antamalla sille sekä tyylikkään ulkoasun että tekniset sisuskalut, joiden avulla laite todella toimii ja tuottaa elektronista ääntä kun laitteeseen yhdistettyyn pyöreään mikrofoniin lausutaan jotain. Kutsuimme näyttelyprojektiin mukaan helsinkiläisen lausuntataiteilijan ja ääninäyttelijän Mirjami Heikkisen, joka aluksi tutustui taiteilijan sekä laitteen teknisen suunnittelijan Gregoire Rousseau'n johdolla parlamoniumin toimintaan, ja esiintyi laitteen kanssa ensimmäistä kertaa jo Ruscican näyttelyn





Kuva 4. Muusikko ja museovalvoja Antti Hevosmaa soittaa soitto-*rasiaa* Jani Ruscican näyttelyssä *Conversation in Pieces* Kiasmassa 2016. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.

avajaisissa maaliskuun alussa 2016. Soittorasian tavoin ääni sekä kuuleminen, kuunteleminen ja kuulluksi tuleminen olivat ensisijaisia tapoja vastaanottaa parlamoniumin avulla tehtyjä esityksiä.

Kiistanalaiset kuva-aiheet

Näyttelyn kookkain esine oli puusta veistetty toteemipaalun näköinen puhallinsoitin, joka oli yli kolme metriä korkea. Alkuperäisen idean soitintaan varten Ruscica sai amerikkalaisen Chevrolet-automerkin piirretystä seitsemänminuuttisesta mainoselokuvasta *Nicky Rides Again* (1938), joka oli Jam Handy -nimisen mainoselokuvatekijän käsialaa.⁹ Kolonialismin perinnön värittämässä animaatioissa karikatyyriset intiaanihahmot tanssivat pimenevässä illassa nuotion ympärillä sotatanssiaan, jota säestävät rummut ja itseksensä musisoiva toteemipaalusoitin. Ruscican toteemipaalusoitin jäljitteli estetiikaltaan Handyn piirroselokuvan muoto- ja kuvakieltä, ja 3D-mallinnustekniikan avulla hän oli onnistunut luomaan mahdollisimman uskollisen toisinnon alkuperäisen animaation toteemipaalusta. Ruscican luoma todellinen instrumentti oli visuaalisesti fiktiivisen esikuvansa kaltainen, mutta myös sen

ääni oli lähellä mainoselokuvassa kuultua toteemisoittimen ääntä.

Toteemisoitinta soitti näyttelyssä helsinkiläinen saksofonisti Johannes Salomaa, joka löytyi projektiin mukaan muutaman mutkan kautta. Sopivan puhallinsoittajan löytyminen vaikutti aluksi hankalalta, koska soittimen koko ja kokeellinen rakenne vaativat täysin uudenlaisen soittotekniikan haltuunottoa. Salomaa tarttui haasteeseen ja soitti toteemilla komanssimuusikko David Yeagleyn sävellystä *Suite Tragique: Gigue* (2013), jonka he olivat valinneet yhdessä Ruscican kanssa.¹⁰ Salomaan esityksissä näyttelytilan täytti hieman tuulen ujellusta muistuttava, matala ääni, joka olisi voinut olla peräisin vaikkapa hyvin isosta huilusta tai oboesta. Kulttuurisesti arvottavaa instrumenttia soitettiin peittämällä kädellä toteemiin veistettyjen intiaanihahmojen suut. Tämän eleen kautta hiljentämisen tematiikka nivoutui kriittisesti teoksen *approprioimaan* kuvamateriaaliin.

Toteemipaalusoittimen valmistusprosessi tarjosi puolestaan erinomaisen esimerkin siitä, kuinka Ruscican moniosainen ja -puolinen teoskokonaisuus pohjasi tiiviiseen yhteistyöhön eri alojen käsityöläisten ja ammattilaisten kanssa. Ruscica oli suunnitellut



ja toteuttanut kaksiosaisen puhallinsoittimen yhteistyössä saksalaisen soitinrakentaja Werner Durandin kanssa, kun taas soittimen ulkoasu – puinen runko ja maalattu pinta – olivat tšekkiläisen puuveistäjän Jan Kolarin käsialaa. Taiteilijan alkuperäiset piirrokset ja hahmotelmat teoksen muodosta ja koosta saattoi 3D-malliin tšekkiläinen Daniel Falta. Ainutkertaisen instrumentin kanssa työskenteli siis useampi ammattilainen jo ennen kuin Salomaa sai soittimen käsiinsä.

Conversation in Pieces -teoskokonaisuuden ainoa päälle puettava elementti oli ”Wilmaks” nimetyn neandertalinihmisen turkisasu ja peruukki sekä Wilmalle ilmeen antava puunaamio. Wilman hahmoon Ruscica tutustui hollantilaisten paleotaiteilijoiden Adrie ja Alfons Kennisin valmistaman rekonstruktio mallin kautta.¹¹ Fossiileihin ja DNA:han perustuva mallinnos Kiviset ja Soraset -animaatiosarjan naishahmon mukaan nimetystä neandertalinihmisestä esiteltiin vuonna 2008 *National Geographic* -lehdessä.¹² Perinteisestä kuvataiteesta tai kuvanveistosta poiketen paleotaide pyrkii seuraamaan mahdollisimman tarkasti tieteellisen tutkimuksen tuloksia sekä valmistamaan mallinnoksia tiiviissä vuorovaikutuksessa tutkijakentän kans-

sa. Paleotaiteessa vältetään improvisointia tai fiktiivisyyttä, vaikka dokumentoinnin ulkopuolelle jäävän historian osa on aina hieman epävarma.¹³

Hahmon puinen naamio tehtiin japanilaisen Nō-musiikkiteatterin naamioiden tyyliin Tokiossa, mutta sen visuaalisena esikuvana oli Kennisin veljesten hahmotelma neandertal-Wilman ulkonäöstä. Se korvasi Ruscican videolla nähdyn alkuperäisen silikoninaamion, joka osoittautui liian hauraaksi toistuviin esitystilanteisiin. Näyttelyn avajaisissa Wilman asuun pukeutui helsinkiläinen tanssija liris Raipala. Hän liikkui vähäeleisesti ympäri näyttelytilaa, tukeutuen seiiniin ja hieman arastellen tilassa olevaa yleisöä. Raipalan Wilma-hahmo ei äännellyt, mutta satunnaisesti hahmo innostui luomaan ääntä muun muassa pomppimalla voimallisesti lattialla olevan sähköluukun päällä. Raipalan liikekieli välitti hienosti vaikutelmaa arasta ja epävarmasta olennosta, joka hetken ujusteltuaan alkoi tarkastella suurella uteliaisuudella ympärillään esitystä seuraavaa avajaisyleisöä.

Muotokuvat ja omakuva

Teoskokonaisuudessaan Ruscica esitteli –

itsensä ohella – myös toisia kuvantekijöitä, kuten juuri edellä mainitut Kennisin kaksoisveljekset. Veljesten muotokuvien sijaan näyttelyssä oli esillä puiset versiot, lähes metrin mittaiset marionettinuket, jotka muistuttivat esikuviaan niin vartalonmuodoltaan kuin asustukseltaan. Naruilla ohjattavat puiset nivelnuket oli puettu rennosti kaulus- ja t-paitoihin sekä farkkuihin. Molemmilla nukeilla oli hoikka vartalo, pitkät raajat ja puiseen päähän kaiverrettu liehuva kihara tukka. Ruscica löysi marionettinukeilleen veistäjän, Petr Skacelin, Tšekistä, missä marionettinukketeatterilla ja taidokkaiden puunukkejen valmistamisella on jo pitkä perinteet.

Kiasman näyttelyssä Kennisin veljekset nousivat ylös valkoiselta jalustalta ja astuvat sen reunalta alas mustalle betonilattialle turkulaisen taiteilijan ja nukketeatteriohjaajan Antti-Juhani Mannisen ohjaamina. Manninen, jonka omat teokset ovat usein käsitelleet läsnäoloa, rentoutta ja taiteilijan vapautta sekä esiintymistä ja esitystä itseään, oli mainio löytö nukkeohjaajaksi Ruscican projektiin. Manninen herätti veljekset vuorollaan henkiin ohjaamalla heitä hellästi ohuiden mustien lankojen avulla, jolloin hahmot kohosivat nivel niveleltä ja asento asennolta ylös ja liikkeeseen.



Teoskokonaisuuden viimeinen elementti oli taiteilijan omakuva, joka tavanomaisesta muotokuvasta poiketen oli myös vatsastapuhujan nukke. Nuken kaula muodostui puusauvasta, jonka varressa on pieniä metalliohjaimia, joiden avulla nuken kasvoja ja suuta voitiin liikuttaa. Ruscican omakuvan valmisti amerikkalainen nukketaitelija Tim Selberg, joka jo lapsena kiinnostui vatsastapuhumisesta, ja esiintyi myös itse vatsastapuhujana omatekoisten nukkejensa kanssa. Myöhemmin nukkejen teko kuitenkin vei täysin Selbergin ajan, ja tänä päivänä hän keskittyykin täysipäiväisesti sekä lehmuksesta että uretaanista (HDU) veistettyjen nukkejen suunnitteluun ja muotoiluun. Hän toteuttaa karrikoituja, tarkoituksellisesti liioitelluin piirtein varustettuja näköispäitä hänelle lähetettyjen valokuvien pohjalta. Nykyisin Selbergin nukket ovat niin haluttuja vatsastapuhujien keskuudessa, että omaa nukkea saa varautua odottamaan useamman kuukauden, ellei jopa kokonaisen vuoden ajan.

Näyttelyssä nukkepää heräsi henkiin helsinkiläisen vatsastapuhujan ja teatteri-ilmaisun ohjaajan Sari Aallon käsissä. Aalto on Suomen ainoa ammattimainen naisvatsastapuhuja, joka on opiskellut

vatsastapuhumista vatsastapuhuja Ari Lauanteen ohjauksessa. Esityksessään Aalto sai tilaisuuden puhua kuvataiteilija Ruscican suulla: dialogimuotoisessa esityksessä Aalto esitti Ruscican irtopäälle kysymyksiä siitä, miltä tuntuu olla nukke ilman vartaloa, ja minkälaista on olla museoesine.

Keskustelun aikana irtopää vaikutti tyytymättömältä tilanteeseensa. Myöskään yhteistyö vatsastapuhuja-Aallon kanssa ei miellyttänyt teräväkielistä näköis-Ruscicaa; nukke kaipasi käyttöönsä miehekkäämpää ääntä, tai edes jalkoja, joiden avulla häipyä paikalta.

Kuva 5. Vatsastapuhuja Sari Aalto esiintyy taiteilija Jani Ruscican omakuvan kanssa näyttelyssä *Conversation in Pieces* Kiasmassa 2016. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.



Pirandellolaisen metateatterin hengessä

Kaikki Ruscican teoksen esineet liittyvät tavalla tai toisella kääntämisen tematiikkaan, pyrkimykseen muuntaa sisältöjä ja merkityksiä kielestä tai ilmaisumuodosta toiseen. Ruscican projektissa kääntämistä tapahtui monella eri tasolla ja monien erilaisten ilmaisukeinojen välillä; öljyvärimaalauksessa kuvattu radiovastaanotin sekä kuunnelmassa

kuvailtu laite muuntuivat yhdeksi fyysiseksi objektiksi, jonka avulla oli mahdollista muokata puheääntä. Tunnetun tiedejulkaisun sivuilla kuvattu muinaisihminen sai tanssijan esityksessä äänen ja elekielen. Ruscican teoskokonaisuuden esineet välittivät kaikki aistimusta moniulotteisesta kokemuksesta omalla tavallaan. Taiteilijan aiempien teosten tapaan *Conversation in Pieces* -kokonaisuus kommentoi erilaisia esittämisen tapoja

tutkien elokuvan ja esittävien taiteiden yhtymäkohtia.¹⁴

Ruscican innoittajana projektia tehdessä toimi Nobelin kirjallisuuspalkinnolla palkitun italialaisen näytelmäkirjailijan Luigi Pirandellon (1867–1936) monikerroksinen näytelmä *Kuusi* osaa etsimässä tekijää (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921). Tässä metateatterillisessä esityksessä teatterin harjoituksiin ilmaantuu yllättäen joukko ylimääräisiä hahmoja. He ovat kuusi kirjailijan hylkäämää, keskeneräistä henkilöahmoa, jotka ovat päättäneet etsiä uuden tekijän, joka kirjoittaisi heille oman tarinan. Pirandellon näytelmä kuvaa hienolla tavalla taiteen monitahoista olemusta, jossa fiktio ja todellisuus käyvät aktiivista dialogia.

Teatterin tekeminen kääntyy Pirandellon näytelmässä monelle eri tasolle. Välillä näyttelijöiden vuoropuhelu vie tekeillä olevaa tarinaa eteenpäin, toisinaan taas dialogi takertuu pohdintaan siitä, mitä on hyvä näyttelemineen. Samalla tavoin Ruscican teoksessa esineet ja instrumentit voidaan nähdä juuri tällaisina keskustelunavaajina, esineinä, joiden äärellä esitämme ensimmäiseksi kysymyksen mikä tai miten? Näyttelytilan lattialle levittäytyvällä korokkeella esillä olevat

Kuva 6. Taiteilija Antti-Juhanin Manninen esiintyy Jani Ruscican näyttelyssä *Conversation in Pieces* Kiasmassa 2016. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.



esineet ovat kuin Pirandellon näytelmän hahmot, vailla tarinaa ja tapahtumaa. Näyttelyn aikana esineet ja instrumentit heräävät henkiin, kun Ruscican mukaan kutsumat taiteilijat poimivat esineet käsiinsä ja käyttivät niitä välineinä omissa esityksissään. Näin ne löytävät liikkeensä, äänensä ja eleensä, ja kenties myös oman merkityksensä vuorovaikutuksessa esiintyjien ja teoksen vastaanottajien välillä. Tämä kokemuksellinen, itseohjautuva ja ennakoimaton vuorovaikutustilanne on luonteeltaan sekä sosiaalinen tapahtuma että esteettinen prosessi.¹⁵

Esityksellinen installaatio museossa

Ruscican projektin keskiössä olivat yleisön sekä esineiden ja niitä käyttävien esiintyjien väliset kohtaamiset että niissä syntyneet vuorovaikutussuhteet. Teoksen esityksellistä luonnetta tarkasteltaessa etualalle nousee kysymys teoskokonaisuuteen kuuluneiden esitysten yllättävyydestä ja ennakoimattouudesta. Taiteilijan toiveesta esityksille ilmoitettiin museossa ainoastaan päivämäärät, mutta ei niiden tarkempaa kellonaikaa. Näyttelytilaan saavuttaessa teoksesta kertova seinäteksti puolestaan opasti yleisöä tilassa tapahtuviin esityksiin esitellen sanallisesti

sekä esillä olevat objektit että niiden kanssa esiintyvät taiteilijat.

Ilman ennakkovaroitusta tilassa kohdattavat esitykset onnistuivat kuitenkin moneen kertaan yllättämään museokävijät, jotka toisinaan kokivat esiintyjien interventiot normittomuutensa vuoksi hieman pelottavina. Tämä johtui kenties siitä, että yleisö ei ollut osannut varautua esityksen kohtaamiseen tai hahmottaa omaa rooliaan esityksessä. Suuren jalustan hallitsemassa tilassa yleisölle jäi seinien ja jalustan väliin melko kapea kulkuväylä, jossa kulkemalla saattoi kiertää esineiden muodostamaa kokonaisuutta tai seurata jalustalla tapahtuvia esityksiä. Osa mukaan kutsutuista esiintyjistä pidättäytyi esityksensä aikana liikkumasta ympäröivässä tilassa, jolloin yleisö saattoi rauhallisesti tarkkailla ja tulkita näkemänsä turvallisen välimatkan päästä. Wilman puvussa tilassa liikkunut tanssija, samoin kuin nuken kanssa esiintynyt vatsastapuhuja astuivat kuitenkin alas jalustalta ja hakeutuivat suoraan kontaktiin yleisön kanssa.

Esityksiä sisältävä teoskokonaisuus oli haastava teostyyppi museoympäristössä myös siksi, että näyttelyn verraten pitkä kesto – lähes kuusi kuukautta – sekä mu-

seon pitkät päivittäiset aukioloajat sallivat käytössä olleen näyttelybudjetin puitteissa vain muutaman esityksen viikossa.¹⁶ Tämä ei tietenkään ollut ideaalitalanne teoksen ja sen vastaanoton kannalta, mutta onneksi teoskokonaisuuteen kuuluva videoteostarjosi mahdollisuuden tutustua sekä esineiden toimintaan – niiden tuottamaan ääneen ja liikkeeseen – että niiden alkuperään. Myös videoteoksen sijoittaminen näyttelysaliin johtavaan eteistilaan osoittautui käytännössä hieman ongelmalliseksi ratkaisuksi. Videoteoksen kesto, 21 minuuttia, oli melko pitkä seisaaltaan katseltavaksi ja ruuhkautti ajoittain eteistilan videon katsojista. Museokävijöiden palautteen mukaan heille oli kuitenkin tärkeää, että video oli lähellä esineitä, joiden toiminnallisuutta ja taustaa video avasi seinätekstien ohella. Museon kirjastossa, kerrosta ylempänä, tarjosimme halukkaille mahdollisuuden katsoa videota istualtaan ja rauhallisemmassa ympäristössä tablettitietokoneen näytöltä.

Esineiden jälkielämä

Ruscican näyttelyn päätyttyä *Conversation in Pieces* -teoskokonaisuus hankittiin museon kokoelmiin. Teoksen ajallisen ja per-



formatiivisen luonteen vuoksi oli tärkeää määritellä teosdokumentaation yhteydessä, yhdessä taiteilijan kanssa, ne vähimmäisparametrit, joiden mukaan tulee menetellä kun teosta esitellään jatkossa joko museon omissa näyttelyissä tai jos sitä lainataan museon kokoelmista muualle esitettäväksi. Jotta teoksen tapahtumallinen luonne säilyy myös sen museoimisprosessin jälkeen, osana museon kokoelmaa, taiteilija määritteli teoksen asennointiohjeissa vähimmäismäärän esineitä, joiden tulee olla esillä kerrallaan. Lisäksi taiteilija määritteli erilaisia tapoja laittaa esineitä esille tilaan, jos alkuperäistä asennointia vastaava suurikokoinen, lavankaltainen jalusta ei ole mahdollinen. Tulevaisuudessa museo mahdollisesti joutuu etsimään myös uusia esiintyjä esineille, jos ensimmäisellä kerralla projektissa mukana olleet eivät enää ole syystä tai toisesta käytettävissä. Tämä mahdollisuus voi tuoda teokseen kiinnostavaa vaihtelua, mutta vaatii todennäköisesti aina taiteilijan mukanaoloa uusien esiintyjien roolijaossa.

Tärkeä osa Ruscican projektia oli alkuun myös taiteilijan ja hänen valitsemiensa esiintyjien välinen vuorovaikutus kunkin esineen avulla esitettävän materiaalin – mu-

siikin, tekstin tai liikkeen – valinnassa. Osa esiintyjistä toi projektiin mukaan enemmän omaa näkökulmaansa valitsemansa lähde-materiaalin kautta; tämä materiaali saattoi olla esimerkiksi esiintyjän johonkin aiempaan projektiin liittyvää tekstimateriaalia, kuten runoja tai repliikkejä. Toiset taas päätyivät melko suoraan esittämään Ruscican ehdottamaa materiaalia, mutta kuitenkin omana, persoonallisena tulkintanaan. On mahdollista, että teoskokonaisuuden esineillä esitettävät musiikkikappaleet sekä kirjalliset tuotokset muuttuvat teoksen seuraavilla esityskerroilla huomattavastikin. Samalla tavoin, jos teos olisi esillä Suomen ulkopuolella, sen esitysten sisältö tulisi todennäköisesti valita uudelleen kulloisenkin esityskontekstin mukaisesti, yhteistyössä erikielisten esiintyjien kanssa.

Viitteet

1 Näyttelyprojekti sai alkunsa vuonna 2013 taiteilijan tekemästä teosehdotuksesta, joka päätettiin ottaa mukaan museon näyttelyohjelmistoon, ja jonka toteutusajankohdaksi allakoitui kevät-kesäkausi 2016. Työskentelin itse projektin kuraattorina ja osallistuin myös monin eri tavoin uuden teoskokonaisuuden tuottamiseen.

2 Sana *appropriatio* saa tavallisesti synonyymeikseen sellaisia sanoja, kuten *omistaa*, *ottaa haltuun*, *omaksua*, *omistaa jollekulle* tai *lukea jokin jollekulle ominaiseksi*. Taidekontekstissa *appropriatio*-termi

on saanut hieman eri lailla painottuvia konnotaatioita ja sen yhteydessä on käytetty muun muassa sanoja *varastaa*, *siteerata*, *lainata*, *tarttua*, *harhauttaa* tai *vaihtaa* yhteyttä.

3 *Interventio*-termillä viitataan usein teoksiin, jotka on suunniteltu luomaan vuorovaikutuksellinen suhde tiettyyn tilanteeseen tai rakenteeseen, kuten toiseen taideteokseen, määrättyyn yleisöön, instituutioon tai esimerkiksi julkiseen tilaan. Jani Ruscica käytti termiä *interventio* suunnitellessaan toisten taiteilijoiden tekeviä esityksiä oman taideteoksensa sisällä.

3 *Appropriatio*sta ks. lähemmin esim. John C. Welchman, *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s* (London: G+B Arts International, 2001), 10–15; Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge, Mass.: the MIT Press, 1993/2000), 126–136; Annika Wik, *Förebild film. Panorerings över den samtida konstscenen* (Tukholma: Aura förlag, 2001), 30–33; Kati Kivinen, *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa* (Helsinki: Valtion taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto 26., 2013), 188–192.

4 "Jani Ruscica – *Flatlands*", luettu 10.8.2017, <http://www.lonnstrominmuseot.fi/taidemuseo/flatlands>.

5 Ks. esim. Bernd Witte, *Walter Benjamin: An Intellectual Biography* (Detroit: Wayne State University Press, 1991), 121–122.

6 Walter Benjamin & Gerhard Schulte, "Lichtenberg: A Cross Section", *Performing Arts Journal*, Vol. 14, No. 3 (Sep., 1992), 37–56.

7 Ks. *Parlamonium* -laitteen esittely: *The Museum of Imaginary Musical Instruments: Spectrophone and Parlamonium*, luettu 19.8.2016, <http://imaginaryinstruments.org/spectrophone-and-parlamonium/>.

8 Tutustu alkuperäiseen mainoselokuvaan: Jam Handy Productions for Chevrolet, *Nicky Rides Again*, 1938.

9 David Yeagley & Timothy Archambault: *Suite Tragique*, 2013.

10 Kennisiin veljeksille paleotaiteilijuus, eli tieteelliseen tietoon pohjaavien mallinnosten työstäminen



esihistoriallisista elämänmuodoista, on ollut unelma-ammatti, josta he kiinnostuivat jo kouluvuosinaan. Ihmisen kehityshistoria on jo pitkään kiinnostanut Kennisin veljeksiä, ja omissa luomuksissaan he pyrkivät aina noudattamaan mahdollisimman hyvin käytettävissä olevaa tieteellistä tietoa. Kennis & Kennis Reconstructions: "About Us", luettu 19.8.2016, www.kenniskennis.com.

11 Stephen S. Hall, "Last of the Neanderthals", *National Geographic Magazine*, October 2008, 34–59, luettu 19.8.2016, <http://ngm.nationalgeographic.com/2008/10/neanderthals/hall-text>

12 Paleotaide-käsitteen otti 1980-luvun lopulla käyttöön amerikkalaistaiteilija Mark Hallett.

13 Lisätietoa Ruscican teoksista 10 Minute Display of Unparalleled Grandeur (2013), Screen Test for a Living Sculpture (2013), Scene Shifts, in Six Movements (2011) ja Evolutions (2008), ks. "Jani Ruscica Works", luettu 10.8.2017, www.janiruscica.com.

14 Ks. esim. Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (London & New York: Routledge and Taylor & Francis Group, 2008), 20–21, 110–113.

15 Alkuperäisen näyttelysuunnitelman mukaan oli tarkoitus esittää näyttelytilassa noin kolmen kuukauden ajan pelkät esineet ilman videoita ja viimeisten noin 3 kuukauden ajan tilassa olisi ollut esillä pelkkä videoteos *Conversation in Pieces (opening act)* (2016) isona videoprojisoituna pimennetyssä tilassa. Suunnittelutyön edetessä tästä suunnitelmasta luovuttiin ja päädyttiin esittämään kokonaisuuden molemmat pääelementit samanaikaisesti. Teoskokonaisuuden kannalta ratkaisu oli hyvä, mutta samalla se toi suuria haasteita esitysten toteuttamiseen.

Kirjallisuus

Benjamin, Walter & Schulte, Gerhard. "Lichtenberg: A Cross Section". *Performing Arts Journal*, Vol. 14, No. 3, September/1992: 37–56.

Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass.: the MIT Press, 1993/2000.

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Trans. by Saskya Iris Jain. London & New York: Routledge and Taylor & Francis Group, 2008.

Hall, Stephen S. "Last of the Neanderthals". *National Geographic Magazine*, October/2008, 34–59.

Kennis & Kennis Reconstructions. "About Us." Luettu 19.8.2016. www.kenniskennis.com

Kivinen, Kati, *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa*. Helsinki: Valtion taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto 26., 2013.

Lönströmin taidemuseo. "Jani Ruscica – Flatlands". Luettu 10.8.2017. <http://www.lonnstrominmuseot.fi/taidemuseo/flatlands>

The Museum of Imaginary Musical Instruments. "Spectrophone and Parlamonium". Luettu 19.8.2016. <http://imaginaryinstruments.org/spetrophone-and-parlamonium/>

Welchman, John C. *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*. London: G+B Arts International, 2001.

Wik, Annika. *Förebild film. Panoreringar over den samtida konstscenen*. Tukholma: Aura förlag, 2001.

Witte, Bernd. *Walter Benjamin: An Intellectual Biography*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

FT Kati Kivinen on taidehistorioitsija ja kuraattori. Aiemmin hän on toiminut myös AV-arkin taiteellisenä johtajana sekä nykytaiteen ja kuratoinnin luennoitsijana muun muassa Aalto yliopistossa, Taideyliopistossa sekä Helsingin yliopistossa. Vuosina 2011–17 Kivinen oli kansainvälisen nykytaiteen kuraattoreiden organisaation IKT:n (International Association of Curators of Contemporary Art) hallituksen jäsen.



Miten tehdä asioita esityksellä – annetuissa (työpaja)olosuhteissa?

Annette Arlander, Hanna Järvinen, Tero Nauha ja Pilvi Porkola

Tässä tekstissä kerromme Suomen Akatemian rahoittamasta nelivuotisesta tutkimusprojektista ”Miten tehdä asioita esityksellä?” Havainnollistaaksemme työtapaamme kuvailemme kansainvälisessä taiteellisen tutkimuksen konferenssissa keväällä 2017 yhdessä järjestämäämme tutkimustyöpajaa. Kukin hankkeen tutkijoista – Pilvi Porkola, Hanna Järvinen, Annette Arlander ja Tero Nauha – kertoo lyhyesti omasta osuudestaan työpajassa, jonka aiheena ja yhteisenä otsikkona oli ”What is given?”, mikä on annettua? Ennen sitä kuitenkin muutama sana tutkimushankkeen yleisistä lähtökohdista.

Johdannoksi

Mitä esitystutkimuksen ja taiteellisen tutkimuksen avulla voi tehdä ja miten se tehdään?

Suomen Akatemian rahoittama tutkimushankkeemme Miten tehdä asioita esityksellä? (2016–2020) kysyy mitä esityksellä voi tehdä – mitä aktualisoituu kun esitys tapahtuu, kun se dokumentoidaan tai siitä kirjoitetaan. Näiden epistemologisten kysymysten kautta pohdimme esityksen ontologiaa: millä tavoin ’esitys’ voidaan ymmärtää juuri nyt, uutena materiaalisuutena, läsnäolona, ja kansainvälisessä monikielisessä kontekstissa, jossa sanat, dokumentaatiot ja käytännöt ymmärretään eri tavoin, vaikka internet näennäisesti mahdollistaa kaiken jakamisen. Hankkeen kunnianhimoisena tavoitteena on päivittää performatiivisuuden teoriaa suhteessa uusmaterialistiseen teoriaan.

J.L. Austinin kielifilosofinen klassikkoteksti *How to Do Things with Words* vuodelta 1962 on viimein julkaistu myös suomeksi (*Näin tehdään sanoilla*, 2016). Teoksen tekee erityisen merkittäväksi siinä esitetty aja-

tus performatiiveista, ilmaisuista jotka saavat aikaan jonkinlaisen muutoksen maailmassa sen sijaan, että vain kuvaisivat maailman tilaa kuten väitelauseet eli konstatiiivit. Performatiivit eivät ole tosia tai epätosia, vaan onnellisia tai onnettomia, onnistuneita tai epäonnistuneita. Austinin puhetekoteoriaa¹ on sittemmin sekä sovellettu monin tavoin että kritisoitu, ja se on osaltaan ollut vaikuttamassa niin sanottuun performatiiviseen käänteeseen ihmistieteissä, johon myös esitystutkimus ja osin myös taiteellinen tutkimus pitkälti kytkeytyvät.

Austin on vaikuttanut niin Judith Butlerin Foucault’n ja Derridan ajattelun tuella kehittämään teoriaan sukupuolen performatiivisuudesta, kuin siihen kohdistuneeseen uusmaterialistiseen kritiikkiinkin. Taiteen tutkimuksessa esimerkiksi Dorothea von Hantelmann (2010) on kysynyt, miten tehdä asioita taiteella ja Edward Scheer puo-



lestaan, miten tehdä asioita performanssilla - *How to Do Things with Performance Art?* (2014). Myös Barbara Bolt (2016) on hiljattain palannut kysymykseen performatiivisesta tutkimuksesta. Tähän keskusteluun linkittyy myös tutkimushankkeemme *How to do things with performance?*

Tässä tekstissä me pohdimme lyhyesti näyttämällä, kertomalla ja käytännön esimerkkien kautta miten tehdä asioita esityksellä, taiteella ja tutkimuksella. Aluksi esittelemme tutkimushankkeen lyhyesti ja sen jälkeen hankkeen tutkijat kirjoittavat kukin omista projekteistaan, jotka sivuavat performanssia tai esitystä tanssin, teatterin, kokeellisen musiikin ja liikkuvan kuvan kosketuspinoilla. Ymmärrämme jokainen esityksen ja sen mahdollisuudet eri tavoin. Siksi emme ensisijaisesti pyrikään määrittelemään esitystä, vaan tarkastelemme niitä materiaalis-diskursiivisia käytäntöjä ja toiminnallisia leikkauksia (*agential cuts*), Karen Baradin termiä lainaten, joiden kautta esitykset rajautuvat tai rajataan esityksiksi, ja niitä olosuhteita joissa esitykset muotoutuvat. Baradin toiminnallinen realismi (*agential realism*) pohjautuu kvanttifyysikko Niels Bohrin ajatukseen, että materiaaliset koejärjestelyt ovat erotta-

maton osa ilmiöitä ja niitä kuvaavia käsitteitä. Baradin mukaan ei ole olemassa ennalta määrättyjä subjekteja ja objekteja (esim. tutkija ja hänen tutkimuskohteensa), jotka voisivat olla vuorovaikutuksessa (*inter-action*) keskenään. Sekä subjektit että objektit konstituutuvat sisäisvaikutusten (*intra-action*) tai yhteismuotoutumisten kautta (Barad 2007, 339).

Suomen kielen sana esitys on hyvä esimerkki esityksen moninaisista ulottuvuuksista, sillä miten erottaa esitys representaationa esityksestä performanssina, suorituksena ja tekona? Projektissa kysymmekin sen vuoksi, ei niinkään mitä esitys on, vaan mitä sillä voi tehdä ja tuomme yhteen neljä eri käsitystä taiteellisesta tutkimuksesta esityksen tai performanssin alueella. Kysymällä mitä esityksellä tutkimuksena voi tehdä osallistumme ajankohtaisiin keskusteluihin taiteellisen tutkimuksen, performanssifilosofian (*performance philosophy*), performatiivisen kirjoittamisen ja esityskirjoittamisen alueilla sekä kehkeytymässä olevaan suomalaiseen esitystutkimukseen.

Keskittymällä näihin materiaalis-diskursiivisiin käytäntöihin projekti koettelee ja kehittää edelleen ajatuksia materian ja esityksen

toimijuudesta kiistäen materiaalsen ja tekstuaalis-diskursiivisen erottamisen toisistaan. Näin projekti jatkaa sitä performatiivisuuden kritiikkiä ja uudelleenajattelua, jota Karen Barad on harjoittanut Michel Foucault'n ja Rosi Braidottin jäljissä, jo artikkelistaan "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter" (2003) lähtien. Projektin painopisteenä ovat käytännön kokeilut ja kokeet tekstien ja akateemisten esitysten ohella. Toimimme siten paitsi taiteen ja tutkimuksen, myös taiteellisen tutkimuksen alueella.

Taiteellinen tutkimus ei ainoastaan esitä väitteitä maailmasta vaan prosessiensa ja esitystensä kautta se aktualisoituu maailmassa reaalina ja materiaalisina tapahtumina. Toimeenpanemalla ja esittämällä tietyn tutkimuksen taiteellinen tutkimus määrittelee sen asiayhteyden tai maailman, jossa tuo esitys tapahtuu. Siksi kriittinen asenne suhteessa tutkimuksen poliittisiin, sosiaalisiin, taloudellisiin ja filosofisiin edellytyksiin on myötäsyntyisesti osa prosessia – ei jonakin itsestään selvästi annettuna, vaan jonakin joka artikuloidaan ja tuotetaan tutkimustekoina ja niiden myötä. Projekti perustuu yhteistyölle ja pyrkii myös saamaan aikaan muu-



toksia niissä instituutioissa, joiden puitteissa se toteutuu, akateemisessa maailmassa, taide maailmassa, arkistoissa ja museoissa, julkisissa tiloissa kuten kirjastoissa sekä suhteessa laajempiin sosiaalisiin ja taloudellisiin muutoksiin kuten muuttoliikkeisiin ja työhön.

Työpaja

Käytännön työmetodina soveltamamme performatiivinen yhdessä kirjoittaminen, laajenemassa merkityksessään, tuottaa sekä yhteisiä esittelyitä että soolotyöskentelyä, niin esityksiä ja performansseja kuin työpajoja, akateemisia julkaisuja ja symposiumeja. Yhteisistä esittelyistä ja työpajoista toimii tässä esimerkkinä kansainvälisessä SAR (Society for Artistic Research) Please Specify! -konferenssissa Helsingissä 28.–29.4.2017 järjestämämme kolmituntinen osallistava työpaja ”What is given?”

Kokonaisuus, jota kehitelimme yhdessä Tero Nauhan temaattisen idean pohjalta, lähestyi konferenssin esittämää kysymystä erityisyydestä kysymällä ”mikä on annettua?” esityksessä, niissä olosuhteissa, jotka tekevät tiedon ymmärrettäväksi ja jaettaviksi? Työpajarupeama pyrki luomaan olosuhteet esityksessä ja esitykselle annet-

tujen olosuhteiden erityiselle tarkastelulle. Miten annetut olosuhteet määrittelevät ja täsmäntävät suhteen olioihin ja esineisiin maailmassa? Kysyimme mikä on annettua esityksessä asiayhteyden, suhteiden, historian ja reflektion tasolla. Osallistujien yhteistyön varaan rakentuva työpaja ehdotti hankkeen neljän tutkijan esittämää neljää eri lähestymistapaa aiheeseen. Kuvataiteilija Karolina Kucia pyydettiin mukaan luomaan erityinen tilallinen järjestely työpajaa varten käytössä olevaan voimistelusaloon. Näin työpajasta muodostui demonstraatio neljästä erilaisesta näkökulmasta aiheeseen ”mikä on annettua?”. Kiinnitimme huomion esityksen annettuihin totuuksiin, sen itsestäänselvyyksiin myös sikäli, että esitykselliset elementit kyseenalaistivat oman koostumuksensa. Kukin esitys täsmänsi omalta osaltaan keskustelun ja osallistumisen tavan kokonaisesityksen rakenteen puitteissa. Työpaja-esitys-tapahtuma koostui neljästä osasta. Pilvi Porkola esitti performanssin pyykkikorin kanssa, Hanna Järvinen teetätti kokeellisen harjoitteen menneen liikkeen kuvittelemisesta, Annette Arlander kertoi osallistavasta esityksestään *Swinging Together* ja Tero Nauha kutsui esiintyjät ja filosofit nyrkkeilyotteluun.

Kunkin osan vetäjä kertoo seuraavassa tarkemmin pyrkimyksistään ja kokemuksistaan.

Pilvi Porkola: Pyykkikasa – uusmaterialistisia näkökulmia esitykseen

Tutustumiseni uusmaterialistisiin näkökulmiin, esimerkiksi kysymykseen materian toimijuudesta, on saanut minut pohtimaan, miten lähestyä näitä ajatuksia oman taiteellisen tutkimukseni kautta. Performanssini *The Laundry Case* osana ”What is Given?” -työpajaa oli yritys tarkastella näitä kysymyksiä.

Taiteellinen tutkimukseni, niin käytäntö kuin teoriakin, on keskittynyt paljolti arjen ja taiteen yhdistämiseen sekä omaelämäkerrallisiin metodeihin usein feministisessä kontekstissa. Äkkiseltään uusmaterialistiset ajatukset muun muassa ontologiasta² (esimerkiksi ihmiskeskeisen tiedon kyseenalaistaminen, ”planeetallisessa” mitataavassa ajattelemisen) tuntuivat istuvan huonosti siihen feminismiin, jossa keskeistä minulle on ollut nimenomaan tiedon paikantuneisuus³ ja ajatus arkisesta ja henkilökohtaisesta.⁴ Toisaalta, feminismin ja uusmaterialismin suhteesta on kirjoitettu paljonkin.⁵ Ja jos ajattelen uusmaterialistisia ajatuksia toiminnan ja prosessin keskeisyydestä⁶



nämä sopivat mielestäni hyvinkin yhteen sen kanssa, mitä ajattelen esityksistä. Tekijänä lähtökohtanani on, että esitykset eivät manifestoisi asioita vaan ehdottavat. Esitykset eivät representoisi maailmaa tai väitä siitä jotain, vaan ruumiillistavat ajattelua ja luovat sille tilaa. Esitykset eivät näytä sitä mitä on, vaan sitä mitä voisi olla. Esitykset itsessään eivät ole kiinteitä vaan osa laajempaa ajattelun ja tekemisen prosessia.

Suhteeni esitysten tekemiseen on auttamatta aina henkilökohtainen, ajattelun prosessi toteutuu usein esitysten prosesseina. Miten siis soveltaa uusmaterialistisia kysymyksiä omaan arkeen, johonkin jokapäiväiseen? Miten teoreettinen kysymyksenasettelu, joka kohdistuu usein suuriin asioihin kuten luontoon, tai todella pieniin asioihin, kuten mikrobeihin, on sovellettavissa arkeen kontekstiin? Tietoisena siitä, että suhteeni uusmaterialismiin oli uusi ja kysyvä, paikoin hämmäntynyt, ja jopa naiivi, päätin kokeilla kysymistä esityksen rakenteena. Mutta yhtä lailla minusta tuntui keskeiseltä se, että teorian tarjoamat kysymykset eivät koske vain minua, eikä vastaus kysymyksiin riipu yksilöstä. Teoria tuntuu usein annetuilta olosuhteilta, ajatuksilta, joihin omaa toiminta-



Kuva 1. Työpaja *What is Given* 29.4.2017 Teatterikorkeakoululla. Pilvi Porkola esityksessään *The Laundry Case*, kuva Hanna Järvinen.

taansa sovittaa. Yhtä lailla oma arki näyttäytyä annettuna, tietyt rutiinit toistuvat ja tulee toistaa, riippumatta siitä, miten itsenäisenä

toimijana itseäni pidän.

Esityksessä tulin "näyttämölle", katsojien eteen, ja kaadoin pyykkikorista kasan pyyk-



kiä lattialle. Kirjoitin paperille sanat ”matter” ja ”homo sapiens” jotka kiinnitin seinälle. Istuuduin pyykkikasan viereen, selkä yleisöön päin. Kaiuttimista kuului etukäteen nauhoittamani ääni, eräänlainen ohjeistus, joka ehdotti erilaisia tapoja katsoa kohtausta uusmaterialistisesta näkökulmasta. Kysymys, joka äänitteellä toistui, oli: mitä näet? Ääni ehdotti, että kohtausta voisi ajatella niin, että pyykkikasa on pääosassa, ja vieressä oleva ihminen vain sivuhenkilö. Ääni kehotti katsojaa miettimään kohtausten historiaa, mitä on tapahtunut ennen tätä, sekä sitä mitä tapahtuu seuraavaksi. Tämän lisäksi ääni kysyi, ovatko sanat seinällä liikaa, tai mikä pyykkikorin merkitys on. Lopulta ääni päätyi jälleen kysymään katsojalta: mitä näet?

Äänen tauottua nousin seisomaan ja levitin vaatteet kasasta yksitellen lattialle.

Esitystä seuranneessa keskustelussa katsojat kysyivät kenelle performanssissa olleet vaatteet kuuluvat ja olivatko ne oikeasti ”pyykinä”. Katsojat pohtivat sitä, milloin vaate on materiaa, milloin osa ihmistä, esim. päälle puettuna vaate on ikään kuin osa ihmistä, mutta riisuttaessa vaatteiden status muuttuu. Minulta kysyttiin, miksi en ollut esityksessä alasti, jolloin ihmisen ruumiin materiaalisuu-

den ero muusta materiasta olisi ollut ilmeisempi, ja miksi esityksessä esitetyt kysymykset oli suunnattu yleisölle.

Itselleni esitys mahdollisti henkilökohtaisten ja uusmaterialistisen näkemysten yhteensovittamisen tavalla, joka tuntui mielekkäältä esityksen kontekstissa. Performanssissa henkilökohtaisuus voi toteutua monella tavalla, ja niin ikään suhde materiaan on monella tapaa henkilökohtainen. Uusmaterialistiset kysymykset tarjoavat näkökulmia suhteiden uudelleenajatteluun

Hanna Järvinen: Uudelleen kuvittelua

Kun koreografi kirjoittaa muistiin säveltäjän käsikirjoitukseen, että tanssijat ”ovat kuin kori”⁷, millaisesta liikkeestä tai asennosta voisi olla kyse? Entä jos valokuvassa nainen seisoo 3/4-profiilissa, toinen jalka hieman toisen edessä, katse kohti kameraa mutta pää hieman oikealle kallistuneena, käsivarret nostettuina siten, että kyynärpäät ovat rintalastan korkeudella ja ranteet miltei yhdessä, kämmenet levitettyinä auki mutta sormet koukistuneina. Miten tällaiseen asentoon voisi päätyä tai mihin suuntaan hän tästä voisi liikkua? Menneisyyden liikkeen uudelleen kuvitteluun kuvallisista tai kirjallisista läh-

teistä on paitsi pedagogisesti kiinnostavaa myös kriittisen historioitsijan työkalu, jolla kiinnittää huomio oman esteettisen ymmärryksemme historiallisuuteen. Seuraavassa avaan hieman tämän kuvittelullisen tekniikan käyttötapoja menneen esityksen merkityksellistymisessä.

On itsestään selvää, että menneestä tanssista säilynyt teksti tai kuva ei kerro juuri mitään varmaa teoksessa esitetystä liikkeestä. Silloinkin, kun koreografin muistiinpanot eivät ole puhtaan metaforisia, niiden epämääräisyyden havaitsee, kun ohjeita lähtee ajattelemaan liikkeenä. ”Hyppy”⁸ – kuka hyppää, kuinka, mihin suuntaan? Nopeasti, rennosti, kevyesti, työläästi – mahdollisuuksia on valtavasti. Tavot, joilla liikettä puhutaan ja sanat, joilla liikettä kuvataan tietyssä liiketekniikassa, asettavat ennako-oletuksia estetiikasta, eli siitä, millainen liike olisi toivottavaa. Baletissa kukaan ei koskaan vain ’hyppää’, vaan jokaiselle askeleelle on nimi, joka määrittää, millaisesta hypystä on kyse – *grand jeté* ei ole *entrechat* tai *cabriole*. Sanaston mukana tulee oletus ortogonaalisesta ja vertikaalisesta liikkeestä, joka pyrkii keveyden illuusioon ja yleisölle suunnattuun harmoniseen kompositioon. Pelkkä hyppää-



minen olisi liian arkista.

Kuten esitykset yleensä, tanssitaide on katoavaa taidetta siinä merkityksessä, etteivät teokset ole jälkikäteen tavoitettavissa täsmälleen samanlaisina, ja monista merkkipaaluiksi määritetyistä teoksista on jäljellä vain satunnaisia dokumentteja, joiden kautta voi olla hyvinkin vaikeaa päästä kiinni menneen teoksen esteettisiin nyansseihin ja tapoihin, joilla teos aikanaan merkityksellistyi suhteessa muihin ajan ilmiöihin. Vaikka historioitsijalle tilanteessa ei ole mitään erikoista – valtaosasta ihmiskuntaa on jäänyt jäljelle vähemmän kuin useimmista esitystaiteen teoksista – taiteessa uuden taiteen arvo määritetään tyypillisesti aina suhteessa aiemmin tehtyyn. Tanssitaiteessa menneiden mestariteosten erilaiset uudelleenlämmittelyt ovat muodostuneet suorastaan muoti-ilmiöksi.⁹ Tanssitaide työstää suhdetta menneeseen tanssiin ja taidemuodon kaanoniin osin myös tekemisen ja uudelleentekemisen kautta. Syksyllä 2015 koreografi Liisa Pentti kutsui minut pohtimaan, miten eräs tällainen mennyt teos voisi uudelleenmerkityksellistyä sata vuotta myöhemmin – mitä nykytanssijat voisivat mahdollisesti saada irti teoksesta, jota kukaan elossa oleva ihminen ei ole

tanssinut tai kokenut. Syksyllä 2016 sai ensi-iltansa *Jeux: uudelleen kuviteltu / re-imagined*, joka pohjasi vuonna 1913 esitettyyn Vaslav Nijinskyn koreografiaan *Jeux* Claude Debussyn musiikkiin. Teoksessa tanssivat Anna Torkkel, Maija-Reeta Raumanni ja Jouni Järvenpää ja se sai ensi-iltansa Kutomolla Turussa 19.10.2017.

Vuoden 2016 *Jeux* ei kuitenkaan ollut rekonstruktio eli pyrkimys tehdä uudelleen Nijinskyn koreografiaa – tällaisia yrityksiä omia tunnetun neron sädekehää on tehty aivan riittävän monta, alkaen Kenneth Macmillanin baletillisestä versiosta Herbert Rossin *Nijinsky* -elokuvaan (1980), Millicent Hodsonin (1996) rekonstruktioista John Neumeierin (2000) ja Wayne Eaglingin (2012) koreografioihin. Rekonstruktio olettaa, että historiallinen 'alkuperäinen' koreografia voidaan koostaa uudelleen näyttämölle arkistomateriaaleista, ja rekonstruktion tekijä ottaa oikeuden määrittää totuus tästä 'kadonneesta alkuperäisestä' (mukaan lukien määrittää, mitä 'alkuperäisellä' tarkoitetaan esityskontekstissa tai mihin tämän alkuperäisen teoksen kanonisoitu tekijä mahdollisesti pyrki). Kuten Mark Franko (1989) on todennut, rekonstruoinnissa kiinnostavin elementti

– mitä aineistoa menneestä esityksestä on valikoitunut ja miten sitä tulkitaan tanssiksi – ei yleensä mitenkään näy rekonstruktioiden yleisöille. Työryhmässämme otimmekin lähtökohdaksi nimenomaan tuoda myös esityksessä esiin näitä kiinnostavia kysymyksiä suhteestamme menneeseen tanssiin.

Liisan lähtökohtana oli, että Nijinskyn vuoden 1913 koreografia oli ensimmäinen nykytanssiteos – ei modernin tanssin vaan nykytanssin estetiikan mukainen kompositio. Siinä vähässä, mitä teoksen liikekielestä voi arkistomateriaalien pohjalta tietää, *Jeux* sisälsi useita nimenomaisesti 1960-luvun jälkeen tehdyille nykytanssille tyypillisiä piirteitä¹⁰: lattialla makaavat, yleisöstä pois-päin kääntyneet tanssijat; ilmeettömät kasvot; arkipäiväisen teeman ja liikkeen (tennis) tutkiminen; hienovaraisten, pienten eleiden virtuositeetti; draaman välttäminen ja keskittyminen tapahtumiin, joilla ei ole mitään elämän suuntaa muuttavaa tarkoitusta vaan jotka voisivat tapahtua kenelle vaan ja koska vaan, kenties uudelleen taas huomenna. Liikettä ei ole nykytanssin tapaan erotettu merkityksestä, se ei ole abstraktia, mutta siinä on jotain nykytanssin näkökulmasta hyvin kiinnostavaa.



Ennen ensimmäisiä harjoituksia Liisa antoi tehtäväkseni luoda harjoitteita, joilla tanssijat pääsisivät kiinni tutkimusmateriaaliin vuoden 1913 esityksistä. Näistä toisen teetätin sittemmin SAR-konferenssissa. Se on yksinkertainen matkimistehtävä, jossa katsotaan tarkasti kaksiulotteisia, mustavalkoisia valokuvia ja kokeillaan käytännössä, millaisessa asennossa tanssijat kuvassa seisovat. Tanssijoiden kanssa saatoimme keskustelemalla päästä kiinni pysähtyneen asennon sisältämään liikepotentiaaliin ja merkityksellistä kuvaa suhteessa muuhun vuoden 1913 teoksesta tietämäämme. Asennon löydyttyä kuvittelimme, miten asentoon voisi päätyä tai miten siitä voisi liikkua ulos. Lopuksi tanssijat harjoittelivat valikoimiaan asentoja niin kauan, että ne muodostuivat luonteviksi osiksi heidän liikettään.

Valokuvien kohdalla olennaista on, että kuvat ovat kaksiulotteisia ja mustavalkoisia representaatioita, jotka esittävät teoksen liikekieltä kuvaamaan huolella valikoidut asennot. Ne eivät ole dokumentteja esityksistä – ne on otettu kuukausia ennen ensi-iltaa ja tanssijoiden on ajan kamerateknologian rajoitteista johtuen täytynyt olla liikkumatta. 1900-luvun alussa tanssikompositio pohjasi

hyvin vahvasti paikalleen pysähtyviin hetkiin. Tällainen näyttämökuvaa eli *tableaux*-rakenne oli tapa kertoa mykkää kertomusta, ja se näkyy selkeästi myös mykkäelokuvissa: hetkellinen pysähdys kiinnittää katsojan huomion tiettyyn hahmoon, tuottaa tilanteeseen

draamallista jännitettä.¹¹ Koska pysähtyneisyyden hetket olivat tyypillisesti juonen keskeisiä käännekohtia, onkin oletettavaa, että myös teosvalokuvuihin valikoitui nimenomaan näitä pysähtyneitä hetkiä. Nijinskyn koreografiat kuitenkin hämmensivät katsojia, kos-

Kuva 2. Työpaja *What is Given* 29.4.2017 Teatterikorkeakoululla. Kuvassa Pekka Kantonen, Kristina Ilmonen, Eeva Anttila ja Per Roar Thorsnes, kuva Pilvi Porkola.



ka niiden kompositioissa pysähtyneisyyden hetket osuivat 'vääriin' kohtiin tai toistuivat – teosten narratiivi fragmentoitui eikä ollut enää katsojien helposti luettavissa.¹² Myöskään tanssijat eivät helposti ymmärtäneet, mitä heiltä itse asiassa vaadittiin, koska he olivat tottuneet nimenomaan ilmaisulliseen vapauteen tanssin tulkinnassa formaalin toiston sijaan.¹³

Kuvan asentoon asettumalla ja tarkkailemalla hienovaraisia eroja esimerkiksi pään tai leuan asennossa, hartioiden ja lanteiden suuntautumisessa, jalkojen positiossa tai käsivarsien kietoutumisissa, menneestä teoksesta löytyy paitsi potentiaalisia liikesuuntia myös uusia affektiivisia tasoja. SAR-konferenssissa kuvien matkimista pidettiin hauskana ja samalla informatiivisena kokeiluna. Osallistajat tekivät matkimisharjoituksesta pienryhmäkoreografioita, joissa leikkisyys korostui (kts. kuva). Tekemällä havaitsee, kuinka vaikeaa itse asiassa valokuvista on nähdä, millaisessa asennossa tanssija on tai kenen tanssijan kädestä tai jalasta on milloinkin kyse. Kenties rajoitetun käytettävissä olleen tilan tähden koreografiset ratkaisut eivät olleet aivan yhtä vauhdikkaita kuin tanssijoiden studiossa kokeilemat hyppyt ja

liu'ut, mutta painovoiman, kinetiikan ja ihmiskehon fysiikan rajat tulivat esiin myös keskustelussa. Koska osa paikalla olleista halusi seurata tilannetta yleisönä, harjoitteesta tuli vahvemmin esityksellinen kuin studiossa tanssijoiden kanssa työskentelystä.

Uudelleenkuittelussa ei luoda stabiileja 'oikeita' tulkintoja vaan avataan niitä lukemattomia vaihtoehtoja, joita esityksen ontologinen katoavuus aina tuottaa. Oman ruumiillisen tekemisen kautta – matkimalla kuvassa olevan naisen asentoa tai keksimällä liikkeitä, jotka voisivat vastata koreografian käyttämää metaforaa – painopiste on aina nykyhetkessä, jossa myös historiankirjoituksen merkitys aina on. Siinä missä rekonstruktio väittää voivansa tuottaa menneisyyden *wie es eigentlich gewesen ist*, Leopold von Ranken (1795–1886) tapaan, uudelleenkuittelu on lähtökohtaisesti nykyhetkistä eikä sisällä totuusväittämää tai valta-asetelmaa, jossa historiallinen yksilö alistettaisiin nykyhetken tai nykytutkijan tulkinnalle. Uudelleenkuittelu on performatiivista myös siinä mielessä, että se ei lähtökohtaisesti operoi tosi/epätosi -akselilla: ei yksinkertaisesti ole väärää tapaa kuvitella uudelleen. Samalla uudelleenkuittelu kiinnittää huomion men-

neen lähtökohtaiseen selittämättömyyteen: emme koskaan voi lopulta tietää, millaista oli tanssia vuonna 1913.

Annette Arlander: Missä keinutaan?

Mikä on annettua? Olosuhteet, konteksti, tila, ympäristö? Omassa osuudessani työpajassa kerroin kokeiluistani, joita kutsun yhdessä keinumiseksi, ja havainnollistin niitä projisointien ja keinujen avulla, jotta osallistajat saisivat kokemuksellisen käsityksen aiheesta, vaikkemme voineetkaan keinua puussa.

Kesän 2014 aikana kokeilin tehdä esityksiä kahdessa osassa: ensimmäisessä osassa kuvasin videolle osallistajat keinumassa. Toinen osa oli sooloperformanssi, jossa keinuin itse suhteessa projisoituun osallistavan tapahtuman videodokumentointiin samalla paikalla. Yksi osallistava esityskokeilu toteutui *Vesikuvia* -näyttelyn avajaisissa Harkan saarella 29. toukokuuta 2014. Keinuu oli kiinnitetty pihakoivuun ja vierailijat kutsuttiin keinumaan. Editoitu versio videodokumentatiosta [projisoitiin samaan koivuun esityksessä *Keinutellen kuutamolla* Kuumajuhliissa 9. elokuuta 2014. Projisointi näkyi vaaleaa koivunrunkoa vasten yöllä



eräänlaisena ajallisena ja visuaalisena kaksoisvalotuksena. Osa keston perustuvasta esityksestä tallennettiin videolle.



<https://vimeo.com/157423805>



<https://vimeo.com/103242549>

Toinen kokeilu, *Swinging Together*, toteutui osana ympäristötaidenäyttelyä *LARU15*

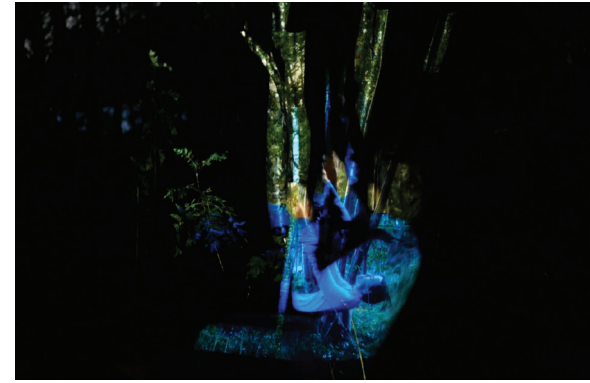
Human Era vuonna 2015 Särkiniemessä Lauttasaarella. Saadakseni sähköä projisointiin jouduin kiinnittämään keinun heiveröiseen pihlajaan. Perjantaina elokuun 28 päivä pyysin ohikulkijoita puistossa keinumaan, kuvasin heidät ja editoin videon seuraavan päivän esitystä varten. Avajaisissa 29 elokuuta, auringonlaskua odotellessa, kutsuin yleisön keinumaan ja katselemaan taivasta lehvistön lävitse. Hämärän laskeuduttua esitin yritykseni keinua synkronoidusti projisoinnin kanssa videon keston ajan (20 min.). Toisin kuin aiemmassa versiossa, jossa projisointi muodosti puun rungolle itsenäisesti liikkuvan varjon, muuttui ruumiini kuvakulman takia tässä projisointipinnaksi.

Työpajassa esitin rinnakkain sekä videon ihmisistä keinumassa että dokumentoinnin esityksestä, jossa keinun yhdessä projisoidun kuvan kanssa. Kutsuin työpajan osallistujat kokeilemaan keinumista kuvan kanssa ja keskenään, sillä keinuja oli kaksi. Pyysin myös ottamaan huomioon, että voimistelusalin renkaisiin kiinnitetyt keinut eivät kestäisi voimakasta keinumista sivusuuntaan –

esimerkkinä annetuista olosuhteista, rajoituksista, jotka muodossa tai toisessa liittyvät jokaiseen esitykseen.



<https://vimeo.com/157428004>



<https://vimeo.com/137770819>

Esimerkkiesitysten kohdalla kunkin kontekstin erilaiset materiaalis-diskursiiviset



käytännöt – kuten kesänäyttelyn avajaiset ja kuutamujuhla sekä ympäristötaidenäyttely ja avajaisperformanssi – määrittivät mikä olisi mielekäs kontribuutio, mitkä elementit ymmärrettiin osaksi teosta ja mitkä olosuhteisiin kuuluviksi, mikä miellettiin olennaiseksi, mikä sivuseikaksi.¹⁴ Sama koskee työpajassa tapahtunutta esitystä, jossa esimerkiksi puut olivat mukana vain kuvina. Fyysikko ja queerteoreetikko Karen Baradin termejä käyttäen materia ja merkitys tuotettiin kussakin tapauksessa intra-aktiivisesti eri tavoin suhteessa kunkin tilanteen muuttuviin yhteen kietoutumisiin, toiminnallisiin leikkauksiin, jotka sanelivat sen millä oli väliä ja mistä ei välitetty.¹⁵

Alustuksessani puhuin esiintyjän ja ympäristön suhteesta, jota olen miettinyt eri yhteyksissä.¹⁶ Organismien ja ympäristön suhdetta pohdittaessa voisi Baradin tavoin pikemminkin kysyä miten ne ovat erotettavissa, miten ne konstituotuvat erillisiksi. Michael Marderin kehittämä käsite kasvidemokratia (*vegetal democracy*) on eräs yritys purkaa ihmiskeskeistä näkökulmaa. Teoksessaan *Plant-Thinking* (2013) Marder toteaa, ettei kasvien näytä olevan tarpeen irrottautua ympäristöstään ja kieltää suhdettaan paikkaan

tullakseen itsekseen tämän vastakkaisasettelun kautta, kuten muun tyyppisten subjektien. Päinvastoin, kasviolennon on pysyttävä olennaisena osana sitä ympäristöä, jossa se kasvaa.¹⁷ Marderin mukaan kasvidemokratiaa luonnehtii jakaminen ja osallistuminen,

ja se karttaa metafyyysisiä kahtiajakoja itseensä ja toiseen, elämään ja kuolemaan, sisäisyyteen ja ulkoisuuteen.¹⁸

Pyrkimyksellä välttää binääristä ajattelua on monet juuret. Klassikkotekstissään *Kolme Ekologiaa* vuodelta 1989, Felix Guattari

Kuva 3. Työpaja *What is Given* 29.4.2017 Teatterikorkeakoululla. Lea Kantonen ja Paula Kramer keinumassa videoprojisoitien kanssa, kuva Annette Arlander



muistuttaa mentaalista ja sosiaalisesta ekologiasta ympäristön ekologian ohella, ja vaatii tarkastelemaan kaikkia kolmea yhdessä ja toisiinsa kietoutuneina. Tekstin motto on peräisin Gregory Batesonilta, joka esitti teoksessaan *Steps Towards an Ecology of Mind* vuodelta 1972, että ”eloonjäämisen yksikkö on organismi ynnä ympäristö.”¹⁹ Esitystutkija Baz Kershaw summaa Batesonin ajattelua toteamalla, että ”se mitä homo sapiens kutsuu ajatteluksi ei sijaitse vain ihmismieleessä, tai kulttuurissa, vaan myös monissa ’luonnon’ prosesseissa. [--] Ei ole järkeä erotella ’organismeja’ ’ympäristöistä’ koska ne ovat saman systeemin piirteitä.”²⁰ Guattari kritisoi ja kehittää edelleen ajatusta organismista ynnä ympäristöstä tai teosta ja sen kontekstista korostaen, että teko tai murros voi muuttaa kontekstiaan. Kolme ekologiaa ovat lähtöisin yhteisestä eettis-esteettisestä järjestyksestä vaikka ne ovat erillisiä käytäntöjen näkökulmasta.²¹

Ajatus organismista ja ympäristöstä on osin ongelmallinen. Viitaten limahometta koskeviin tutkimuksiin Karen Barad kysyy ”miten voimme olettaa organismin käsitteen, ymmärrettynä yksilöksi, joka sijaitsee säiliössä, jota kutsumme ympäristöksi, voivan ku-

vata sitä ruumiillisten rajojen intra-aktiivisen uudelleenmuotoutumisen kompleksisuutta, joka määrittää limahomeen hämmästyttävää materiaalista olemassaoloa?”²² Olemme vielä sekaantuneempia ympäristöömme kuin mitä Bateson kuvitteli.

Baradin mukaan materiaalis-diskursiiviset käytännöt konstituivat subjektit ja objektit. Hänelle ”ensisijaiset ontologiset yksiköt eivät ole ’asioita’ (*things*) vaan ilmiöitä – maailman dynaamisia topologisia uudelleenmuotoutumisia / sotkeentumisia / suhteita / uudelleenartikuloiteja. Ja ensisijaiset semanttiset yksiköt eivät ole ’sanoja’ vaan materiaalis-diskursiivisia käytäntöjä joiden avulla (onttiset ja semanttiset) rajat konstituoidaan.”²³ Hän kiteyttää: ”Diskursiiviset käytännöt ovat merkityksen tuottamisen materiaalisia edellytyksiä [... ja] merkitys (*meaning*) on maailman meneillään oleva, erotuksien ymmärrettävyyteen perustuva performanssi.”²⁴

Missä keinutaan ja kuka tai mikä keinuu?

Tero Nauha: Esityksellinen kamppailu

Työpajaosuuteni otsakkeena oli ”Intellectual Pugilism”. Kyse oli esityksestä, johon pyysin kuusi henkilöä, jakaen heidät kahteen jouk-

kueeseen: ’Filosofit’ ja ’Esiintyjät’. Tämän vapaa-ottelun areenana toimi yksi voimistelupatja. Sitä vastapäätä Kucia oli pystyttänyt samanmuotoisen lavan yleisölle. ’Esiintyjille’ olin valinnut ennalta joitain laitteita käyttöön ottelua varten. Nämä olivat Theremin, mikrofoni sekä efektipedaali jolla mikrofoniin ääntä voi silmukoida. ’Filosofeille’ jaoin neljä otetta teoreettisista teksteistä: Katerina Kolozovan *Cut of the Real: Subjectivity in Post-structuralist Philosophy* (2014), J.L. Austinin *How to do things with Words* (1962), Gilles Deleuzen *Difference and Repetition* (2004) sekä Fred Motenin *Blackness and Nothingness: (Mysticism in the Flesh)* (2013).

Ryhmät saivat keskenään päättää kamppailevatko ottelun aikana yksin vai ryhmässä, sekä missä järjestyksessä käyttävät laitteita tai lukevat tekstiä. Areenan käyttö oli vapaa, mutta fyysinen kosketus oli kiellettyä. Ottelu perustui amatööriyrkkeilyn sääntöihin, jolloin neljän kolmen minuutin erien välillä oli aina minuutin hengähdystauko. Muut osallistujat muodostivat yleisön, jonka roolina oli kannustaa ja luoda nyrkkeilyottelun tunnelmaa. Lopulta yleisö päätti ottelun voittajan hakeutumalla sen joukkueen puolelle, jonka kukin katsoja mielsi voittajaksi.



Molemmat joukkueet kamppailivat äänen kautta, mutta myös fyysisten eleiden ja tilan muokkaamisen kautta. Ottelun aikana molemmat joukkueet myös kommentoivat ja valittivat, että en ollut tasapuolinen, sillä joko mikrofoni oli liian hiljaisella tai laitteet olivat liian hankalia käyttää. Tämän lisäksi, kolmannen erän aikana joukko yleisöstä pyrki häiritsemään tuomariryökentelyäni, koska heidän mielestään en ollut tasapuolinen — suosin heidän mielestään esiintyjä. Samanaikaisesti esiintyjien joukkue meuhkasi ja kaatoi voimistelumaton. Tämä mellakointi toimi kontrastina filosofien joukkueen yritykselle lukea Fred Motenin tekstiä. Nyrkkeilyotteluun liittyvät monitasoiset kerrokset kietoutuivat näihin hetkiin, joissa niitä ei voinut erottaa selkeästi toisistaan. Ottelussa yhdistyivät epämukavuuden tuntemukset, kyvyttömyys ja toisaalta alakulttuurin metelöinti.

Mikä tällaisessa kisailussa on taiteellista tutkimusta? Mielestäni kyse ei niinkään ole vastakkainasettelusta, jossa tarkoitukseni olisi ollut tuottaa jotain selventävää pesäeroa filosofisen ajattelun ja taiteen ongelmallisen yhteyden suhteen. Myöhemmin nousi esiin myös kysymys siitä, tuottiko tämä esitys sellaista tietoa, jota meillä ei jo ole yh-

teisön agonistisesta vuorovaikutuksesta? Oman kysymykseni haluan asettaa toisin. Kyse on annetusta ja määritetystä, siitä, miten esitystä katsotaan, tulkitaan, määritellään ja käsitellään. Esityksessä annettuna oli ruumis, jota filosofinen ajattelu voi argumentoida joko olemisen, läsnäolon tai eron kautta. Ruumiista oli kyse myös osallistujille annetuissa teksteissä — ruumiista ja sanoista, ruumiista ja ajasta, tai ruumiista joilla ei ole subjektiviteettia.

Tunnistin esityksen aikana toimiessani erotuomarina ja esityksen jälkeisessä palauttekeskustelussa sen, kuinka filosofia ja esitys hiertävät toisiaan. Ne eivät löydä yhteistä säveltä, vaikka filosofinen ajattelu hanakasti pyrkiikin esittämään mikä esityksessä on analysoitavissa. Tällöin on kyse siitä miten filosofinen ajattelu – tai taide filosofointina – ajattelee esitystä. Keskustelu on tällöin antagonistista, kun kysymme mitä jokin tarkoittaa tai mitä tietoa tästä on ammennettavissa. Vasta jälkeinpäin tunnistin toisen tavan ajatella esityksen ja filosofian suhdetta tällaisessa rajoiltaan repeilevässä tapahtumassa.

Tutkimuksessani olen kiinnostunut siitä, kuinka esitys ajattelee, en siitä, miten esitys on, tulee tai eroaa jostain muusta toimin-

nasta. Pyrin pois esityksen 'filosofoinnista', mutta käytän filosofista ajattelua hyväkseni. Kyse on kloonaamisesta, joka pohjautuu ranskalaisen filosofin François Laruelen epä-filosofiseen ajatteluun, ja jota Laura Cull ja John Ó Maoilearca ovat yhdistäneet esitystutkimukseen. Esitys ei ajattele, niin että se muistuttaisi puhtaasti filosofista ajattelua. Cull määrittää kloonaamisen merkityksi tulemisen epäonnistumisena tai väärällä tavalla ilmaistun alueeksi.²⁵ Kloonaaminen ei tällöin ole ajattelua, joka pyrki samankaltaisuuteen tai vastaavuuteen, ja siksi esitys voi ajatella tavalla, joka ei ole filosofointia. Filosofian asema suhteessa esitykseen on siinä, että se pyrkii asettamaan esityksen omalle alueelleen, jossa se voi puhua siitä oikealla tavalla, vaikkakin myöntäen oman kyvyttömyytensä tavoittaa esitystä kokonaan. Tällöin se usein merkitään filosofisin käsittein kuten oleminen, aporia, tai esitys itsessään. Kloonaaminen sen sijaan on jatkuvaa ajattelua ilman päätöstä, eikä kloonaavassa ajattelussa mikään tule selkeästi artikuloituksi.

Kloonaamisen kautta intellektuaalisen ottelun tulos ei määrittynyt voiton, saavuttamisen tai toisen kumoamisen kautta. Osallistajat ja yleisö ottivat asentoja, jotka he





Kuva 7. Työpaja *What is Given* 29.4.2017 Teatterikorkeakoululla. Filosofien joukkue etualalla. Kuva Annette Arlander.

tunnistivat 'filosofiksi', 'esiintyjäksi' tai 'katsojaksi'. Erotuomarina kloonasin erotuomaria ja taiteilijuutta epäselvästi artikuloituna. Kloonasimme enemmän tai vähemmän epäselvästi asentoja, jotka eivät kantaneet – emme siis havainneet väittelyä ruumiiden ja filosofisen argumentaation välillä, emmekä olleet todistamassa Monty Pythonin kaltaista ”Filosofien jalkapallo-ottelua”. Esitykseltä odotamme, että se tuottaa jotain määrittyä tietoa, mutta sen sijaan esitys näyttääkin ajattelevan siten, että se on joko riittämätöntä tai väärällä tavalla artikuloitua suhteessa esityksen filosofiaan. Esityksen ajattelu ei muistuta esityksen ajattelemista. Niiden jättämät jäljet eroavat toisistaan. Ne kerrostuvat, mutta eivät sekoitu.

Lopuksi

SAR-konferenssin kolmetuntinen toiminnallinen työpaja *What is Given?* oli tutkimushankkeellemme tärkeä koitos, muun muassa sen vuoksi, että siinä yritimme ensimmäistä kertaa asettaa vuorovaikutukseen ei ainoastaan ajatuksiamme esityksistä vaan omat praktiikkamme jollakin tasolla, ja tavoilla jotka niissä olosuhteissa olivat mahdollisia. Voidaan tietysti kysyä, voiko esitystä jatkuvasti vain avata ja laajentaa, onko esitys lopulta kaikkea mikä esitykseksi määrittellään. Kysyessämme mitä ja miten esityksellä voi tehdä ei määrittely ole erityisemmin avuksi. Jollakin esityksellä voi tehdä jotakin jossaakin tilanteessa ja jollakin toisella esityksellä jotakin muuta. Siksi olikin rohkaisevaa havaita, että samaan aikaan ja tilaan asetet-

tuina alustuksistamme ja esityksistämme muodostui kokonaisuus, joka tarjosi eri tulokulmia aiheeseen yrittämättä yhtenäistää tai yhdenmukaistaa niitä. Samaa toivomme täältä tutkimusesittelyltä.

Viitteet

- 1 Puhetekoteoriasta käytettiin aiemmin nimitystä puheaktiteoria.
- 2 Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge, UK & Malden, MA: Polity Press, 2013); Nick Fox & Pam Alldred, *Sociology and New Materialism: Theory, Research, Action* (Lontoo: SAGE, 2017).
- 3 Sandra Harding, *Feminism & Methodology. Social Science Issues* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987); Donna Haraway, Simians, *Cyborgs and Women. The Reinventions of Nature* (Lontoo: Free Association Books, 1991).
- 4 Esim. Deirdre Heddon, *Autobiography and Performance* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008).
- 5 Mm. Samantha Frost, ”The Implications of the New Materialisms for Feminist Epistemology”, *Feminist Epistemology and Philosophy of Science: Power of Knowledge*, ed. H.E. Grasswick (New York: Springer, 2011); Peta Hinton & Iris van der Tuijn, Preface, *Women: A Cultural Review* 25.1 (2014): 1–8.
- 6 Mm. Bolt 2013, Hinton & van der Tuijn, Preface.
- 7 ”изобр. корзну” – Claude Debussy & Vaslav



Nijinsky, *Jeux* (Julkaisematon käsikirjoitus, Yale University Serge Lifarin kokoelma, s.a., luettu 16.6.2007, [http://www.imslp.org/wiki/Jeux\(Debussy,_Claude\).score.#03661](http://www.imslp.org/wiki/Jeux(Debussy,_Claude).score.#03661)). [672].

8 “прыжок” Claude Debussy & Vaslav Nijinsky, *Jeux*, esim. [234], [235] ja [236].

9 Esim. Helen Thomas, “Reconstruction and Dance as Embodied Cultural Practice”, *Rethinking Dance History: A Reader*, edited by Alexandra Carter (London & New York: Routledge, 2004); André Lepecki, “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”, *Dance Research Journal* 42.2 (2010): 28–48.

10 Vrt. Susan Leigh Foster, *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull* (CT: Wesleyan University Press, 2002), 47, 184–185.

11 Ben Brewster & Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1997), erityisesti 19–29, 34–8, 48–74.

12 Hanna Järvinen, Dancing without Space: On Nijinsky’s L’Après-midi d’un Faune (1912), *Dance Research* 27.1 (2009): 28–64.

13 Ks. Tamara Karsavina, *Theatre Street or the Reminiscences of Tamara Karsavina* (London: Dance Books, 1981 [1930]), 237; Marie Rambert, *Quicksilver: The Autobiography of Marie Rambert* (Lontoo:

Macmillan, 1983 [1972]), 62.

14 Olen vertailut esitysversioita tarkemmin tekstissä Annette Arlander, Performing Landscape – Swinging Together or Playing with Projections, *Body, Space, & Technology Journal* 16, 2016, luettu 29.5.2017.

15 Intra-aktion käsitteestä, ks. Karen Barad, *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning* (Durham: Duke University Press, 2007), esim. 33, 141, 339. Toiminnallisen leikkauksen käsitteestä, katso Barad, *Meeting the universe halfway*, esim. 326, 333–334.

16 Olen pohtinut yhdessä keinumisen lähtökohtana ollutta työtä *Year of the Snake Swinging* intra-aktion käsitteen avulla, Annette Arlander, From interaction to intra-action in performing landscape, teoksessa Beatriz Revelléz Benavente, Ana M. Gonzalez Ramos, Krizia Nardini (toim.): New feminist materialism: engendering an ethic-onto-epistemological methodology, *Artnodes* 14 (2014): 26–34, luettu 29.5.2017. 2014.

17 Michael Marder, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life* (New York: Columbia University Press, 2013), 69.

18 Marder, *Plant-Thinking*, 53.

19 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* (Chicago: The University of Chicago Press, 2000 [1972]), 491.

20 Baz Kershaw, *Theatre Ecology – Environments*

and Performance Events (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 248.

21 Felix Guattari, *The Three Ecologies* (Lontoo: Athlone Press, 2000), 68–69.

22 Karen Barad, “Intra-actions. Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann”, *Mousse Magazine* 34 (2012): 76–81, 77.

23 Barad, *Meeting the universe halfway*, 141.

24 Barad, *Meeting the universe halfway*, 335.

25 Laura Cull, *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance* (Basingstoke: Palgrave-Macmillan 2012), 122–26.

Kirjallisuus

Arlander, Annette. “Performing Landscape – Swinging Together or Playing with Projections”. *Body, Space, & Technology Journal* 16 (2016). Luettu 29.5.2017. <http://people.brunel.ac.uk/bst/vol16/>

Arlander, Annette. “From interaction to intra-action in performing landscape”. Beatriz Revelléz Benavente, Ana M. Gonzalez Ramos, Krizia Nardini (coord.). New feminist materialism: engendering an ethic-onto-epistemological methodology. *Artnodes* 14 (2014): 26–34. Luettu 29.5.2017. <http://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/viewFile/303309/392962>

Austin, J.L. *How to do things with Words*. Lontoo: Oxford University Press, 1962.

Austin, J.L. *Näin tehdään sanoilla*. Tampere: Niin & Näin, 2016.

Barad, Karen. Intra-actions. Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann. *Mousse Magazine* 34 (2012): 76–81.



- Barad, Karen. *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Barad, Karen. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women and Culture in Society*, vol. 28 No. 3, 2003:801–831.
- Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000 [1972].
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge, UK & Malden, MA: Polity Press, 2013.
- Bolt, Barbara. “Artistic Research: A Performative Paradigm?”. *PARSE Journal* #3 2016: 129–142. Luettu 29.5.2017. <http://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/>
- Bolt, Barbara. Introduction. Toward a ‘New Materialism’ through the Arts. Teoksessa *Carnal Knowledge: Towards a ‘New Materialism’ through the Arts*, toim. Estelle Barrett & Barbara Bolt, 1–13. London & New York: I.B. Tauris, 2013.
- Brewster, Ben & Jacobs, Lea. *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1997.
- Cull, Laura. *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2012.
- Debussy, Claude & Nijinsky Vaslav. *Jeux*. Julkaisematon käsikirjoitus, Yale University Serge Lifarin kokoelma, s.a. Luettu 16.6.2007. [http://www.imslp.org/wiki/Jeux\(Debussy,_Claude\)_score_#03661](http://www.imslp.org/wiki/Jeux(Debussy,_Claude)_score_#03661).
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.
- Franko, Mark. Repeatability, Reconstruction and Beyond. *Theatre Journal* 41.1 (1989): 56–74.
- Foster, Susan Leigh. *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002.
- Fox, Nick & Alldred, Pam. *Sociology and New Materialism: Theory, Research, Action*. Lontoo: SAGE, 2017.
- Frost, Samantha. “The Implications of the New Materialisms for Feminist Epistemology”. Teoksessa *Feminist Epistemology and Philosophy of Science: Power of Knowledge*, toim. H.E. Grasswick. New York: Springer, 2011: 69–83
- Guattari, Felix. *The Three Ecologies*. Lontoo: Athlone Press, 2000 [1989].
- Harding, Sandra. *Feminism & Methodology. Social Science Issues*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs and Women. The Reinventions of Nature*. Lontoo: Free Association Books, 1991.
- Heddon, Deirdre. *Autobiography and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- Hinton, Peta & van der Tuijn, Iris. Preface. *Women: A Cultural Review* 25.1 (2014): 1–8.
- Järvinen, Hanna. Dancing without Space: On Nijinsky’s L’Après-midi d’un Faune (1912)”. *Dance Research* 27.1 (2009): 28–64.
- Karsavina, Tamara. *Theatre Street or the Reminiscences of Tamara Karsavina*. London: Dance Books, 1981 [1930].
- Kershaw, Baz. *Theatre Ecology – Environments and Performance Events*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Kolozova, Katerina. *Cut of the Real: Subjectivity in Poststructuralist Philosophy*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Lepecki, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal* 42.2 (2010): 28–48.
- Marder, Michael. *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press, 2013.
- Moten, Fred. Blackness and Nothingness: (Mysticism in the Flesh). *The South Atlantic Quarterly* (Duke University Press) 122.4 (2013): 737–780.
- Rambert, Marie. *Quicksilver: The Autobiography of Marie Rambert*. Lontoo: Macmillan, 1983 [1972].
- Scheer, Edward. “How to Do Things with Performance Art?”. *Performance Research* 19(6) 2014: 90–98.
- Thomas, Helen. Reconstruction and Dance as Embodied Cultural Practice. Teoksessa *Rethinking Dance History: A Reader*, edited by Alexandra Carter, 32–45. London & New York: Routledge, 2004.
- von Hantelmann, Dorothea. *How to Do Things with Art: What Performativity Means in Art*. Zürich & Paris: JRP Ringier & Les Presses du Reel, 2010.



Annette Arlander on taiteilija, tutkija ja opettaja, joka kuuluu suomalaisen performansitaiteen uranuurtajiin ja taiteellisen

tutkimuksen edelläkävijöihin. Hän esityksellistää maisemaa liikkuvan kuvan ja äänitetyn puheen keinoin, performanssitaiteen, mediataiteen ja ympäristötaiteen rajamaastossa. <https://annettearlander.com>

Hanna Järvinen toimii yliopistonlehtorina Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa ja vanhempana tutkijana Suomen Akatemian tutkimusprojektissa *Kuinka tehdä asioita esityksellä?*, 2016–2020. Hän on tanssihistorian dosentti Turun yliopistossa ja julkaissut erityisesti 1900-luvun alun taidetanssin historiaa: <https://teak.academia.edu/HannaJärvinen4>

Pilvi Porkola on taiteilija ja tutkijatohtori, vt. Taiteellisen tutkimuksen professori (2017–2018) Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Hän on *Esitys-lehden* (2007–2017) perustajia ja toimi lehden päätoimittajana sekä nettilehti *ICEHOLE – Live Art Journalin* päätoimittajana. Porkolan toimittama performanssin opetusta käsittelevä kirja *Performance Artist Workbook* ilmestyi syksyllä 2017. www.pilviporkola.com

Tero Nauha on taiteilija ja postdoc-tutkija. Hänen tutkimustaan ja taiteellista työskentelyä määrittää kriittinen näkemys ajattelun, ruumiin, taiteen ja kapitalismin tiedontuotantojen suhteen. Hänen toimintansa sitoutuu kiinteästi skitsoanalyttisen ja posthumanistisen filosofian kanssa. Vuonna 2015 Ruotsalainen kustantamo Förlaget julkaisi hänen ensimmäinen novellinsa *Heresy & Provocation*. www.teronauha.com



Humanismi nyky-yhteiskunnan haasteissa

puheenvuoro

Tuuli Lähdesmäki

**Puhe Suomalaisen Tiedeakatemia
humanistipalkinnon jakotilaisuudessa
Säätytalolla Helsingissä 10.9.2017**

Kiitos tästä yllättävästä huomiosta tutkimustani kohtaan. Olen äärimmäisen otettu siitä, että Suomalainen Tiedeakatemia on päättänyt muistaa minua tällä humanistipalkinnolla. Ylipäänsä olen ilahtunut siitä, että Suomalainen Tiedeakatemia tukee ja antaa tunnustusta humanistiselle tutkimukselle Suomessa sekä tämän palkinnon, Eino Juttikala historiapalkinnon että tietenkin myös lukuisten apurahojen muodossa.

Pohdin tässä puheessani omaa tutkijaidentiteettiäni humanistina ja humanistisen tutkimuksen merkitystä nyky-yhteiskunnan haasteissa.

Se tieteenala, jota aloin opiskella Jyvä-

kylän yliopistossa vuonna 1995, oli hyvin erilainen kuin se ala, jonka parissa työskentelen nykyisin. Taidehistorian tieteenalan painopisteet, näkökulmat ja debattien aiheet ovat vuosien aikana muuttuneet. Olisi toki kummallista ja huolestuttavaakin, jos mikään alassa ei olisi muuttunut reilussa 20 vuodessa. Itselleni nämä muutokset kertovat siitä, miten ylipäänsä humanismi ja humanistinen tutkimus ovat joustavia ja ketteriä aloja, jotka reagoivat yhteiskunnan ja kulttuurin muutoksiin – ja parhaassa tapauksessa tuottavat näitä muutoksia; muutoksia oikeudenmukaisempaan, tasa-arvoisempaan, avoimempaan, vuorovaikutteisempaan ja muunlaiset näkökulmat ja erilaisuudet huomioivaan yhteiskuntaan. Humanistinen tutkimus voi nostaa aktiivisesti esiin aiheita, joista olisi syytä yhteiskunnassa keskustella ja joihin tarvitaan muutosta.

Eräs ehkä kaikkein selkeimmistä huma-

nistisen tutkimuksen muutoksista oman urani aikana liittyy tieteenalojen välisen dialogin lisääntymiseen ja jopa paikoin niiden rajojen häviämiseen. Sellaiset kädenojennukset toisten tieteenalojen suuntaan, jotka vaikkapa kaksikymmentä vuotta sitten näyttäytyivät taidehistoriassa innovatiivisina, ovat nykyisin tutkimuksen arkea. Tosin yliopistojen perinteiset ja usein aika kankeatkin hallintorakenteet tehokkaasti ehkäisevät tieteenalojen rajojen häviämistä.

Monitieteisyyden ja tieteidenvälisyyden lisääntymiseen on toki vaikutettu ja vaikutetaan myös tiedepoliittisen ohjailun kautta. Monet tutkimusrahoittajat, kuten vaikkapa Suomen Akatemia, ovat jo pitkään kannustaneet tutkimusrahoituksen hakemista monitieteiseen tai tieteidenväliseen tutkimukseen. Myös yliopistojen nykyinen ansaintalogiikka vaikuttaa epäsuorasti monitieteisyyttä ja tieteidenvälisyyttä tukevasti – ainakin humanis-



tisella alalla. Yliopistojen ansaintalogiikassa laitosten perusrahoitukseen vaikuttaa muun muassa se, minkä tasoista julkaisutoimintaa laitoksella harjoitetaan lehtien ja tiedekustantajien Julkaisufoorumi-luokituksen mukaisesti. Me humanistit tiedämme, että luokiteltujen lehtien ja kustantajien määrissä olemme altavastaajia esimerkiksi yhteiskuntatieteisiin, saatikka luonnontieteisiin ja tekniisiin aloihin, verrattuna. Eräät alat, kuten vaikkapa taidehistoria, ovat näissä luokitteluissa heikoilla muun muassa siksi, että alalla on perinteisesti arvostettu suomenkielisiä monografioita. Yliopistojen ansaintalogiikka ja Julkaisufoorumin realiteetit ohjaavat monia meistä humanisteista, ainakin itseni, julkaisemaan yhteiskuntatieteellisissä tai monitieteisissä yhteiskuntatieteellisesti painottuneissa lehdissä. Tällöin julkaisujen sisällötkin muokkautuvat väistämättä monitieteisiksi, joissa humanistinen tutkimus on dialogissa yhteiskuntatieteellisten teorioiden, käsitteiden ja tutkimustulosten kanssa.

Toivoisin, että tieteidenvälisyys ja tieteenalojen dialogi olisi aidosti kahdensuuntaista – eikä siten vain humanismin avautumista muiden tieteenalojen suuntaan. Toki tiedemaailma sisältää myös tällaista aitoa

kahdensuuntaisuutta. Ilahdun niistä lukuisista tutkimuksista, joissa muut kuin humanistit ovat kiinnostuneita vaikkapa taiteen, kulttuurin ja kielen merkityksistä. Yhtenä esimerkkinä tällaisesta tutkimuksesta mainittakoon minun ja kollegani Kristóf Fenyvessin toimittama tämän kuun lopussa ilmestynyt kirja: *Aesthetics of Interdisciplinarity: Art and Mathematics* (<http://www.springer.com/us/book/9783319572574>), jossa olemme saattaneet yhteen matemaatikkoja, fyysikkoja, taiteen tutkijoita ja taiteilijoita keskustelemaan näiden alojen rajapinnoista.

Opetan vuosittain omalla kotilaitoksellani, eli Jyväskylän yliopiston musiikin, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella, tutkimusentekokurssia. Yritän korostaa opiskelijoilleni sitä, että tärkeintä tutkimuksen tekemisessä on löytää ne kysymykset, jotka kiperästi kaipaavat vastauksia ja joihin vastaaminen on tärkeää. Vasta näiden kysymysten löytymisen jälkeen on aiheellista miettiä, minkä alan tai alojen piiriin kysymys paikantuu, sillä tämä paikantuminen määrittelee mahdollisia tulokulmia löydettyyn kysymykseen ja kertoo tutkijalle, onko hänellä itsellään kompetenssia lähteä vastaamaan siihen.

Oma tutkijaidentiteettini ei paikannu – ainakaan mitenkään selvärajaisesti – minkään tietyn tieteenalan piiriin. Usein konferensseissa tai muissa tutkijatapaamisissa esitelen itseni kertomalla, että minulla on tohtorintutkinto taidehistoriasta, mutta en ole perinteisessä mielessä taidehistorioitsija, ja että minulla on tohtorintutkinto myös sosiologiasta, mutta en oikeastaan ole sosiologikaan. Usein kerron, että teen kulttuurintutkimuksellista tutkimusta, jossa on vahva kulttuuripolitiikan tutkimuksen orientaatio, mutta joka joustaa monen muunkin tieteenalan suuntaan aina tarvittaessa. Itse asiassa tällainen paikantumattomuus suhteessa perinteisiin tieteenaloihin tai niihin paikantumisen vaikeus tuntuu olevan nykyisin täysin normaalia. Perinteisten tieteenalojen sijaan, monet tutkijat paikantavat tutkimuksensa ja tekemisensä tiettyihin sisällöllisiin asiantuntijuuksiin tai hahmottavat tutkijaidentiteettinsä moniasiantuntijuutena: olemme asiantuntijoita erilaisissa temaattisissa sisällöissä ja kysymyksissä.

Minunkin on helppo paikantaa itseni kulttuuristen identiteettien, kulttuurisen muistin ja kulttuuriperinnön asiantuntijaksi. Viimeisimmässä hankkeissani olen tutkinut näitä



teemoja Euroopan unionin kulttuuriohjelmien ja kulttuuripolitiikan kehyksessä. Euroopan unionin viime vuosikymmeninä, ja erityisesti aivan viime vuosina, vahvistunut kiinnostus kulttuuriperintöön ja yhteiseen eurooppalaiseen kertomukseen on osa unionin integraatiopyrkimyksiä ja erityisesti osa Euroopan integraation niin sanottua kolmatta aaltoa. Sillä tarkoitetaan kulttuurista integraatiota, jonka tavoitteena on tuottaa ja vahvistaa ajatusta eurooppalaisten jakamasta yhteisestä kulttuurialueesta, perinnöstä, muistista, menneisyydestä, arvoista ja niiden pohjalta rakentuvasta eurooppalaisesta identiteetistä. Konkreettisina työkaluina näissä pyrkimyksissä toimivat unionin kulttuuriohjelmat ja -hankkeet, ja erityisesti viime vuosien aikana käynnistetyt kulttuuriperintöhankkeet. Näissä hankkeissa Euroopan unioni jäsentyy uudenaikaisena kulttuuriperintötoimijana. Kulttuuriperintö on Euroopan unionissa mitä ajankohtaisin teema: Euroopan komissio on nimittäin nimennyt vuoden 2018 kulttuuriperinnön eurooppalaiseksi teemavuodeksi.

Euroopan unionin pyrkimys vahvistaa ja vaalia eurooppalaista kulttuuriperintöä, eurooppalaista kertomusta ja identiteettiä on

tietenkin hyvin poliittinen projekti. Projektilla on omat haasteensa ja ongelmansa: mitä on eurooppalainen kulttuuriperintö, jonka eurooppalaiset jakavat; mitä on se kulttuuriperintö, joka voisi toimia eurooppalaisen identiteetin perustana Euroopassa, joka on erilaisten globaalien kulttuurivirtausten ja vapaaehtoisen ja pakotetun muuttoliikkeen myötä yhä monimuotoisempi. Projektin haaste ja samalla yksi sen motiiveista ovat Euroopassa voimistuneet äärioikeistolaiset, populistiset ja kansallismieliset liikkeet, jotka pyrkivät säilyttämään – ja samalla tuottamaan – kansallisten kulttuurien rajoja ja vastustamaan kulttuurien niin sanottua kreolisoitumista. Samalla eurooppalainen perintö ja identiteetti taipuvat näiden liikkeiden retoriikassa nativistiseksi eronteon ja rajojen vetämisen työkaluksi suhteessa Euroopan ulkopuolisiin kulttuureihin ja ei-eurooppalaisiin.

Kulttuuriperinnössä ei ole kyse mistään automaattisesti tai objektiivisesti olemassa olevista asioista tai esineistä. Kulttuuriperinnössä on kyse kertomusten tuottamisesta sekä menneisyyden että nykyisyyden merkityksellistämistä tietyllä tavalla – kyse on siis prosesseista. Kulttuuriperinnöllä voidaan

helposti sekä vahvistaa yhteisöllisyyden ja yhteen kuulumisen myönteisiä tunteita, mutta myös tuottaa rajanvetoja, ulossulkea ja nostaa esiin yksipuolisia, syrjiviä ja poliittisesti latautuneita menneisyyden tulkintoja. Kulttuuriperintöön sisältyy siten samanaikaisesti monenlaisia mahdollisuuksia että haasteita Euroopan nykytodellisuudessa.

Tällaiseen ongelmakenttään pohjautuvat meneillään olevat tutkimushankkeeni, akatemiatutkijahankkeeni 'Politiikat, affektit ja toimijuus eurooppalaisen kulttuuriperinnön tuottamisessa' sekä Euroopan tiedeuvoston rahoittama Starting Grant -projektini EUROHERIT (www.jyu.fi/euroherit). Oma motivaationi Euroopan unionin kulttuuriperintöhankkeiden tutkimiseen kumpuaa näkemyksestäni siitä, että kulttuuri on politiikan läpäisemää ja politiikka on kulttuurista. Humanistinen asiantuntijuus on välttämätöntä kulttuuristen merkitysten ymmärtämisessä olipa kyse politiikan kulttuurisista kohteista tai politiikasta sinänsä.

Tutkimani Euroopan unionin kulttuuriperintöhankkeet ovat siis osa unionin harjoittamaa politiikkaa. Hankkeet toimivat unionin vastauksina niihin moniin nyky-Euroopan muutoksiin ja haasteisiin, joita poliittisessa



keskustelussa ja mediassa usein kutsutaan kriiseiksi. Yhteisen kertomuksen rakentaminen ja jaetun identiteetin vahvistaminen toimivat työkaluna unionin legitimaatiokriisin ja identiteettikriisin torjumisessa. Pakolaiskriisin kotouttamispaineisiin ja eurooppalaisten yhteiskuntien monimuotoistumisen haasteisiin unioni vastaa samalla työkalulla: se pyrkii vahvistamaan yhteistä eurooppalaista kertomusta ja identiteettiä, joiden pohjaksi tarjotaan yhteisten arvojen, kuten demokratian, rauhan, ihmisoikeuksien ja solidaarisuuden, jakamista. Unioni haluaakin sekä vanhojen että uusien eurooppalaisten jakavan tämän eurooppalaiseksi määritellyn arvopörrön. Kriittisenkin EU-tutkijan on mahdollista nähdä tämänkaltaisissa pyrkimyksissä aitoa yritystä vaikuttaa myönteisesti Euroopan tulevaisuuteen.

Näen tutkimuksessani erilaiset kriisit sekä konkreettisina, materiaalisina ilmiöinä, että diskursseina, joilla voidaan oikeuttaa poliittista toimintaa. Tämänkaltaisen lähestymistapa kuvaa yleisemminkin Jyväskylän yliopiston humanistis-yhteiskuntatieteellisessä tiedekunnassa harjoitettua kriisien tutkimusta. Jyväskylän yliopiston yksi kolmesta Suomen Akatemian kuluvana vuonna rahoittamasta

tutkimuksen profiloitumisalueesta kohdistuu juuri kriisitutkimukseen. Johdan kollegojeni professori Jari Ojalan ja professori Mika Ojankankaan kanssa profiloitihanketta nimeltään 'Crisis Redefined: Historical Continuity and Societal Change'. Lähtökohtamme tässä profiloitihankkeessa on se, että ilmiöstä tulee 'kriisejä' vasta kun ne määritellään sellaisiksi. Kriisien tutkimuksessa on siten kysymys vallan tutkimuksesta: milloin ja miksi tietyt ilmiöt tunnustetaan kriiseiksi; ketkä määrittävät ilmiöt kriiseiksi, ja kuka päättää, mitä kriisitilanteessa on tehtävä? Tutkimme myös, miten kriiseistä puhutaan ja millä tavoin tämä puhe tuottaa kriisitietoisuutta, jolla on edelleen poliittisia, taloudellisia, sosiaalisia ja kulttuurisia vaikutuksia.

Humanistisella tutkimuksella on tärkeä rooli kriisien tutkimuksessa etenkin kielen, kokemusten ja kulttuuristen merkitysten osalta. Kriisien tutkimuksessa taidehistorioitsija minussa nostaa päätään: Taide on keino ilmaista kokemuksia kriiseistä, joista voi olla vaikea puhua sanoin. Olin kevään 2017 tutkijavierailulla Euroopan yliopistoinstituutissa Firenzessä professori Luisa Passerinin vieraana. Hänen Euroopan tutkimusneuvoston rahoittamassa BABE-pro-

jektissa tutkijat työskentelevät Eurooppaan saapuneiden pakolaisten kanssa siten, että pakolaiset työstävät omaa, usein traumaattista pakoreittiään, piirtämällä sen vaiheet eli antamalla paolle ja sen kokemuksille visuaalisen muodon. Taide on myös tila, jossa kriiseistä ja niiden merkityksistä voidaan keskustella, neuvotella ja väitellä. Euroopan 'pakolaiskriisin' seurauksena useat taiteilijat, kuten Ai Weiwei, Banksy ja Anssi Pulkkinen, ovat työstäneet pakolaisuuden teemaa teoksissaan. Monet näistä teoksista ovat herättäneet julkista keskustelua ja debatteja 'pakolaiskriisistä' ja sen hoidosta – tai hoitamattomuudesta. Taiteilijat, kuten juuri Anssi Pulkkinen, ovat myös pyrkineet teoksillaan vaikuttamaan sekä niin sanottuun suureen yleisöön että päättäjiin kriisin ratkaisemiseksi. Pulkkinen teos *Street View (Reassembled)* koostuu pohjoissyrialaisessa kylässä asuneen nelihenken perheen kodin pommiteuista raunioista, jonka betoniset kappaleet on aseteltu rekan lavettiin. Teos oli nähtävillä Brysselissä kaupungin keskustassa kuluneena kesänä. Sittemmin teos on matkannut muun muassa Luxemburgiin ja Göteborgiin. Teos oli syyskuussa esillä myös Helsingissä Habitare-messuilla, jonka teemana oli tule-



vaisuuden koti.

Osallistuin elokuussa Helsingissä järjestettyyn Pohjoismaisen kulttuuripolitiikan konferenssiin. Yksi konferenssin pääpuhujista oli professori Marco Martinello, jonka mittava tieteellinen ura kohdistuu kulttuuripolitiikan, etnisyyden ja maahanmuuton tutkimiseen. Esitelmässään Martinello totesi olevansa yhä vakuuttuneempi siitä, että maahanmuuton ja inklusion haasteisiin voidaan vastata politiikkaa tehokkaammin taiteen ja kulttuurin keinoin. Näen myös itse taiteen ja kulttuurin tärkeänä tilana, en siis vain välineenä, keskustella nyky-yhteiskunnan monista haasteista ja vaikuttaa niihin.

Humanistisen tutkimuksen merkitys korostuu nyky-yhteiskunnassa, joka on erilaisten merkkien, kuvien ja multimodaalisten tarinoiden virtaa ja on sitä varmasti yhä enenevästi myös tulevaisuudessa. Me humanistit olemme merkitysten ymmärtämisen asiantuntijoita. Tarvitsemme humanistista asiantuntijuutta ja osaamista, jotta pystymme ymmärtämään merkityksiä syvällisesti, tarkastelemaan niitä kriittisesti ja tekemään nykytodellisuudesta perusteluja tulkintoja, joista on hyötyä niin yhteiskunnalle kuin yksilöille. Vaikuttaminen edellyttää kuitenkin rohkeutta ja aktiivisuutta

osallistua sekä julkiseen keskusteluun että monitieteiseen tieteelliseen keskusteluun. Tähän haluan rohkaista myös tänään kaikkia apurahojen saajia.

Tuuli Lähdesmäki, FT, YTT, on taidehistorian dosentti ja työskentelee akatemia-tutkijana Jyväskylän yliopiston musiikin, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella. Lähdesmäki johtaa Euroopan tiedeneuvoston rahoittamaa EUROHERIT hanketta (www.jyu.fi/euroherit) ja kuuluu Jyväskylän yliopiston CRISES-profilointihankkeen johtoryhmään.



Kuvan kohtaamisen ja konservoinnin filosofiaa

Riikka Stewen

Ari Tanhuanpää, *Huoli kuvasta – merkitys, mieli, materiaalisuus* Jyväskylä Studies in Humanities 315, 2017. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7069-7>

Väitöstutkimuksessaan *Huoli kuvasta* Ari Tanhuanpää asettaa konservaattorin tehtävän ja eetoksen kokonaan uudelleen valoon. Hän jatkaa, samalla kyseenalaistaen, italialaisen Cesare Brandin taide-teoksen kohtaamista koskevaa filosofista ajattelua ja kysyy tutkimuksessaan kaikkein perustavimpia kysymyksiä taideteoksen olemisen tavasta. Konservointia koskeva ajattelu on hänen mukaansa ehdottomasti sidoksissa siihen, miten taideteoksen oleminen ymmärretään. Keskeiseksi kysymykseksi muodostuukin se, millä tavoin teos on olemassa ja millä tavoin konservaattori kohtaa kuvan. Jos konservoinnin tehtävänä on vaalia teosta, säilyttää ja huolehtia sen

jatkuvuudesta, niin mistä loppujen lopuksi huolehditaan? Vastaus tähän kysymykseen riippuu Tanhuanpään mukaan teoksen – tai oikeastaan kuvan, jossa teoksen oleminen hänen mukaansa kiteytyy – olemisen tavasta. Hän asettaakin kysymyksen näin: kuuluuko kuva olevien, *ta onta*, piiriin vaiko *olemiseen* itseensä?

Mittaamisesta kohtaamiseen

Filosofisimmillaan väitöstutkimuksessa kysytään, mitä ylipäänsä voimme tietää teoksen olemisen tavasta: voimmeko oikeastaan vain ihmetellä? Ihmettelyn, *thaumazein*, herättäminen saattaakin olla yksi tutkimuksen tavoitteista. Teoksen oleminen ei Tanhuanpään mukaan rajaudu sen fysikaaliseen olomuotoon: teosta ei oikeastaan edes kohdata silloin, kun sitä mitataan mittanauhalla, kun siitä otetaan näytteitä, tai kun sitä tarkastellaan UV-valolla tai röntgensäteillä. Teoksen, kuvan, oleminen jää tavoittamatta, jos sitä lähestytään vain teknisen taidehistorian tai luonnontieteiden menetelmin.

Se, mistä kuvassa on kyse, on jotakin kokonaan

kirja-arviot

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES
315

Ari Tanhuanpää

HUOLI KUVASTA
Merkitys, mieli, materiaalisuus



muuta. Ranskalaisen filosofi-taidehistorioitsija Georges Didi-Hubermanin tavoin Tanhuanpää kysyy, mitä oikeastaan voimme tietää kuvasta ilmiönä. Kuva on kuin ”kaasupurkaus, pilvi joka muuttaa muotoaan kaiken aikaa kulkiessaan päittemme yläpuolella” Tanhuanpää toteaa Didi-Hubermania lainaten ja jatkaa: ”Emme kykene pysäyttämään kuvan liikettä kiinnittääksemme siihen käsitteellisiä määreitä ja saattaa sitä siten kommunikotavaksi.” (29)

Didi-Hubermanin seurassa Tanhuanpää liikkuu väitöstutkimuksessaan myös silloin, kun tämä kulkee Firenzessä San Marcon luostarissa munkkiveli Fra Angelicon luostariselleihin maalaamien kuvien edessä ja kun jokin erikoinen tunne havahduttaa ja tekee kuvista yhtäkkiä outoja, samaan aikaan kotoisia ja kauhistuttavia. Kuvien *Unheimlich* johtaa Tanhuanpään pohtimaan myös sitä, mitä psykoanalyysin freudilainen teoreetikko Jacques Lacan kutsui reaaliseksi ja mikä oikeastaan voidaan kohdata vain affektiivisella tasolla, outona tuntemuksena tai oireena. Tanhuanpää vie lukijansa Didi-Hubermanin kuvitteellisessa seurassa myös Ravennaan, Galla Placidian mausoleumin erikoiseen kalpeaan valoon, hohteeseen, joka syntyy, kun valo suodattuu ikivanhan alabasteri-ikkunan lävitse..

Kuten edellisistä esimerkeistä käy ilmi Tanhuanpään tutkimuksessa keskeisessä roolissa on teosten olemisen ajallisuus, se millä tavoin teokset ovat ole-

massa ajassa ja millaisia kohtaamisia niiden ajallisuus mahdollistaa. Hän tuo esiin, että teoksissa on aina jotakin, mikä ei voi olla näkyvillä. Cesare Brandi nimeää tämän kätkeytyvän käsitteellä *astanza*, fenomenologi Edmund Husserl kutsui sitä *Abschattungiksi*, heittyväksi varjoksi.

Tanhuanpää esittää, että teokset toteutuvat nimenomaan kohtaamisissa. Hän korostaa myös teosten kohtaamisen performatiivisuutta; jokainen teos on hänen mukaansa performatiivinen kohtaamisessaan konservattorin kanssa, joka osallistuu teoksen esilletuomiseen allografisesti. Hän painottaa myös, että installaatioiden lisäksi kaikki muutkin taideteokset ovat olemukseltaan allografisia: ”Aivan kuten musiikkikappaleet ja installaatiot [maalaukset, veistokset jne] koostuvat teoksen luomisen ja esittämisen akteista.” (185)

Viimekätisenä tavoitteena väitöstutkimuksessa on ymmärtää teoksen olemista tapahtumaluonteisena sekä sen materiaalisuutta ”toisena materiaalisuutena”, joka ei ole pelkistettävissä teknisten tutkimusmenetelmien tarkastelemaan materiaalisuuteen.

Fenomenologinen filosofia on Tanhuanpään ajattelun viitekehys, vaikka – kuten hän itse korostaa – fenomenologia ei voi suoranaisesti tarjota kuvantutkimuksen metodologiaa vaan on pikemminkin ajattelun ja lähestymistavan tyyli. Ajatukseen teoksen olemuksesta ennemmin olemisena kuin oliona Tanhuanpää

tuo lähtökohtinaan esiin filosofi Martin Heideggerin fundamentaalionologian sekä tämän tradition myöhemmät tulkinnat. Esimerkiksi katolisen filosofi Jean-Luc Marionin ”kyllästeisyys” tai Jacques Derridan ”il y a” sekä messiaanisuuden käsitteet ovat Tanhuanpään teoreettiselle ajattelulle merkittäviä viitekohtia samoin kuin Maurice Merleau-Ponty’n ajatus näkyvän ja näkijän yhteenkietoutumisesta näkyvyydessä. Teosten tapahtumaluonne on hänelle keskeistä erityisesti sen ymmärtämiseksi, mitä tapahtuu teoksen ja sen kokijan kohdatessa.

Taideteosten aika

Johdannainen kysymys vanhan historiallisen taiteen kohdalla on myös teosten ajallinen olemisen tapa. Mitä, millä ehdoin, on mahdollista, että teosten potentiaalinen tapahtumaluonne säilyy? Mitä konservattori oikeastaan voi pyrkiä vaalimaan tai säilyttämään? Ja mitä tämän tulisi ajatella teosten ajallisuudesta; onko teoksella esimerkiksi jokin anterioriteetti, aiempi hetki, jossa se olisi ollut enemmän tai todemmin itsensä vai toteutuuko se kohtaamisissa yhä uudestaan? Filosofi Henri Bergsonin, Gilles Deleuzen ja Didi-Hubermanin ajatukset ajasta ja historiallisuudesta ovat keskeisessä asemassa Tanhuanpään pohtiessa teosten ajallisuutta. Hän esittelee ja jakaa Didi-Hubermanin käsityksen teosten olennaisesta anakronistisuudesta – hän esittää myös Mieke Balin *preposterous historyn* tässä yhteydessä sekä viittaa Kierkegaardin ”todel-



liseen aikalaisuuteen” (286). Niin kuin hän tuo esiin, teosten *Nachleben* tai *surviance* on hänelle sen kaltaista kuin Jacques Derridan *Feu la cendre* -teoksen tuhka: se ei koskaan sammua kokonaan.

Tanhuanpää keskittyykin tarkastelemaan konservoinnin teoriaa erityisesti Cesare Brandin ajattelun kautta. Konservoinnin klassikkoteoreetikko Cesare Brandi on Tanhuanpään mukaan myöhemmällä kaudellaan *Teoria generale della critica* -kirjassaan (1974) korostanut teoksen kohtaamista *atto critica*, kriittisenä tekona tai aktina. Tanhuanpää tulkitsee *atto critica* edelleen ja tuo esiin myös Brandille keskeisen *riconoscimento* -käsitteen, jonka hän kääntää tunnustamiseksi, sekä sen performatiivisen luonteen. Tanhuanpää painottaakin, että *atto critico* ja *riconoscimento* luovat teoksen nimenomaan performatiivisesti.

Aivan erityisesti Tanhuanpää kiinnostaa kuitenkin *atto criticon*, teoksen kohtaamisen, teoria, jossa Brandi erottelee teoksen olemisen tavan yhtäältä *flagranzaan* – siihen mikä on silminnähdyn ilmeistä ja näkyvää – ja toisaalta *astanzaan*, siihen, mikä teoksessa on kätkeytyvää, kuin odottaen, että sen mieltulisi havaituksi. Astanza voi tavoittaa vasta *epoken*, fenomenologisen reduktion, kautta. Tanhuanpää puhuu usein toisesta materiaalisuudesta tapana, jolla voidaan fokusoida materiaalisuuden mieleen (*Sinn, sens*). Tämä toinen materiaalisuus ei siis ole teknisin menetelmin tavoitettavaa.

Astanza, ”toinen materiaalisuus”, il y a, ei loppujen lopuksi paikannu mihinkään yhteen yksittäiseen kuvaan. Se ei kuitenkaan merkitse samaa kuin kuvan idea, kokonaan päinvastoin, mutta ehkä länsimaisella filosofialla on taipumus platonismia vastaan taistellensaankin nojautua johonkin platonismin tulkintatraditioista kuten François Laruelle on huomauttanut.

Tanhuanpää vie edelleen eteenpäin tulkintaansa Brandin ajattelusta sekä rakentaa omaa teoriaansa teoksen olemisesta tapahtumana. Hän pyrkii osoittamaan, että ”taideteoksen ontologinen perusta ei ole oliomaisuudessa: taideteos ei tosiasiallisesti kuulu olevan vaan olemisen piiriin – se ei ole vaan tapahtuu”. (187) Keskeisiä ajattelijoita dialogikumppaneina tässä ovat Heidegger, Nietzsche, Levinas, mutta vähintään yhtä tärkeitä lienevät taiteilija Jorma Purasen valokuvat Sinebrychoffin taidemuseon kokoelmissa olleista muotokuvamaalauksista, sillä Tanhuanpään mukaan Puranen ”luopuu intentionaalisuudestaan antaakseen tilaa taideteoksen tapahtua”. (220)

Filosofian ohella Jorma Purasen valokuvateokset ovat tarjonneet Tanhuanpäälle mahdollisuuden ajatella historiallisten teosten sekä niiden kohtaamisen ajallisuutta: Purasen valokuvat ovat paitsi dokumentteja tapahtumasta tai tapahtuman mahdollisuudesta myös tapahtuma itsessään – ne ovat kohtaamisen kuvia ja niissä näyttäytyy thaumazein, ihmettely, se kuinka teoksen edessä voimme vain olla ihmetyksen

vallassa, kuinka niitä koskeva tietomme on oikeastaan – niin kuin Tanhuanpää sanoo – ei-tietoa tai ”toista tietämystä” (30).

Tanhuanpään tutkimukselle keskeisiä ja läheisiä filosofisia keskustelukumppaneita ovat myös italialainen filosofi Giorgio Agamben sekä modernin teoreetikko Walter Benjamin, jonka ajatuksiin myös Agamben usein viittaa. Samoin Gilbert Simondon on toistuva viittauskohta; paikoin viitataan myös spekulatiivisen realismin ja korrelationalismin kriitikon Graham Harmanin tulkintaan Heideggerin työkalun Zu- ja Vorhandenheitista.

Kuva = Sentiendum

Tanhuanpään väitöstutkimuksessa näyttäytyy siis aivan poikkeuksellinen oppineisuus ja filosofian tuntemus. Kuitenkaan kyseessä ei ole suoranaisesti filosofinen tutkimus, vaikka lukijalle avautuukin sen sivuilta näkymä siihen valtavan laajaan filosofian traditioon, jossa taideteosten olemusta on pyritty käsittämään – tai jossa filosofian itsensä olemusta on pohdittu taideteoksia tarkastelemalla.

Taideteoksen performatiivisen tapahtumaluonteen ja toisaalta anakronistisen, todellisen, aikalaisuuden teorian kehittäminen on Tanhuanpään väitöstutkimuksen kaikkein kiinnostavimpia teemoja. Tekijä kuljettaa teemaa tutkimuksessaan monissa filosofisissa vuoropuheluissa. Kuten hän itse toteaa, tarkoitus ei ole ollut päästä mahdollisimman nopeasti tai vaivattomasti



lopputulokseen vaan pikemminkin päinvastoin: aporiassa – tietynkaltaisessa vaikeudessa ja vaikeatajuisuudessa – pysyttely on mahdollistanut ajattelun, josta euforia, helppous, olisi nopeasti houkuttanut kokonaan muualle.¹ Tämä tutkimusasenne on taustana Tanhuanpään väitöstyön eräälle erityispiirteelle: performatiiviselle kirjoittamisotteelle ja -esitystavalle. Tutkimusobjekti kohdataan tässä työssä filosofisen ihmettelyn – thaumazein – kautta; tutkimuskohteen ääriviivat hahmottuvat ja se näyttäytyy nimenomaan eri lähestymistapojen, ajattelemisen ja kirjoittamisen kautta.

Sen sijaan että kohteen filosofinen vaatavuus olisi johtanut afoniaan – negatiivisen teologian kaltaiseen mykkyteen –, Tanhuanpään väitöstutkimuksessa aporia johdattaa ajattelemaan niin kuin hän itse Deleuzeen viitaten johdannossa toteaa: ”Kuva on problemaattinen idea deleuzelaisessa merkityksessä, virtuaalinen intensiteetti, differentiaalinen moneus – se on sentiendum, jokin joka pakottaa meidät ajattelemaan.” (30)

Viitteet

1 Aporia, vaikeus tai hämmennys, on tilanne, jossa ei ole tietä, kreikaksi poros; euforia puolestaan tarkoittaa helppoutta; Tanhuanpään väitöstutkimuksessa aporian ja thaumazeinin, vaikeuden ja filosofisen ihmetyksen, suhdetta käsitellään luvussa 5, sivuilla 294-295.

FT, dos. Riikka Stewen on taidehistorioitsija, nykytaiteen tutkija ja kirjoittaja, joka toimii tällä hetkellä yliopistonlehtorina Turun yliopistossa. Hänen tutkimusaiheensa käsittelevät mm taiteen filosofiaa sekä modernin ja nykytaiteen kysymyksiä. Hän on toiminut myös kriitikkona ja kääntäjänä sekä koonnut näyttelyitä.



Kuvan materiaalisuus on ratkeamaton ongelma

väitökset

Ari Tanhuanpää

Ari Tanhuanpää, *Huoli kuvasta – merkitys, mieli, materiaalisuus* Jyväskylä Studies in Humanities 315, 2017. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7069-7>

LEKTIO.

Riikka Stewen totesi oman väitöskirjansa *Beginnings of Being: Painting and the Topography of the Aesthetic Experience* (1995) esipuheessa tutkimuksensa saaneen alkunsa hänen kohtaamastaan vaikeudesta kirjoittaa maalauksista tavalla, joka voisi säilyttää tai välittää niiden olemuksen maalauksina – hän kertoo tämän johtaneen hänet yllättäen sen kaltaisten teemojen pariin, joita on perinteisesti tarkasteltu enemmänkin filosofian kuin taidehistorian piirissä. Koen tämän kokemuksen jossain määrin verrannollisena omaan kokemukseen taideteoksen materiaalisuuden äärellä: Miten puhua taideteoksista tavalla, jossa otettaisiin huomioon niiden erityislaatuinen materiaalisuus? Siis sen kaltainen materiaalisuus, joka ei palaudu fyysiseen oliomaisuuteen, mutta joka ei sen

paremmin ole mitään aineetonta, puhtaan käsitteellistä. Tämän luonteinen kysyminen ei selvästikään kuulu taidehistoriallisten kysymyksenasettelujen piiriin.

Taidehistoria ei osaa ajatella taideteoksen materiaalisuutta. Tämä voi kuulostaa provokatiiviselta väitteeltä (etenkin taidehistorioitsijasta, joka on vasta initioitu niin sanotun teknisen taidehistorian, *Technical Art History*, saloihin) – provokatiiviseksi sen olen tarkoittanutkin. Esittäessäni tällaisen väitteen pyrkimykseni on kiinnittää huomio siihen, että taideteoksen materiaalisuus on ”kyseen alaista”. Tässä taideteoksen materiaalisuuden asettamisessa kyseeseen viittauskohteeni on tietenkin Martin Heidegger.

Heidegger, jolta väitöskirjani otsikkoon lainaamani sana *Huoli* (*Sorge*) on peräisin, muistutti vuonna 1935 Freiburgin yliopistossa pitämällään metafysiikan johdantoluennolla, ettei filosofian tehtävä ole tehdä asioita helpommiksi vaan yksinomaan vaikeammiksi. Tämä vaikeuttaminen palauttaa hänen mukaansa ”olioille, olevalle niiden painon”, siis olemisen. Elämä ei ole helppoa, tämän ymmärsi jo Aristoteles.

On olemassa lukemattomia eri vaihtoehtoja siihen, miten toimia, mutta vain yksi, joka johtaa hyveeseen ja kohtuullisuuteen. John Caputon mukaan filosofian olisi oltava elämän tosiasiallisuuden huomioon ottavaa hermeneutiikkaa, joka palauttaa olemassaololle tämän Aristoteleen mainitseman alkuperäisen vaikeuden – tämä on vastaliike metafysiikalle, joka pyrkii löytämään helppoja ulospääsyeitä rakentamalla keinotekoisia vastakohtapareja, joiden varaan arkiajattelumme rakentuu: sen kaltaisia kuin esimerkiksi subjekti–objekti, sisäinen–ulkoinen, mieli–ruumis, tosi–näennäinen, ja niin edelleen.

Kuvan ja Kuvan materiaalisuuden ajattelu edellyttää siirtymistä (husserlilaisittain ilmaistuna) luonnollisesta asenteesta filosofiseen asenteeseen. Gilles Deleuze kritisoi käsitystä, jonka mukaan omaisimme myötäsyttyisen kyvyn ajatella. Hän esitti, että ryhdymme ajattelemaan vasta, kun jokin pakottaa meidät siihen, siis kun kohtaamme jotakin sellaista, mikä ylittää ymmärryksemme; kun ajattelumme kohtaa oman puhtaan muotonsa. Kuvan ja erityisesti



sen, mitä nimitän Kuvan materiaalisuudeksi, pitäisi johtaa meidät ajattelemaan – asettamaan kyseeseen. Kyetäksemme ajattelemaan taideteoksen materiaalisuutta meidän olisi ymmärrettävä se, että kyseessä on ongelma – deleuzelaisittain ilmaistuna ongelma, johon (kuten muihinkaan todellisiin ongelmiin) ei ole ratkaisua, ja johon voidaankin tämän vuoksi esittää (kuten Georges Didi-Huberman on todennut) vain ”väliaikaisia, hauraita, lakunaarisia, paradoksaalisia”, toisin sanoen problemaattisia vastaushahmotelmia. Jokainen kuva esittää hänen mukaansa oman vastauksensa ruumiillistumisen ongelmaan. Perinteinen taiteentutkimus ei ymmärrä taideteoksen materiaalisuuden perustavaa ongelmaluonnetta – sillä ei ole keinoja ymmärtää sitä. Mikä hämmästyttävintä, juuri sen paremmin ns. teknisessä taidehistoriassa, joka keskittyy juuri tämän alueen tutkimukseen, sitä ei tahdota ymmärtää. Tekniselle taidehistorialle teoksen materiaalisuuden synnyttämä ongelma on ongelma vain siinä määrin kuin sille on löydettävissä ratkaisu. Näin ratkaisu tosiasiallisesti edeltää ongelmaa, se määrittää jo edeltäkäsin sen, mistä asioista ylipäänsä voi ja saa muodostua ongelma. Kuvan materiaalisuuden problemaattisen ongelmaluonteen ymmärtämiseksi luonnollisen asenteen keskeytys, *epokhē*, on välttämätön.

Ehdotan, että voimme käyttää keskeytyksen funktiossa arkipäiväisyydessään niinkin päivänselvältä

vaikuttavaa käsitettä kuin ”liika”. Filosofin Olli Lagerspetz on huomannut, että analysoidessamme liaksi kutsumaamme ainesta, sen likaisuus katoaa. Saamme halutessamme selville liaksi kutsumamme aineen fysikaalisen ja kemiallisen koostumuksen, muttemme sitä, mikä tekee juuri siitä likaa. Lika ei näin ollen voi olla objektiivinen, meistä riippumaton tosiasia. Likaa ei ole koskemattomassa luonnossa; lika on, heideggerilaisittain ilmaistuna, *maailmansisäistä*. Mutta ”lika” ei ole sen paremmin vain omaa keksintöämme; lika ei palaudu lian käsitteeseen. Vaikka pidättäytyisimme kutsumasta mitään ainesta liaksi, lika (johon monet inhimilliset käytäntömme ovat sidoksissa) ei maailmastamme katoa. Heidegger puhui hermeneuttisesta, käytännöllisellä tasolla aktualisoituvasta jonkin ymmärtämisestä joksikin. Sen mukaisesti voimme sanoa, että jo ennen kuin ryhdymme erikseen ajattelemaan likaa, jokin jo tapahtuu meille *likana*. Vasta, kun jokin on jo tapahtunut meille *likana*, voimme muodostaa lika-käsitteen ja esittää sitä koskevia väitelauseita.

Voimme verrata tätä Didi-Hubermanin käyttämään esimerkkiin ihonväristä (*carnation*). Hän muistuttaa, ettei se, mitä tapaamme kutsua ihonväriksi, ole todellisuudessa mikään tietty nimenomainen väri, jota voisimme puristaa ulos väriputkilosta. Silti jokin *tapahtuu* meille ihonvärinä. Didi-Huberman muistuttaa, ettei ihonväri ole kaksikulotteinen pinnan kvaliteetti, vaan ihon pintakerroksen, epidermiksen, ja sen alaisen

hiusverisuonien verkoston välinen tapahtuma – tapahtuma, jossa *ihonväri ihonväreilee*. Kyse on ihon pinnan ja juuri sen alla olevan kerroksen välisestä päättymättömästä liikkeestä – dialektiikasta, joka ei milloinkaan päädy synteisiin. Likaa, sen paremmin kuin ihonväriäkään, ei siis tosiasiallisesti ole olemassa. Silti ne näyttävät *meille* hyvin todellisina. Liialla, aivan kuten ihonvärilläkin, on elämässämme oma mielensä ja mielekkyytensä. Ihonvärin tavoin likakin tapahtuu *välissä* – käsitteellisen ja aistimellisen välissä. Siinä tapahtuu myös koskettaminen. Maurice Merleau-Ponty puhui lihasta (*chair*) – tällä hän ei viittanut omaan lihaamme tai maailman lihaan (fyysiseen oliomaisuuteen) vaan niiden keskinäiseen kääntyvyyteen. ”Liha” ei ole ”tämä” tai ”tuo” vaan relaatio. (Huomautettakoon, että kuva, johon tutkimukseni otsikossa viitataan, ei myöskään ole jokin yksittäinen kuva vaan Kuva relaatioksi ymmärrettynä).

Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologian siemen voidaan löytää jo Husserlilta, joka puhui kaksoisaistimuksesta. Koskettaessani esimerkiksi puista pöytää, voin keskittyä vuoroin koskettamani pöydän pintaan, vuoroin sitä koskettavaan käteeni, vuoroin toinen on passiivisempi ja toinen aktiivisempi, silti missään kohtaa kumpikaan ei erotu täysin aktiiviseksi (vain koskettavaksi) tai yksinomaan passiiviseksi (vain kosketetuksi). Kääntyvyys ja kaksoisaistimus ovat yleismaailmallisia ilmiöitä – se nimenomainen tun-



toaistimus, jonka minä (tai kuka tahansa teistä) aistii, ei ole kuitenkaan jaettavissa. Kyseessä on, Jean-Luc Marionin ilmaisu käyttäkseni, ”kyllästeinen ilmiö” (*phénomène saturé*) jossa intuitio, ilmiömaailman annettuus, ylittää, siis kyllästää moninkertaisesti siihen suunnatun merkitysentention. Kosketuksesta jää yli koskettamisen, ”ihon altistumisen” ylimäärä – se, että ”on” (*il y a*) kosketettavuutta: koskettamista ja kosketetuksi tulemistä. Viittaan tutkimuksessani toistuvasti ranskalaisen fenomenologian keskeiseen käsitteeseen *il y a*, joka voitaisiin suomentaa esimerkiksi ”on olemista” tai ”olemassaoloa” (*le il y a*). Ymmärtääksemme, mihin *il y a* viittaa, meidän on herkistytävä kuulemaan, ettei *il y a*:ssa ole kyse siitä, että jotakin on, vaan siitä, että jotakin on. *Il y a*:n lailla mieli (*Sinn, sens, sense*) kuuluu tutkimukseni keskeisimpiin käsitteisiin. Lagerspetz esittää, että lian on näin sijoitettava ikään kuin tosiasioiden ja käytäntöjemme rajalle. Itse väittäisin, että se ei sijoitu niinkään niitten rajalle kuin niiden keskiväliin. Tässä pääsemme Aristoteleen, joka *Nikomakhoksen etiikassaan* puhui keskivälisestä. Asioiden mieli tapahtuu asioiden keskivälissä. On helppoa löytää se, mikä on liikaa tai se, mikä on liian vähän, mutta vaikeaa tavoittaa se, mikä on juuri sopivasti, ei liikaa eikä liian vähän. Se, joka tuntee vain ääripäät (loogiset oppositiot), ei tunne huolta, saati huolehdi. Myös se huoli, jota konservaattori tuntee, sijoittuu keskiväliin, kantilaisittain reaalisten oppo-

sitioiden alueelle. Esitän, että myös se, jota kutsun materiaalisuuden mieleksi, sijoittuu keskiväliin.

Jacques Derrida kirjoitti *Feu la cendre* -teokseensa (1987), ettei materia ole, mutta materiaa on. Että materiaalisuutta ”on” (*il y a*) ei katoa, vaikka lakkaisimme ajattelemasta sitä. Materiaalisuutta ”on”, vaikkei meitä olisikaan (tuhka, *la cendre*, on ennen meitä ja se jää meidän jälkeemme – se on itsepintaista, katoamatonta). Tapahtuakseen Kuvan materiaalisuutena materia kuitenkin tarvitsee meidät. Kuvan materiaalisuus on tapahtumaluonteista – aivan kuten jokin tapahtuu meille likana tai ihonvärinä, jokin tapahtuu meille Kuvan materiaalisuutena. Husserl jakoi kuvatietoisuuden luennoillaan kuvan kolmeen momenttiin: *Bildding* (esimerkiksi öljymaalauksen fyysisenä objektina), *Bildobjekt* (kyseinen maalaus jotakin aihetta kuvaavana objektina) ja *Bildsujet* (itse kuva-aihe). Oman argumentointini kannalta on olennaista se, että Husserl luonnehti *Bilddingin* ja *Bildobjektin* välistä suhdetta konfliktuaaliseksi. Viittaan tähän suhteeseen jälleen Heideggerin innoittamalla muodosteellani *dis-karnaatio*, jossa *dis*-etuliitteen *karnaatio*-sanavartalosta erottama yhdysviiva osoittaa sen paikan (tai paremminkin ei-paikan, *atopoksen*), jossa tapahtuu Kuvan ruumiillistumisen paradoksi. Kuva luo oman materiaalisuutensa, joka ei edellä Kuvaa, mutta myös omat ehtonsa, oman aikansa ja tilansa, jotka muodostuvat vasta Kuvan myötä.

Tekninen taidehistoria on lainannut tutkimuskysymyksensä perinteisestä taidehistoriasta, sillä ei ole mitään omaa. Perinteisellä taidehistorialla viittaan erityisesti vanhan taiteen tutkimusta hegemonisoiviin lähestymistapoihin, jotka keskittyvät sellaisiin kysymyksiin kuin teosten ikonografiaan, attribuointiin, ajoitukseen ja proveniensiin. Kaikessa tämänkaltaisessa taidehistorioitsija tavoittelee *plaisir du détailia*, detaljimieliä, jota hän voi tuntea kyetessään ankkuroimaan jonkin tietyn kuvan yksityiskohdan johonkin nimenomaiseen ikonografiseen sisältöön, attribuomaan jonkin tietyn teoksen jollekin nimenomaiselle taiteilijalle, jäljittämään teoksen omistajan historian yksityiskohtaisen tarkasti menneisyydestä tähän päivään. Tässä projektissa tekniselle taidehistorialle jää vain avustava rooli. Didi-Huberman esittää, että meidän olisi mentävä detaljiperiaatteen tuolle puolen siihen kivunsekaiseen nautintaan, *jouissance du pan*, jonka tuottaa se, ettei kuva enää palvelekaan tiettyä tunnistettavaa merkitystä, jossa se ei ole enää attribuotavissa, jossa ”jokin” siinä valuu yli äyräitensä asettumatta johonkin nimenomaiseen aikaan tai paikkaan. Sen sijaan, että kuva alistuisi subjektia vastaan asettuvaksi tiedon kohteeksi, *Gegenstand*, jokin siitä työntyykin terävänä kielekkeenä meitä kohti läpäisten puolustuksemme. Tämä tapahtuma, josta Didi-Huberman käyttää monimerkityksistä sanaa *le pan*, ei ole enää omassa hallinnassamme, se murtaa



narsistisen tahtomme – meistä tulee ilmiömaailman määrittämiä *sub-jekteja*.

Esitän, että tekniseltä taidehistorialta on jäänyt ajattelematta niin tekninen kuin taidehistoriakin. Näin, jos perinteisellä taidehistorialta puuttuvat keinot Kuvan materiaalisuudeksi nimittämäni ulottuvuuden ajattelemiseen, ne puuttuvat myös tekniseltä taidehistorialta. Se detaljimielihiyvä, jota ne tavoittelevat narsismissaan, on enemmänkin Merleau-Pontyn lihaksi kutsuman relaation kuolettamista, *dis-karnaatiota*, kuin elämistä siinä. Liha on kuolettava sen vuoksi, ettei Kuvasta relaationa voi olla tietoa. Samasta syystä myös Kuvan materiaalisuus on kuolettava. Kuvan materiaalisuus ei nimittäin ole mitään fyysisen oliomaisuuteen palautuvaa, eikä siten luonnon-tieteellisin tutkimusmenetelmin tavoitettavissa. Mutta sen paremmin se ei ole mitään immateriaalista – se on *la cendren* nimeämää Toista materiaalisuutta. *La cendre* polttaa tuhaksi materiaalsen ja immateriaalsen erottelun. Tässä insineraatioissa tuli vetäytyä, muttei sammu: se jää kytemään lämpimään tuhkaan. Voisimme kutsua aineettoman rajalla leijuvaa, mutta kuitenkin itsepintaisen aineellista tuhkaa Kuvan kvasitranssendentaaliksi, jonka vaikutuksia materiaallinen ja immateriaallinen ovat.

Teoksessaan *Papier machine* (2001) Derrida esitti reflektion siitä figuurista, jota tapaamme nimittää paperiksi. Hänen mukaansa jopa tietokoneen tekstinkä-

sittelyohjelmalla kirjoittaessamme paperi vaanii meitä näyttömmä ruudulta – onhan niin, että vaikkemme tulostaisikaan kirjoittamaamme, ohjelma sisällyttää itseensä laatimamme tekstitiedoston paperilletulostettavuuden mahdollisuuden. Tulostimessa lymyävä valkea paperiarkki ei kuitenkaan odota meitä täyttämään sitä kirjainmerkeillä – jo pelkästään sen vuoksi, ettei tulostimessamme tarkemmin ajateltuna edes ole paperia. Paperi muodostuu vasta, kun mustesuihkutulostin käskystämme heittää jollekin suihkun alle (*sub*) jäävälle *sub-stanssille* mustaa väriä (viittaa tässä latinan heittoa merkitsevään sanajuureen *jekt*). Tulostuspaperi *sub-jektiilina* muodostuu vasta tämän heiton myötä. Mutta toisaalta, Derridan mukaan jo ajattelullamme itsessään on paperin muoto – paperia olisi siis tulostimessamme jo ennen kuin olemme sitä sinne edes laittaneet! Paperia siis on *ja* ei ole, samanaikaisesti – paperi (aivan kuten tuhka tai mikä tahansa muu aines) on olemukseltaan ratkeamaton, *indécidable*: *ei* materiaallinen *eikä* immateriaallinen, *ei* ylhäällä *eikä* alhaalla, *ei* ennen *eikä* jälkeen, *ei* sisällä *eikä* ulkona. Tyhjän paperin muodostamassa *aporiassa* kohtaamme ajattelumme puhtaan muodon, katkoksen, joka keskeyttää *pro-jektimme*. Vasta tämän läpikulkemattoman läpikulun *läpi* kuljettuamme voimme ryhtyä ajattelemaan Kuvan materiaalisuutta *dis-karnaation* merkityksessä.

FT Ari Tanhuanpää on työskennellyt kahdenkymmenen vuoden ajan Suomen Kansallisgallerian konservointilaitoksella ja toimii vastaavana konservaattorina Sinebrychoffin taidemuseossa.

