

TaHiTi

Taidehistoria tieteenä – Konsthistoria som vetenskap

2 • 2023

Fragmentaarisuuden äärellä

TaHiTi

Taidehistoria tieteenä
Konsthistoria som vetenskap

Tahiti on taidehistorian alan tieteellinen aikakausjulkaisu, joka ilmestyy 2–4 kertaa vuodessa. Lehteä on julkaistu vuodesta 2011 alkaen ja se toimii alan avoimena kirjoitusfoorumina.

Toimittajat: Nina Kokkinen, Marja Lahelma ja Riikka Niemelä

Päätoimittajat: Nina Kokkinen ja Riikka Niemelä

Toimituskunta: Susanna Aaltonen, Nina Kokkinen, Juhana Lahti, Marie-Sofie Lundström, Riikka Niemelä, Lauri Ockenström, Anna Ripatti

Ulkoasu ja taitto: Johanna Havimäki

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry

ISSN: 2242-0665

Kustannuspaikka: Helsinki

Yhteystiedot: co Taidehistorian seura, PL 416, 00101 Helsinki

Kannen kuva: nabbteeri, *mesh/msf/*, 2015, yksityiskohta installaatiosta.
Kuva: nabbteeri, kaikki oikeudet pidätetään.

tahiti.journal.fi







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

Sisällys

Pääkirjoitus

- Nina Kokkinen & Marja Lahelma
*Fragmentoituvan taidemaailman haasteita
ja mahdollisuuksia* _____ **5**

Vertaisarvioidut artikkelit

- Pilvi Kalhama
 *Neuvottelua moniäänisyydestä. Taidekollektiivi
nabbteerin teos mesh/mεʃ/ taidemuseoinstituution
reflektiona ja muutoksentekijänä* _____ **9**
- Murat M. Türkmen
 *Drawing as more-than-human: on Hanna
Saarikoski's video work C* _____ **32**
- Ville Lukkarinen
 *Katkelmallista kirjoitusta maalausten pinnalla.
Informalistinen taide ja kuvitelma universaalikielestä* _____ **48**
- Laura Gutman
 *Werner von Hausen and Emile Bernard: exploring the
fragmentary sources of von Hausen's antimodernism* _____ **71**

Katsausartikkelit

- Mari Viita-aho, Aino-Kaisa Koistinen, Heidi Kosonen,
Minni Matikainen, Johanna Turunen & Rita Vargas
Epämukava, transformatiivinen ja rohkea museo? _____ **86**
- Elina Räsänen
Fragmentaarisuutta ja kuvakalsketta _____ **93**

Puheenvuorot

- Tuija Wahlroos
*Historian ristivalotusta. Yhteiskuratoitinhankkeen tuloksia
Gallen-Kallelan Museon Paluu Keniaan -näyttelystä* _____ **101**
- Nina Kokkinen
*Reflecting "Eastern spirituality" and esotericism in
the research-based art exhibition* _____ **111**

Kirja-arviot

- Riikka Niemelä
Punk taidesuuntauksena _____ **122**
- Saara Heikkilä
Taiteen nykyluennat neuvottelevat lukijansa kanssa _____ **126**
- Marja-Terttu Kivirinta
Tasa-arvo on museotyön kantava periaate _____ **130**

Väitökset

- Lotta Nylund
*Alexander Lauréus genremålningar och den tidiga
romantikens visuella kultur* _____ **135**
- Kai Stahl
*Dualismit marginaaleissa. Naistekijyys ja modernisaatio
Natalie Mein 1910–1920-lukujen tuotannossa* _____ **141**

Fragmentoituvan taidemaailman haasteita ja mahdollisuuksia

Nina Kokkinen & Marja Lahelma

doi.org/10.23995/tht.137717



Nykyhetken fragmentaarisuudesta, tiedon murentumisesta ja elämisen tahdin kiihtymisestä on viime aikoina keskusteltu paljon. Globalisaatio, siirtolaisuus, monikulttuurisuus, sukupuolten ja seksuaalisuuksien moninaisuus sekä instituutionalisoitujen uskontojen heikentyminen ovat esimerkkejä ilmiöistä, joiden on nähty hajotavan totuttuja rakenteita ja maailmankuvia. Nykyhetkeä onkin kuvattu postnormaaliksi ajaksi, jota luonnehtii epävarmuus, kaaos ja näkökulmien moninaisuus.¹

Ympäröivän todellisuuden fragmentoituminen koetaan herkästi uhkana, sillä se tekee maailmasta hankalasti hallittavan. On otettava huomioon aiemmin sivuutettuja ja marginalisoituja ilmiöitä, ihmisryhmiä ja kulttuureita. Kokemus sekasortoisuudesta voi synnyttää myös tarpeen yhtenäisyyttä vaaliville kertomuksille ja kuvi-

telmille. Pahimmillaan yritykset hallita kaaosta saattavat johtaa radikalisoitumiseen ja fragmentoitumisen suitsimiseen voimakeinoin. Poliittikan kentällä kansallisuusaate on jälleen nousussa, minkä voi nähdä vastareaktionä perinteisiksi koettujen arvojen kyseenalaistumiselle ja pirstaloitumiselle.

Taiteen ja filosofian keskusteluissa *fragmentti* ja *fragmentaarisuus* ovat olleet jo pitkään keskeisiä käsitteitä. Postmodernismiksi nimetty ilmiö synnytti 1900-luvun jälkipuolella käsityksen siitä, että kaikenlaisten monokulttuurien ja homogenioiden aika oli ohi. Vaikka taidehistoriasa ajatus kaanoneista ja suurista kertomuksista onkin istunut harvinaisen sitkeässä, alkoi tutkimuskentälle vähitellen ilmaantua uudenlaisia painotuksia. Esimerkiksi feministisen teorian vaikutus tuntui jo varhain, ja pian se sai rinnalleen queer-tutkimuksen ja dekolonisaation näkökulmia. Nykyiset keskustelut jatkavat ja vahvistavat näiden jo monin tavoin vakiintuneiden lähestymistapojen merkitystä taiteessa ja tutkimuksessa. Yksi esimerkki on taiteen

¹ Ks. Ziauddin Sardar, "Postnormal Artefacts," *World Future Review* 7, no. 1 (2015).



historian (*art history*) uudelleenkirjoittaminen taiteilijanaisten kertomukseksi (*art herstory*), joka tuo mukanaan vaateen nostaa esiin myös sukupuoli-dikotomiat ylittävää todellisuutta.

Fragmentoituminen pakottaa etsimään uusia suuntia ja vaihtoehtoisia näkökulmia taidehistorian kirjoittamiseen. Taidehistorioitsija Linda Nochlin ehdotti jo vuonna 1994 ilmestyneessä kirjassaan *The Body in Pieces* fragmentoitumisen näkemistä modernin ja sen jälkeisen todellisuuden pysyvänä olotilana, jota ei välttämättä tarvitse pitää vaarallisena tai torjuttavana ilmiönä.² Uhkan sijaan fragmentoituminen voidaan kääntää mahdollisuudeksi. Se tuo mukanaan haasteita, joihin vastaaminen kasvattaa taidehistorian tieteenalaa uusiin, elinvoimaisiin suuntiin. Yhtenäisyyden ja eheyden haikailemisen sijaan fragmentin käsite kannustaa hajottamaan totuttua kuvaa menneisyydestä ja nykyhetkestä, jolloin sirpaleet voidaan asettaa uudelleen, moninaisin värein säteilevään valoon.

Fragmentaarisuuden äärellä -teemanumerossa tarkastelemme pirstaloitumisen ja sen hallinnan erilaisia ilmentymiä taiteen ja tutkimuksen kentillä. Kirjoituksissa pohditaan esimerkiksi sitä, millaisia ajankohtaisia näkökulmia fragmentaarisuuden haasteeseen vastaaminen voi avata taidehistorian tutkimukseen. Millä tavoin taiteen historiaa ja kaanoneita on koetettu yhtenäistää ja hallita? Entä mitä nykypäivän keskustelut moniarvoistumisesta ja -kulttuuristumisesta tarkoittavat taiteessa, tutkimuksessa tai taiteen instituutioissa?

Fragmentoitumisen mukanaan tuomat haasteet ja mahdollisuudet ovat muuntaneet paitsi taiteen tutkimuksen myös museotyön kenttää. Museoiden vastuu yhteiskunnallisina vaikuttajina ja hierarkioiden haastajina on noussut viime

vuosina yhä selkeämmin esiin.³ Aihe on vahvasti mukana myös tämä lehden kirjoituksissa.

Pilvi Kalhaman taidekollektiivi nabbteerin *mesh/mɛʃ/* -teokseen keskittyvässä artikkelissa tarkastellaan kriittisesti museomaailman valtarakenteita. Kalhama pohtii kirjoituksessaan prosessimaisesti rakentuvan ja erilaisia toimijoita osallistavan teoskokonaisuuden mahdollisuuksia murtaa museoiden perinteisiä hierarkioita ja tuottaa moniäänisyyttä. Hän huomauttaa, ettei aito demokraattisuus ja vastavuoroisuus toteudu ainoastaan erilaisten ryhmien inkluusiivisesta kohtelusta, vaan museon on jatkuvasti reflektoitava omaa olemustaan. Kalhaman mukaan fragmentaarisuudesta ja tapauskohtaisuudesta onkin ehkä tullut museon pysyvä olotila.

Itseään refleктоiva, taiteen kaanoneita ja totuttuja narratiiveja kyseenalaistava museo tuo haasteita paitsi alan ammattilaisille myös vierailijoille. *Epämukava museo – Kohti turvallisia, rohkeita tiloja* -hankkeen tavoitteena on tutkia juuri tämänkaltaisia tuntemuksia. Hanketta esittelevässä artikkelissa tarkastellaan museon asemaa vaikeiden aiheiden käsittelijänä analysoimalla erityisesti vierailijoiden kokemia epämukavuuden tunteita ja niiden syitä.

Tuija Wahlroos taas kirjoittaa artikkelissaan *Paluu Keniaan* -näyttelystä, jossa etsitään uutta näkökulmaa Akseli Gallen-Kallelan ja hänen perheensä viettämään aikaan Brittiläisessä Itä-Afrikassa 1900-luvun alussa. Kenialaisten kanssa yhteiskuratoitinhankkeena toteutettu näyttely on erinomainen esimerkki halusta tuoda uudennlaisia käytänteitä museotyöhön, vaikka ne haastavat niin näyttelyn tekijöitä kuin vierailijoita. Kolonialismin sävyttämä kuva ikonisen taiteilijan ajasta Afrikan mantereella on niin vaikiintunut, ettei sen purkaminen onnistu ilman tietoista panostusta.

2 Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (London: Thames and Hudson, 1994).

3 Ks. esim. *Marginaaleista museoihin*, toim. Anna Rastas & Leila Koivunen (Tampere: Vastapaino, 2021).

Myös Nina Kokkisen artikkelissa pohditaan näyttelyiden kuratointiin liittyviä haasteita ja mahdollisuuksia. *Idän henkisyys* -näyttely on osa laajempaa tutkimushanketta, jossa valotetaan erityisesti Aasian uskontoihin kietoutuneita mielikuvia ja niiden vaikutusta Suomen taiteeseen. Häilyvärajainen ”itä” on historian saatossa kuviteltu ikuisen henkisyyden tyysijaksi, josta on etsitty vastauksia hektisen elämänmenon ja muuttuvan taidemaailman haasteisiin. ”Idän henkisyyden” kuvitteluun on historian saatossa liittynyt paitsi ongelmallisia valta-asetelmia myös aitoa halua oppia toisista uskonnoista.

Todellisuuden fragmentoituminen ohjaa katsetta erilaisiin kulttuureihin ja toimijoihin, joita aiempi taidehistorian kirjoitus on tavalla tai toisella marginalisoinut. Posthumanismin hengessä huomiota halutaan yhä useammin kiinnittää myös ihmisten tuolla puolen elävään todellisuuteen ja toimijuuteen. Aikaamme leimaa muun muassa ilmastokriisin mukanaan tuoma epävarmuus ja ahdistus, joka tuntuu vaativan ihmiskeskeisen maailmankuvan purkamista. Murat M. Türkmén tarkastelee artikkelissaan jaettua toimijuutta, jossa otetaan huomioon myös ei-inhimilliset elementit – kuten hiiltyvät pajunoksat, joilla on keskeinen rooli Hanna Saarikosken teoksessa *C*. Samankaltaista toimijuutta voi nähdä olevan leppäkertulla, josta Kalhama kertoo artikkelissaan: hyönteinen soluttautuu omapäisesti nabbteerin *mesh/mefl* -teokseen ja haastaa samalla museon asettamia sääntöjä ja rajoituksia.

Kirjoittajat käsittelevät artikkeleissaan myös aineistofragmentteja, joiden varassa taidehistoriallista tutkimusta toisinaan tehdään. Laura Gutman osoittaa, miten yksittäiset, fragmentaariset lähteet voivat tarjota mahdollisuuden suurten kertomusten kyseenalaistamiseen. Hän nostaa artikkelissaan esiin pitkään unohduksissa olleen taiteilija Werner von Hausenin ja antimodernismin käsitteen. Taiteilijan tietoinen asettuminen poikkiteloin modernin taiteen vakiintuneen kehityskertomuksen suhteen se-

littää osaltaan hänen tuotantonsa marginalisointumista. Esimerkki osoittaa, ettei kertomusten ja kaanonien kyseenalaistamiseksi riitä uusien palasten liittäminen osaksi kertomusta. Koko kertomusta on tarkasteltava kriittisesti. Toisinaan juuri pienet aineistofragmentit tarjoavat erinomaisen mahdollisuuden tähän.

Aineistopalaset ja niiden pirstaloituminen nousevat pääosaan myös *Fragmentaarisuus ja kuvakalskeiden jäljet keskiajan ja uuden ajan alun esineissä* -hankkeessa, jota Elina Räsänen esittelee omassa artikkelissaan. Hankkeessa tarkastellaan 1300–1600-luvuilla tehtyjen esineiden hajottamisen prosesseja ja niiden sitkeästi jatkuvaa elämää tuon hajottamisen jälkeenkin. Käsitkemme keskiajasta ja menneisyydestä ylipäättään rakentuvat usein tämänkaltaisten fragmenttien pohjalle.

Kiinnostavan näkökulman fragmentaarisuuteen avaa myös Ville Lukkarisen artikkeli, joka kohdistaa katseen taideteoksen pintaan valottaen samalla laajempaa kysymystä taiteen mahdollisuuksista välittää universaaleja merkityksiä. Lukkarinen jäljittää 1900-luvun loppupuolen abstraktista taiteesta kirjoitusmerkkejä muistuttavia kuvioita, joihin artikkelissa käsiteltyt taiteilijamiehet hakivat inspiraatiota muun muassa kiinalaisesta kalligrafiasta ja muista ”toiseutta” edustavista kulttuureista. Lukkarinen liittää merkkeihin sisältyvän universaalikielen ajatuksen pyrkimykseen rakentaa yhtenäisyyttä toisen maailmansodan pirstomaan todellisuuteen. Silloisessa maailmantilanteessa uskottiin yleisesti, että abstrakti taide voisi olla kansoja yhdistävä, kaikkien kulttuuripiirien ymmärtämä taidemuoto.

Fragmentaarisuuteen liittyvät ajankohtaiset kysymykset nousevat esiin niin ikään teemanumeron kirja-arvioissa ja lektioissa, joissa käsitellään muun muassa museotyön ja taidehistoriankirjoituksen uusia suuntia. Taiteeseen, sen tutkimukseen ja taiteen instituutioihin fragmentaarisuus on joka tapauksessa tullut jäädäkseen. *Fragment-*

taarisuuden äärellä päättää kulttuurisia rajoja ja niiden ylittämisen mahdollisuuksia käsittelevän teemanumerotrilogian. Se osoittaa, että pirstaloitumisen ja moniäänistymisen tuomiin muutoksiin voi hyvin suhtautua mahdollisuutena, joka avaa uusia, elävöittäviä uria taidehistorian tutkimukselle.

FT, TaM **Nina Kokkinen** työskentelee tutkijatohtorina Donner-instituutissa (Åbo Akademin säätiö). Hän on perehtynyt taiteen ja uskonnollisuuden välisiin kytköksiin modernissa ja sen jälkeisessä taiteessa.

FT, dos. **Marja Lahelma** työskentelee akatemiatutkijana Helsingin yliopiston Kulttuurien osastolla taidehistorian oppiaineessa. Hänen tutkimuksensa käsittelee kulttuurisen muistin ja unohduksen prosesseja Suomen kansallisen taiteen kertomuksen rakentumisessa.

Neuvottelua moniäänisyydestä

Taidekollektiivi nabbteerin teos *mesh/mɛʃ/*
taidemuseoinstituution reflektiona ja muutoksentekijänä

Pilvi Kalhama

doi.org/10.23995/tht.131903



Tarkastelen artikkelissani nykytaiteen vaikutusta prosessissa, joka tähtää demokratian ihanteiden mukaiseen neuvotteluun moniäänisyydestä länsimaisessa taidemuseokontekstissa. Ajankohtaisesta aihealueesta huolimatta taiteen näkökulma on jäänyt vähälle huomiolle museologisen tutkimuksen keskittyessä museoinstituution omaehtoiseen kehitysprosessiin. Selvitän taiteen reflektiomahdollisuuksia taidemuseoinstituutiossa yhden tapausesimerkin valossa. Analysoin taiteilijakollektiivi nabbteerin EMMA – Espoon modernin taiteen museoon toteuttamaa interventiota *mesh/mɛʃ/* (2015), jonka erilaisia toimijoita osallistava, prosessimainen teosmuoto haastoi museon vakiintuneita käytäntöjä. Tarkastelen *toiminnallisen autonomian* ja *metamuseaalisuuden* käsitteiden avulla niitä temaattisia, materiaalisia, toiminnallisia ja diskursiivisia risteyskohtia, joissa teos toi näkyville taidemuseon metatason (valta)rakentaita ja konstruoi moniäänisyyttä. Paikannan moniäänisyyden tarkastelun taiteen- ja kulttuurintutkijoiden käsityksiin nykytaiteenmuseon ja taiteen reflektiovoimasta sekä kriittiseen kulttuurintutkimukseen, jossa tunnustetaan yhtenäistävän demokratia-ajatuksen murroskohti näkökulmien moninaisuutta, moniperspektiivistä demokratiaa.

Avainsanat: *instituutiokritiikki, demokratia, moniperspektiivisyys, moniäänisyys, osallisuus, toiminnallinen autonomia, toiminnallisuus, museologia*



Samalla, kun demokratia-arvoja juuri nyt maailmassa horjutetaan, on käynnissä keskustelu museoinstituution kyvystä tukea kansalaisyhteiskunnassa avoimen vuorovaikuttamisen periaatteita.¹ Länsimaisen museoinstituution olemassaolo on pitkään perustunut vallan, tiedon, hierarkioiden, suurten narratiivien, yksilöiden ja kansojen hegemoniseen määrittelyyn.² Ajankohtaisessa muutosprosessissa sille etsitään uudenlaista oikeutusta ja merkitystä. Näissä pohdinnoissa painottuu eetos museon aktiivisesta ja yhteiskunnallisesta läsnäolosta, rinnakkaisten kertomusten mahdollistamisesta sekä auktoriteettilähtöisyyden purkamisesta.³ Artikkelini aiheena on museoinstituution toimintamallien problematisointi taiteen keinoin ja taiteen äänen kuuluville pääseminen taidemuseossa.

Näkökulmani – taiteen omaehtoinen reflektio- ja muutosvoima – on museoiden moniäänisyyden

- 1 Ajatus museoiden aktiivisesta yhteiskunnallisesta toimivuudesta juontaa jo 1970-luvun yhteisöajattelusta, jonka mukaan museon tulee olla moniarvoisuutta edistävä ja keskusteleva toimija yhteisössä. Ks. esim. Nina Robbins, *Poisto museokokoelmasta: Museologinen arvokeskustelu kokoelmanhallinnan määrittäjänä* (Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2016), 17; Bruno Brulon Soares & Ana Christina Valentino, "Georges Henri Rivièrè," in *A History of Museology: Key Authors of Museological Theory*, ed. Bruno Brulon Soares. (Paris: Ifocom, 2019), 59–60.
- 2 Ks. esim. Walter Mignolo, "Museums in the Colonial Horizon of Modernity," in *Museums from the Inside: 60 Years of CIMAM* (Berlin: CIMAM & Hatje Cantz, 2022), 121–123.
- 3 Vuonna 2019 järjestetyn museologian symposiumin "What Do Museums Change?: Art and Democracy" pohjalta koottu julkaisu edustaa ensimmäisiä tarkasteluja, joissa jäsennetään museoiden demokratisoivia käytäntöjä teorian ja käytännön vuoropuhelussa. Ks. erit. Zdenka Badovinac, "Democratic Museum," in *What Do Museums Change?: Art and Democracy*, ed. Sunhee Jang (Seoul: Bummo Youn, 2020), 20; Sohyun Park, "'The Arts and Culture Blacklist' and Democratizing the Museum: Questions for the 'Survival' and 'Democracy' of Art," in *What Do Museums Change?: Art and Democracy*, ed. Sunhee Jang (Seoul: Bummo Youn, 2020), 74; Viv Golding, "How Museums Can Function as Democratic Spaces Promoting Social Justice and Inclusion," in *What Do Museums Change?: Art and Democracy*, ed. Sunhee Jang (Seoul: Bummo Youn, 2020), 127.

tarkastelussa jäänyt vähälle huomiolle,⁴ koska sekä museologinen tutkimus että käytännön kehitystyö ovat painottuneet instituutiolähtöiseen ja kävijöiden osallisuuden tarkasteluun.⁵ Minua kiinnostaa – ei vain museoiden itsemääritys – vaan ajankohtaisen taiteen vaikutus prosessissa, joka tähtää moniääniseen neuvotteluun ja demokratian ihanteiden mukaiseen avoimeen reflektioon taidemuseokontekstissa. Erotan taidemuseot laajassa museokentässä luonnontieteellisten ja etnografisten museoiden joukosta omaksi erityisalueekseen esittämällä seuraavat taiteen huomioivat kysymykset: Saako taide äänensä kuuluville taidemuseossa? Onko nykytaiteella keinoja haastaa museoinstituutiota sen muutoksessa kohti moniäänisyyttä?

Tarkasteluaineistonani on Janne Nabbin (s.1984) ja Maria Teerin (s.1985) taiteilijakollektiivi nabbteerin EMMA – Espoon modernin taiteen museoon toteuttama prosessimuotoinen teos *mesh/mef/* ja sen käynnistämä dialogi museossa.⁶ Tarkastelen erityisesti niitä teoksen elementtejä, joissa se haastoi museon menettelytapoja, ma-

- 4 Moniäänisyyttä ei spesifisti ole tutkittu taiteen ja museoiden vuorovaikutuksessa. Joissakin tapaustutkimuksissa on analysoitu taideinterventioiden vaikutusta museon sosiaaliseen asemaan, esim. Claire Robins & Miranda Baxter, "Artists' Interventions as Interpretive Strategies," in *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*, eds. Suzanne MacLeod, Laura Hourston Hanks & Jonathan Hale (London: Routledge, 2012); Ellen K. Levy, "Bioart and Nanoart in a Museum Context: Terms of Engagement," in *The Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, ed. Janet Marstine (London: Routledge, 2011).
- 5 Museologisen tutkimuksen valtavirta on keskittynyt museoiden sisäiseen kehitysprosessiin, kuten code of conduct-toimintaperiaatteiden, kuraattorinäkökulman ja yleisöjen inklusiivisen roolin hahmottamiseen. Janet Marstine on puolestaan kritisoinut tapauksia, joissa taiteelle on annettu instituutiokriittisen reflektioijan välineellinen asema omaehtoisen ja autonomisen taideilmaisun kustannuksella, ks. Janet Marstine, *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics* (London: Routledge, 2017).
- 6 Teos *mesh/mef/* oli esillä EMMA – Espoon modernin taiteen museon kokeellisille näyttelyille ja taidemuodoille varatussa Areena-tilassa 27.1.2015 – 15.3.2015.



Kuva 1. nabbteeri, *mesh/mε//*, 2015, installaatiokuva. Kuva: nabbteeri, kaikki oikeudet pidätetään.

terialituotannollista etiikkaa ja eri toimijoiden äänten ja toiminnan välistä vuorovaikutusta.⁷ Tavoitteeni on selvittää, onko taidemuseossa esimerkkitapauksen valossa sijaa hegemonisen ajattelun jälkeiselle uudella fragmentoitumiselle – tilanteelle, joka oikeuttaa yksittäiset taiteen esittämät puheenvuorot, narratiivit ja näkökulmat sekä neuvottelun museon toimintamalleista ja moniäänisyydestä. Pohdin valitsemani teosesimerkin avulla, voiko taide liikauttaa

7 Artikkelin analyysiaineistoja ovat taiteilijoiden ja museon prosessin aikana tuottama valokuvadokumentointi, näyttelyn yhteydessä pidetyn, teokseen lukeutuneen luentoperformanssin kirjallinen dokumentointi, omat prosessin aikaiset muistiinpanoni, 5.11.2014 päivätty taiteilijoiden ja museon välinen näyttelysopimus sekä artikkelia varten 5.1.2023 toteuttamani taiteilijoiden haastattelu. Taiteilijat kutsuivat prosessiin mukaan myös säveltäjä Timo Tuhkasan, joka toteutti näyttely-yhteyteen ääniraidan EMMAn tilasta syntyvästä materiaalista. Olen kuitenkin kysymyksenasettelustani johtuen rajannut artikkelissa teoksen äänimaailman tarkastelun ulkopuolelle.

museoon ankkuroituneita toiminta- ja ajattelumalleja sekä tuoda siihen moniäänisyyttä.⁸ Tapaustutkimukselle ominaiseen tapaan toivon löytäväni yhden esimerkiproduktion avulla ainutkertaisia yksityiskohtia ja museon toimintaperiaatteiden kannalta katsottuna taiteen tottelemattomuuksia, joilla teos omaehtoisesti haastaa museon annettujen toimintatapojen pysyvyyttä.

Taiteilijat luonnehtivat vaiheittain museoon rakentuvaa teostaan ja saman nimen saanutta näyttelyä *mesh/mε//* ”instituutioon sijoitetuksi paikkasensitiiviseksi tapahtumaksi”, jossa he asettuivat ”yhteiseloön museon kanssa”. Taiteilijoiden ydinajatuksena oli perustaa teoksen toteutustapa vahvasti museon olosuhteiden ja materiaalien haltuunottoon sekä henkilökun-

8 Kiitän tässä yhteydessä artikkelin anonyymeja arvioijia aiheenkäsittelyäni jännevöittävästä arvokkaista huomioista.

nan ja näyttelykävijöiden kanssa tapahtuvaan vuorovaikutukseen. He olivat alkaneet aiempien teostensa myötä pohtia, kuinka pitkälle museon olosuhteiden integroimisen taideteokseen voisi näyttelyssä viedä.⁹

Näin *mesh/mef/* käynnistyi tiettyyn paikkaan ja aikaan sidottuna osallistavana prosessina, jossa osapuolet olivat uuden, ennalta määrittelemättömän kokonaisuuden äärellä: näyttely tarjosi taiteilijoille tilaisuuden toteuttaa kiinteään yhteiseloon perustuva teos museossa. Tämän lisäksi teos oli ensimmäinen EMMA-museossa toteutettu prosessitaideteos, joka rakentui sisällöltään ja visuaalisuudeltaan kokonaisuudeksi vasta näyttelyn aikana.¹⁰ Näyttelyn avautuessa yleisölle tila oli epätyypillisesti tyhjä ja nabbteeri aloitti työskentelynsä. He täyttivät ja muunsivat tilaa vähitellen museon varastoista valikoimillaan ylijäämämateriaaleilla, näyttelyrakenteilla sekä omalta työhuoneeltaan tuomillaan tavaroilla ja aiempien teostensa osilla. Näyttelyn edessä taiteilijat keskustelivat työskentelynsä lomassa tilassa vierailevan yleisön kanssa ja ohjasivat materiaalilogistiikkaa museon henkilöstö apunaan. Näyttelyajan puolivälissä installaatio oli runsaimmillaan. (Kuva 1.) Tämän jälkeen taiteilijat alkoivat poistaa kokoamiaan rakenteita, materiaaleja ja objekteja tilasta. Vähentämisen prosessin päätteeksi näyttelytila oli jälleen tyhjä ja *mesh/mef/* materiaalisena teoksena lakkasi olemasta. Näyttelyn loppupuolella taiteilijat pitivät luentoperformanssin, joka oli rakentunut heidän prosessin aikaisista havainnoistaan, fragmentaarista ajatuksistaan ja näistä kertovista päiväkirjamerkinnöistä. (Kuva 2.) Luentoperformanssi oli myös teoksen prosessikuvaus: se kuvasi toteutunutta yhteiseloä, taideteoksen olomuodon muutoksia, museon toiminnallisia

9 Janne Nabb & Maria Teeri, Pilvi Kalhaman tekemä haastattelu, 5.1.2023, Pilvi Kalhaman arkisto. Taiteilijat olivat pohjustaneet ajatustaan ”asua” näyttelyssä mm. Poriginal-gallerian *Thingness*-näyttelyssä (2013), jossa galleriatila toimi taiteilijoiden työhuoneena.

10 Nabb & Teeri, haastattelu 5.1.2023; Näyttelysopimus 5.11.2014. EMMA-taidemuseosäätiön arkisto.

tapahtumia ja vuorovaikutuskohtaamisia. Luentoperformanssi oli julkisesti luettavissa oleva tekstisisältö näyttelyn verkkosivustolla.¹¹

Museon toiminnot ja toimijat sekä museon varastoista kerätyt materiaalit kietoutuivat osaksi näyttelyn rakentumista, prosessin tapahtumia ja temaattisia sisältöjä. Toimin itse EMMA-museon taholta taiteilijoiden kutsujana ja hyväksyin taiteilijoiden lähtöidean teoksesta. Minua motivoi nabbteerin senhetkisessä tuotannossa myös ajankohtainen ja eettinen vähentämisen tematiikka, josta nuori kollektiivi oli tunnettu.¹² Minkälaiseksi *mesh/mef/* sisällöltään muodostuisi, ei kuitenkaan ollut ennalta tiedossa. Jäimme siis uteliain mielin museossa seuraamaan, miten teos prosessin aikana rakentuisi ja mitä se käsittelisi. Tänäpä teoksesta kirjoittavana tutkijana asetan artikkelissa myös oman toimintani kriittiseen reflektioon. Museon johdon edustajana olin ja olen osa kollektiivista muodostelmaa ja rakenteellista koneistoa, johon teoksen toiminta kohdistui.¹³ Instituutio on joukko menettelyjä, tapoja ja käyttäytymismalleja, joiden välityksellä yksilöt rooleissaan ja sosiaalisissa

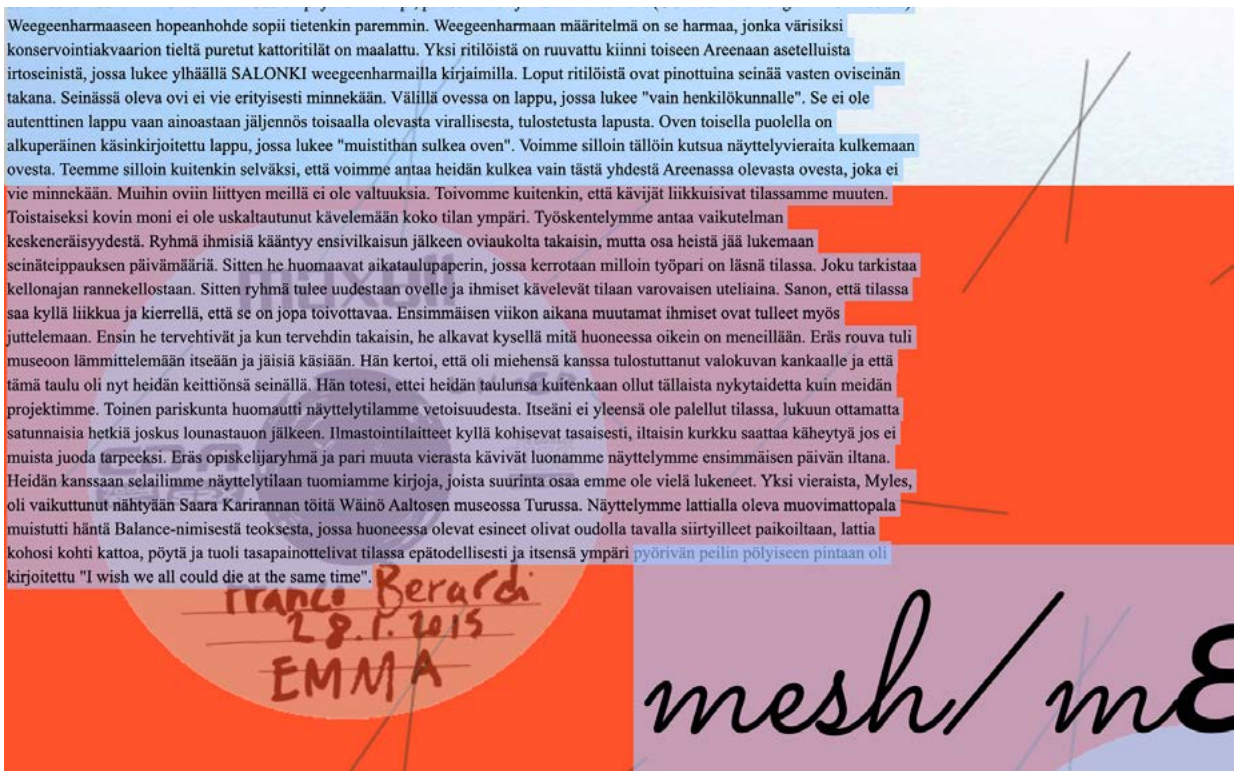
11 Teoksella oli näyttelyn ajan oma, taiteilijoiden ylläpitämä verkkosivusto, joka sittemmin on poistettu verkosta.

12 Kiinnostuin nabbteerin tuotannosta seurattessani kollektiivin työtä jo heidän opiskeluaikanaan, jolloin työskentelin tutkimuslehtorina Taideyliopiston Kuva- ja taideakatemiassa. Esittäessäni nabbteerille näyttelykutsun EMMAan työskentelin nykyisessä työssäni taidemuseon johtajana. Taiteilijakollektiivi oli juuri valittu Vuoden nuoreksi taiteilijaksi: palkintoon liittyvät näyttelyt nähtiin Tampereen taidemuseossa ja Ars Nova -museossa vuonna 2014.

13 Taiteilijoiden työskentelyn viiteryhmänä työskenteli moniammatillinen ryhmä museon edustajia, kuten konservattoreita, yleisöpalvelujen edustajia, museomestareita sekä minä itse sopimustasosta vastaavana tahona. En tiennyt tuolloin, että tulisin tarkastelemaan teosta myöhemmin tutkimuskohteenä.



Kuva 2. nabbteeri, *mesh/mɛʃ/*, 2015, luentoperformanssi. Kuva: EMMA – Espoon modernin taiteen museo / Ari Karttunen, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 3. Luentoperformanssi-katkelma *mesh/mɛʃ/*-näyttelyn verkkosivustolla. Kuva: ruutukaappaus, Pilvi Kalhama arkisto, kaikki oikeudet pidätetään.

yhteyksissä toimivat.¹⁴ Tiedostan oman positioni yhtäältä organisaation sisällä toimivana teoksen kokijana, toisaalta tätä tahoja edustavana päätöksentekijänä. Koen, että tunnistamani asetelma auttaa hahmottamaan ja analysoimaan solmukohtia, joissa organisaation tavanomainen toiminta kohtasi häiriöitä. Mikä tärkeintä, näiden kohtien tutkiminen ”sisältä käsin” on tietyllä tavalla vastavuoroinen elinehto sille, että neuvottelu museon toiminnasta voi laajassa katsannossa käynnistyä.

Instituutioiden kriittinen analyysi juontaa pohjimmitaan foucault’laisesta vallan konstruoinnin, mekanismien ja toimijoiden voimasuhteiden tarkastelusta. Institutionaalisissa rakenteissa kyse on organisoivista, kurinpidollisista ja valtaan kietoutuneista suhdeverkostoista, mutta ei valtaa pitävien tahojen ikuisesti säilyvistä etuoikeuksista.¹⁵ Artikkelini lähtöasetelma pohjautuu näkemykseen siitä, että suhteisiin kietoutuu jännitteitä, mutta vallan ehdoista voidaan myös neuvotella. Instituutiolta moniäänisyys edellyttää konsensushakuisuudesta luopumista.

Kun puhutaan museoinstituution muutoksesta, taide näyttäytyy yhtenä keskeisenä julkisen

keskustelun muotona ja mahdollisuutena valottaa institutionaalista valtaa.¹⁶ Museaalisen moniäänisyyden kysymystä ratkoessani nojaan taiteen- ja kulttuurintutkimuksen piirissä esitettyihin näkemyksiin nykytaiteenmuseon ja taiteen reflektiovoimasta.¹⁷ Ajatus taiteesta ympäristöään konstruoivana voimavarana esiintyy jo taidehistorioitsija Linda Nochlinin *fragmentin* käsitteessä, jota hän käytti teoksessaan *Body in Pieces* (1994) pirstaloituneen modernin kokemuksen metaforana. Nochlinin määritelmässä kiinnostavaa on etenkin sosiaalisen fragmentaation näkökulma, jolla hän viittaa 1900-luvun modernin taiteen voimaannuttavaan kykyyn ja tehtävään kuvata – ja jopa haastaa – modernia kokemusta moderniteetin jatkuvasti muuttuessa.¹⁸ Tuotaessa näkökulma lähemmäs nykyhetkeä nähdään taiteen muotoutuvan yhä selvemmin systemisenä kokonaisuutena ihmisyden,

14 Instituution määrittely sosiaalisena konstruktiona pohjautuu sosiaaliantropologi Mary Douglasin vuonna 1986 sittemmin laajalti vakiintuneeseen määritelmään. Ks. mm. Paul O’Neill, Lucy Steeds & Mick Wilson, *How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse* (Cambridge: MIT Press, 2017), 21; Museosta sosiaalisena agenttina ks. Anna Maria Pecci, ”Sharing Authority: ‘The Art of Making the Difference,’” in *Museums and Communities: Diversity, Dialogue and Collaboration in an Age of Migrations*, eds. Viv Golding & Jen Walklate (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2019), 207–208; Marstine, Janet, *Critical Practice*, 6.

15 Michel Foucault, *Tarkkailla ja rangaista*, suom. Eevi Nivanka (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1980 (1975), 40–41; Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon Books, 1997 (1972); Foucault’n ajattelun soveltamisesta museon rakenteiden ja valtasuhteiden näkyväksi tekemiseksi ks. Irit Rogoff & Daniel J. Sherman, *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles* (Minneapolis: Routledge, 1994).

16 Taiteen instituutiokritiikillä on museokentän haastajana vuosikymmenien taidehistoriansa ja nabbteerin instituution rajoja kommentoiva teos asettuu tähän kontekstiin. Ks. esim. *The Museum as an Arena: Institution-critical Statements by Artists*, ed. Christian Kravagna (Köln: Walther König, 2001); Alexander Alberro, ”Institutions, critique, and institutional critique,” in *Institutional Critique: An Anthology of Artists’ writings*, eds. Alexander Alberro & Blake Stimson (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2009), 2–19; Aktivismista ja poliittisesta taiteesta vuosina 1987–2011 ks. Yates McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition* (London & New York: Verso, 2017).

17 Taidehistorioitsija Claire Bishop on peräänkuuluttanut muutosta niin nykytaiteen museoiden kuin nykytaiteen käytäntöihin. Claire Bishop, *Radical Museology or, What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?* (London: Koenig Books, 2013); Taidehistorioitsija Scott McQuire puolestaan argumentoi taiteesta avaavana ja sensitiivisenä muutosvoimana. Scott McQuire, ”Participatory Cultures and Participatory Public Space,” in *Art in the Global Present*, eds. Nikos Papastergiadis & Victoria Lynn (Sydney: UTS ePress, 2014), 70–71.

18 Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (New York: Thames & Hudson, 1994), 8, 23–24; Kontekstin merkitsevyys osana taideteoksen esteettistä muotoa oli puolestaan Nicholas Bourriaudin 1990-luvun taiteen analyysin tueksi hahmotteleman teorian, relaatioestetiikan, kulmakiiviä. Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance & Fronza Woods (Dijon-Quetigny: Les presses du réel, 2002), 11–19.

elollisen ja materiaalisen risteämissä; sosiaalisen todellisuuden vuoropuhelussa, jossa sen ajatellaan kantavan mukanaan jopa kannanottoja ja keskustelua.¹⁹ Taiteilijakollektiivi nabbteerin teoksen refleктоiva toteutustapa – näyttelyn aikainen muuttuva prosessi sekä museon toimintojen, olosuhteiden ja toimijoiden sulautaminen osaksi teosta – suorastaan edellyttää tämänkaltaista lähestymistapaa.

Teosanalyysissa minua inspiroivat kaksi käsitettä, joiden avulla etsin väyliä museon prosessien kriittiseen luentaan sekä konsensushakuisuutta pirstaloivaan ajatteluun taiteen ja museon välillä. Käsitteistä ensimmäisen, *metamuseaalisuuden*, juonnan kirjallisuuden- ja kulttuurintutkija Mieke Balin suorittamasta museoiden diskurssianalyysistä. Bal on tehnyt näkyväksi museon valtaa ylläpitäviä narratiiveja sekä tarkastellut museoiden esittämistapoja ja puhunutta analysoidessaan American Museum of Natural Historyn esillepanoa, esineistöä, implisiittistä kertojaa ja käytettyä diskurssia. Bal viittaa museoinstituution piilossa olevaan kollektiiviseen äänenkäyttöön kutsuen sitä metamuseaaliseksi funktioksi.²⁰ Balin tutkimukset tuovat esiin, kuinka voidakseen toimia demokraattisesti ja läpinäkyvästi, on museon vastattava kysymykseen siitä, kuka sen narratiivista on vastuussa ja mitä käsityksiä tällä narratiivilla välitetään. Artikkelissa hyödynnän metamuse-

aalisuutta analyttisena, mutta käytännönläheisenä analyysityökaluna: se vastaa kysymykseen, kuka tai kenen ääni museossa puhuu. Kysymyksen avulla on mahdollista eritellä vallan jakautumista ja tarkastella taideteoksen ”liikkumatilaa” museokontekstissa. Museokriittisen tarkastelun perusajatuksena on tunnistaa se konteksti, missä taide on asetettu esille. Tämän artikkelin yhteydessä kyse on siitä, saavatko teoksen narratiivit museossa äänen ja tilan.

Täydentääkseni puhun analyysiä ankkuroin tarkastelun *toiminnallisen autonomian* käsitteeseen, joka juontaa tapahtumallisen taiteen ja nykytaiteen sosiaalista roolia korostavasta systeemiteoreettisesta ajattelusta. Tässä viitekehyksessä sitä on hyödyntänyt tutkija Cornelia Bohn, joka on tarkastellut tapahtumallisen taiteen autonomiaa.²¹ Artikkelissa kehystän käsitteen taiteen institutionaalisella ja materiaalisella kontekstilla. Hahmottelen käsitteelle merkitystä, jossa ei vain vastata metatason kysymykseen, kuka museossa puhuu, vaan myös siihen, kuka tai mikä museossa toimii, ja missä toiminnan aito päätöksenteko, vastuut ja valta sijaitsevat. Käsite tarjoilee väylän kuvata taideteoksen muotoutumisprosessin toiminnallisuutta ja toimijuuksia museoinstituutiossa. Toiminnallisuuden analyysiin kiinnittyvän käsitteen käyttöä tukee se, että nabbteeri-kollektiivi itse on kertonut tukeutuneensa teoksessa verkostoteorian käsitteisiin.²² Kuten tarkasteltavassa teoksessa, sosiologi Bruno Latourin kehittämässä toimijaverkkoteoriasa esiintyy uusmaterialistinen ajatus ihmisen ja ei-inhimillisten objektien välisestä sosiaalisesta

19 Näkökulmaa on painotettu etenkin uusmaterialistisessa tutkimuksessa, ks. Estelle Barrett & Barbara Bolt, *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' Through the Arts* (London: I.B.Tauris, 2013), 6; Milla Tiainen, Katve-Kaisa Kontturi & Ilona Hongisto, "Preface. Movement, Aesthetics, Ontology," *Cultural Studies Review*, Vol 21 No 2 (2015), 5; Diana Coole & Samantha Frost, *New Materialisms: Ontology Agency and Politics* (Durham: Duke University Press, 2010).

20 Mieke Bal, *A Mieke Bal Reader* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006), 171–175; 189. Suorittaessaan nk. museaalista lähilukua Bal tuo esille esimerkkimuseon kykenemättömyyden itsereflektioon ja osoittaa museon ”pönkittävän” metatason kertomusta omasta statuksestaan pedagogisen tarinansa ohella. Balin kriittinen luenta kohdistuu kulttuurihistoriallisen museon tiedon tuottamisen tapaan sekä hänen mukaansa museoiden käyttämään ”totuuspuheeseen”.

21 Cornelia Bohn, "Contemporary Art and Event-Based Social Theory," *Theory, Culture & Society*, Vol 39, No 3 (2021), 51–74. *Operative autonomy* -käsitteen määrittelystä erit. 53. Bohn kytkee käsitteen tapahtumallisen taiteen ajalliseen ulottuvuuteen. Vaikka oma näkökulmani on institutionaalisessa kontekstissa, oli nabbteerin prosessiteos toki myös tiettyyn aikaan ja paikkaan sidottu.

22 Nabb & Teeri, haastattelu 5.1.2023.

verkostosta ja kanssakäymisestä.²³ *Toimija, toimijuus* ja *toimijaverkko* ovat teorian keskeisiä käsitteitä, jotka näyttävät käyttökelpoisina myös *mesh/mef/-*teoksen materiaaliverkosta ja toiminnallisuutta sanoitettaessa.

Pureudun seuraavissa nabbteerin *mesh/mef/-*teosta käsittelevissä analyysiluvuissa niihin teemaattisiin, performatiivisiin, materiaalisiin ja diskursiivisiin risteyskohtiin, joissa teos tekee näkyväksi taidemuseon metatason (valta)rakenteita sekä konstruoi dialogisuutta teoksen, museon ja erilaisten toimijoiden välillä. Osoitan, millä tavoin teos liikauttaa institutionaalista museotoimijaa, ja millä ehdoilla teoksen toiminnallinen autonomia toteutui esimerkkitalanteessa. Artikkelin lopettavassa luvussa pohdin moniäänisyyden ehtoja museaalisisessa toiminnassa. Tässä yhteydessä tuon aineistosta ja analyysista nousseet havainnot osaksi laveampaa teoreettista keskustelua demokraattisen museon periaatteista.²⁴ Samalla pohdin teoksen esiin nostamien ehdotusten mahdollista yleistettävyyttä.

Materiaalilähtöisiä häiriöitä

Prosessitaiteessa näyttelyn tai teoksen saamaa visuaalista olomuotoa olennaisempaa on ainutkertaisten tapahtumien muodostama kokonaisuus. Toisena prosessiteoksia yleisesti määrittävänä piirteenä on tapausesimerkissään

toteutunut teoksen rakentuminen oman olemassaolonsa vaiheittaisena transformaationa.²⁵ Prosessitaideteos muuttaa myös yleisön perinteisen position vastaanottajana, kun museokävijä menettää suvereenin kontrollinsa teoksen tarkastelejana tullessaan yhdeksi tapahtumaketjun osallistujaksi ja muokkaajaksi.²⁶ Esimerkkiteos kietoi ennen muita museon työntekijät osaksi prosessia. Museon teknistuotannollinen henkilökunta ja nabbteeri suorittivat katselmuksia museon taustatiloissa sopivia materiaaleja etsien. Varastokatselmusten ohella taiteilijoiden ja museon välillä ratkottiin paikoin vaikeita museon sisäisiä toimintakulttuuriin ja sopimusteknisiin seikkoihin liittyviä kysymyksiä, joissa teoksen toteutus edellytti poikkeamista museaalisisesta käytännöstä. Näitä olivat muun muassa tilaan tuotavien materiaalien status taideteoksena, orgaanisten materiaalien tuonti museotilaan, taiteilijoiden materiaalien käsittelyoikeus sekä museohenkilöstön taholta suoritettavien teostarkastusten ja museaalisen dokumentaation tekemättä jättäminen.²⁷ Taiteilijat eivät halunneet tehdä arvoluokitusta eri aineistojen, kuten varastosta löydettyjen tarvikkeiden tai aiempien teostensa osien, välillä. Museo taas edellytti vastuukysymysten kirjaamista näyttelysopimukseen.²⁸

Sitoutumatta annettuihin reunaehtoihin, kuten teoskäsittelyyn liittyviin konventioihin, nabbteerin teos kyseenalaisti lähtökohtaisesti museotoiminnan vakiintuneita protokollia. Vaihtoehtona näille taiteilijoiden oma toiminta lähentyi museaalista työtä: nabbteeri onkin määritellyt

23 Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 6. Toimijaverkkoteorian englanninkielinen nimitys on *actor-network theory*; Mia Muurimäki kuvaa myös väitöstutkimuksessaan osuvasti nykytaiteen tapahtumallisuuden, poliittisen ulottuvuuden ja kollektiivisen toiminnan suhdetta toimijaverkkoteoriaan. Mia Muurimäki, *Nykytaiteen politiikka museokontekstissa* (Helsinki: Aalto-yliopisto, 2013), 34.

24 Mm. Viv Golding, "How Museums Can Function," 127–142; Hilde Hein, "The Responsibility of Representation: A Feminist Perspective," in *The Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, ed. Janet Marstine (London: Routledge, 2011); Iris Marion Young, *Inclusion and Democracy* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

25 Bohn, "Contemporary Art," 52.

26 Boris Groys, *In the Flow* (London: Verso, 2018), 20–21.

27 Nabb & Teeri, haastattelu 5.1.2023; Pilvi Kalhama muistiinpanot 27.1.2015 – 15.3.2015. Mainittujen periaatteiden lisäksi ratkottiin poikkeavia käytännön asioita, kuten taiteilijoiden tilassa tapahtuvan työskentelyn mahdollistaminen näyttelyn aukioloaikana, näyttelyvalvonnan luonteen määrittely tämänkaltaisessa näyttelyssä sekä logististen järjestelyjen aikatauluttaminen teoksen rakentuminen, aukiolo ja asiakasturvallisuus huomioiden.

28 Ibid; Näyttelysopimus 5.11.2014.



Kuva 4. nabbteeri, *mesh/mef*, 2015. Kuva: EMMA – Espoon modernin taiteen museo / Ella Tommila, kaikki oikeudet pidätetään.

työskentelynsä kytkeytyvän dokumentointiin ja keräilyyn sekä esineiden ja tilojen uudelleenjärjestelyyn prosessimaisesti.²⁹ Tuomalla museoon omanlaisensa tavan järjestellä näyttelyn aineistoja taiteilijat horjuttivat museaalista toiminta-ajatusta, joka kiteytyy museoiden omaksumassa periaatteessa immateriaalisältöjen

29 Janne Nabb & Maria Teeri, *Tuntemattomien juhlien jäänteet / The Leftovers of an Unknown Party*, toim. Tapani Pennanen & Marjut Villanueva (Tampere: Tampereen taidemuseo, 2014), 7–9.

ja representaatioiden omistajuudesta.³⁰ Museoinstituution toiminta perustuu oletukseen, että se omistaa ja luo esittämänsä informaation, kuten tiedot taideteoksista, niiden alkuperästä, rakentumisesta ja elinkaaresta. Lisäksi museossa työskentelevien yksilöiden työ tiedontuotannon ja toiminnan parissa synnyttää aineistoa, jonka katsotaan muodostuvan museon omaisuudeksi. Johtuen kyseisestä periaatteesta, aineistojen jäsentelyn tavat ovat museo-organisaatioissa säädeltyjä.

Museon aineistonhallinnointitavan sijaan nabbteeri omaksui teoksensa materiaallisen prosessointitavan teoksen nimessä esiintyvistä käsitteistä *mesh*. Se tarkoittaa materiaa, joka nähdään ja aistitaan yhdenlaisena kokonaisuutena, mutta joka tosiasiaassa koostuu lukemattomista ainesosista ja niiden välisistä kytköksistä.³¹ Mesh-verkon idea suuntaa huomion teoksen näkyvästä ja materiaalisesta olo muodosta erilaisten aineistojen muuntumiseen. Tapausesimerkissä mesh näyttäytyy metodina, jolla taiteilijat havainnoivat ja prosessoivat asioita, keräsivät aineistoja ja muuttivat installaatiota syy-seuraussuhteiden myötä. Museossa toiminta ja tiedontuotanto sijoitetaan puolestaan tunnistetusti erilaisiin luokitteleviin kategorioihin. Kategoriat näyttäytyvät objektiivisina, mutta tosiasiaassa ne synnyttävät keinotekoisesti luotuja institutionaalisia kehyksiä ja merkityksiä

30 Elizabeth Orna & Charles Pettitt, "What is Information in the Museum Context?", in *Museums in a Digital Age*, ed. Ross Parry (London & New York: Routledge, 2010), 33–36; Representaatioista museon omaisuutena ja ydintehtävänä ks. Hein, "The Responsibility of Representation," 117–118.

31 Timothy Morton, *Realist Magic: Object, Ontology, Causality* (Michigan: Open Humanities Press, 2013), 24,75. Ilmastonmuutoksen materiaalisuutta käsitellyt filosofi Timothy Morton käyttää mesh-käsitteen määritelmässään taidetta metaforana selittäessään materiaalin olomuodon itsenäistä toimijuutta ja muuntumista. ICT-alan arkikielessä langatonta, digitaalista verkkojärjestelmää kutsutaan myös mesh-verkoksi.

esineille.³² Museaalisten kategorisointien kannalta *mesh/mɛʃ/* sijoittui maastoon, jossa teoksen vaiheita ja aineistoja oli vaivalloista, jopa mahdotonta, ottaa haltuun instituution taholta: taiteilijoiden työskentely erilaisten aineiston parissa synnytti kokonaisuuteen myös jatkuvasti uusia materiaalisia olomuotoja, kuten liikettä, ääntä ja toimintaa. (Kuva 4.) Kuten esityslähtöistä taidetta väitöstutkimuksessaan tarkastellut Riikka Niemelä on todennut, lajikategorioiden väliset alueet ovat muistiorganisaatioille yhä ongelmallista, ratkaisematonta maaperää.³³ Horjuttaessaan museon perustavaa toimintalogiikkaa, kuten metamuseaalista määrittämisen diskursia, *mesh/mɛʃ/* leikitteli uudenlaisen, ameebamaisen aineiston jäsenystävän ajatuksella.

Taiteilijat laativat listoja materiaaleista, joita heille esiteltiin varastokatselmuksilla. Listojen laadinta assosioituu lähtökohtaisesti museaaliin perustehtäviin, kuten luettelointiin ja inventointiin, jotka nabbteeri otti haltuun produktiossa omana tehtävänä ja omalla tavallaan. Osa lödetystä aineistoista oli identifioitavissa toisten taiteilijoiden, kuten Tuomas A. Laitisen, William Kentridgen ja Liam Gillickin, aiempiin installaatioihin museossa. Tiedot tulivat esiin museon työntekijöiden kanssa käydyissä keskusteluissa; museon ylläpitämiä arkistoja ylijäämäaineistoista ei ollut tuolloin olemassa. Toisten taiteilijoiden teoksiin kuuluneisiin materiaaleihin kietoutui nabbteerin mukaan erityinen aura.³⁴ Teokseen päätyi muun muassa Gillickin instal-

32 Rogoff & Sherman, *Museum Culture*, xi. Kirjoittajat argumentoivat, että museot pyrkivät luonnehtimaan luokittelutapojaan myötäsyntyisenä esittämiensä esineiden piirteinä, mutta tosiasiasa luokittelu tapahtuu aina ulkoisen diskursiivisen määrittelyn, kuten esimerkiksi "kansakunta", "periodi", "koulukunta", "tyyli" ja "genre", avulla. Jopa nabbteerin teoksen määrittely prosessiteokseksi voidaan kyseenalaistaa vastaavalaisena yrityksenä luokitella ja hallita teosta tietynlaisena nykytaiteen muotona museokontekstissa.

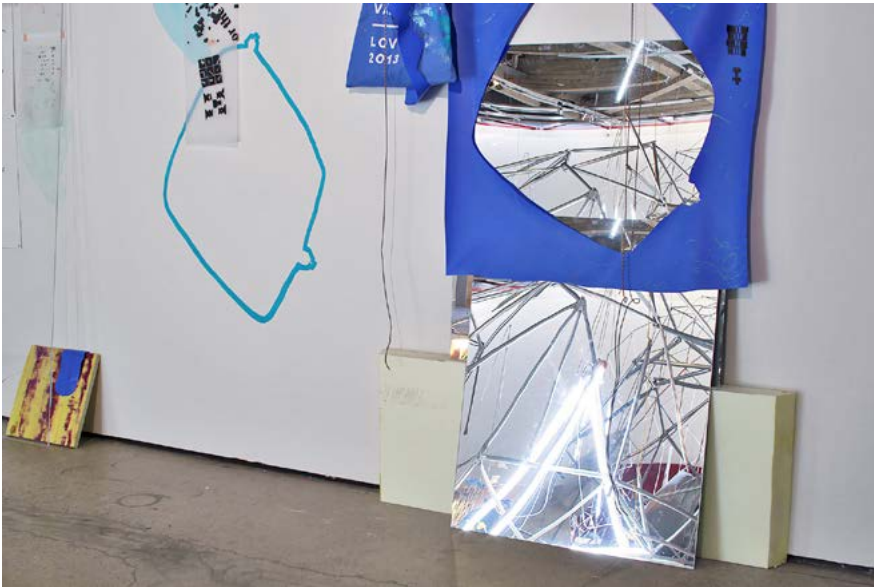
33 Riikka Niemelä, *Performatiiviset jäljet: Teos ja tallenne esityslähtöisessä mediataiteessa* (Turku: Turun yliopisto, 2019), 18, <https://www.utupub.fi/handle/10024/146971>

34 Nabb & Teeri, haastattelu 5.1.2023.

laation peilimateriaalia (kuva 5), liikuteltava, katkaistu näyttelyseinän pätkä (kuva 6), nabbteerin omia tarvikkeita ja mediateoksia (kuva 7) ja Fat Boy -merkkisiä museon säkkituoleja (kuva 8). Tullessaan osaksi *mesh/mɛʃ/*-teosta aineistot näyttäytyivät kuitenkin samanarvoisina. Yksilöimällä ja hyötykäyttämällä löydettyjä varastomateriaaleja nabbteeri arvotti aineistoja toisenlaisin periaattein kuin museo. Museo oli tuossa tilanteessa luokitellut esimerkiksi aiempien näyttelyjen teosten aineistoja tarvikevarastoon, ei enää taideteoksiin, kuuluviksi. Hyödyntäessään kyseisiä materiaaleja osana teostaan kollektiivin oma työ kytkeytyi museon aiempaan verkostomaiseen näyttelyjen virtaan, ja teos kantoi mukanaan materiaaleja, joiden merkitykset ja toiminnallisuus ulottuivat sen ulkopuolelle. Materiaalit edustivat omaa suvereenia olemassaoloaan pitkässä kiertokulussa.

Teoksen transformaatio osana museon toiminnallista verkostoa toi esille museoiden tuotannollisen rakenteen, katoavat aineistot ja arvottamiseen liittyvän tietyn mielivaltaisuuden. Toisin sanoen, teos loi häiriön totuttuihin, kollektiivisesti ylläpidettyihin metamuseaaliin toimintatapoihin ja toi tilalle vaihtoehtoisen toimintalogiikan. Samalla se loi toimintatavasta oman olomuotonsa osana museaalista jatkumoa. Se, että nabbteerin teos myös lakkasi olemasta materiaalisena teoksena näyttelyn päätyttyä, tai kuinka se osoitti muiden taiteilijoiden installaatioiden samankaltaisen materiaaliprosessin kulussien takaa, haastoi vieläpä museaalisesti ylläpidettyä pysyvyyden ja säilyttämisen narratiivia. Teos kuvasi kiinnostavalla tavalla museaalisen pysyvän teoskäsityksen näennäisyyttä nykytaiteen kohdalla ja toi esiin näkymättömiä, metatason toimintamalleja.

Löydettyjä materiaaleja koskevat yksityiskohdat saivat teoksessa myös materiaalikriittisen sävyn. Luentoperformanssiin päätyi muun muassa kuvaus museossa suunnitteilla olevasta seinärakenteiden uusimisesta, rakennusmateriaalien päätyemisestä roskalavalle ja säilyttämisen



Kuvat 5.–7. nabbteeri, *mesh/mef*, 2015, installaatiokuvat.
Kuvat: nabbteeri, kaikki oikeudet pidätetään.





Kuva 8. nabbteeri, *mesh/mef/*, 2015, installaatiokuva. Kuva: nabbteeri, kaikki oikeudet pidätetään.

“kannattamattomuudesta” kierrättämisen sijaan sekä kertojan pohdintaa tästä: ”Voi tietenkin olla, että koko seinä on kannattavampaa laittaa roskalavalle kuin maalata se taas valkoiseksi”, teoksenluentoperformanssissa todetaan. Sävy on pohtiva ja asioihin huomiota kiinnittävä, ei antagonistinen. Kerronta etenee toteavalla tyyliä kohti suojeltua museoarkkitehtuuria: ”...itse rakennuksen seinät on suojeltu näyttelyiltä ja yleisöltä. Katto ja lattia ovat näkyvissä, suojeltuja nekin.”³⁵ Teoksessa esitetty havainto nostaa esiin aselman, jossa nykytaiteen näyttelyjen materiaalit ovat sen sijaan vain ylijäämä-materiaalia, eivät suojelua vaativia näyttelyesineitä – viitaten jälleen arvottomisperiaatteiden sopimuksenvaraisuuteen.

35 Kaikki teokseen liittyvät katkelmat ja lainaukset artikkelissa ovat otteita teoksenluentoperformanssista: *mesh/mef/*,luentoperformanssi. Janne Nabbin ja Maria Teerin arkisto, 2015.

Materiaalien kiertokulun osoittaminen ei teoksessa pysähtynyt taiteen ja museon sisäisiin intertekstuaalisiin viittauksiin, vaan materiaalityökset saivatluentoperformanssin tekstualisoinnissa globaalit mittasuhteet:

[-] olemme valikoineet rakennuspalikoiksemme alumiinia, alumiinia, alumiinia, muovia rullalla ja muovia erilaisina valettuina kappaleina, joiden sisällä on virtapiirejä ja metalleja, alumiinia verhoiltuna karmiiniin vivahtavalla polyesterillä, maalattua terästä, akryylilieriöitä, kristallihiekkaa, lasiputkia ja puukuitulevyrakenteita. Muun muassa alumiini aiheuttaa ahdistusta.

Kerronta siirtyy pohdintaan alumiinituotannon ympäristövaikutuksista maailmalla. Teoksessa viitataan muun muassa trooppisiin sademetsiin, ja kuinka materiaalityökset palautuvat sieltä näyttelyyn, jota nabbteeri itse on toteuttamassa

Espoon Tapiolassa, EMMAssa. Niin taiteilijoiden oma tuotanto kuin museo tuotantolaitoksena, saavat maailmanlaajuisen mittakaavan, joka näytättyy teoksessa kulutuskriittisessä ja epäekologi- sessa luonnonvarojen riistävässä sävyssä:

Kiertokulkujen spiraalimainen parveilu ulotuu koskemaan useimpia asioita, joita Tapiolassa voi kuvitella tekevänsä. [- -] Lopulta asioiden tai tapahtumien esittäminen museossa tai taidetilassa ei voi tapahtua täydellisen mielekkäästi. Mielikuvitukseni ei riitä muodostamaan kuviota, jossa kaikki näyttelyssä oleva olisi jollain syvällisellä tavalla yhteydessä esityspaikkaan mutta siten, ettei mitään muuta paikkaa olisi käytetty hyväksi.

Teoksen materiaali- ja globalisaatiokriittisessä asetelmassa taidemuseolaitos ja sen ylläpitämät taideproduktiot, mukaan lukien itsekriittinen *mesh/mεf/*, näyttäytyivät länsimaisen hegemonian rakenteena: vaikka kyse olisi paikallisuuteen perustuvasta teoksesta, taidemuseotoiminnassa kytkös globaaleihin voimasuhteisiin on väistämättä olemassa. Kulttuuriteorioissa globalisaation on todettu vahvistavan länsimaista hegemoniaa ja edesauttavan paikalliskulttuurien katoamista.³⁶ Teos kysyi kriittisesti, mitä edes on paikallisuus, kuten tapiolalaisuus tässä tapauksessa, kun materiaalien elämä paikantuu sademetsävyöhykkeelle. Ja missä määrin länsimaisissa taidetuotannoissa tiedostamme hegemoniaa ylläpitävät tuotantomallit? Arvon käsite, joka taideinstituutiossa on sopimuksenvarainen ja tarkastelultaan teoskeskeistä, kyseenalaistui teoksen esittäessä arvon käsitteen tarkastelua rationaalisenä luonnonvarakysymyksenä. Fyysisen materiaalien ohella *mesh/mεf/*:in materiaaleja olivat puhe, tunteet, tulkinnat, kohtaamiset ja ajatuskulut, jotka konstruoivat teosta erilaisten politiikkojen ja ideologioiden risteyskohdassa tapahtuvana keskusteluna.

36 Esim. Hans Belting, "Contemporary Art and the Museum in the Global Age," *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Vol. 1 No 2 (2012), 18–19.

Teos artikuloi taidekentän siirtymää representaation paradigmasta (jossa taideteos on aina tietyllä tapaa myöhässä tuleva vastaus sosiaaliseen tilanteeseen) kohti paradigmaa, jossa taide voi olla osa käynnissä olevaa sosiaalista dynamiikkaa ja neuvottelua.³⁷ Nykyaikaisen osallistavaa potentiaalia väitöskirjassaan tutkineen Riikka Haapalaisen mukaan nykytaiteen suuntautuessa yhteiskuntaan ja sosiaaliseen se tuottaa omaehtoisesti muutosta, vaikkei sitä edes selkeästi eksplikoitaisi.³⁸ Myös taidehistorioitsija Nikos Papastergiadis mukaan taide, joka toimii viittaamalla tässä ja nyt -luonteeseensa, on kriittisen toiminnan muoto itsessään, jolloin sitä ympäröi kompleksinen teoreettinen ja poliittinen konteksti.³⁹ Mieke Bal kutsuu tilannetta taideteoksen itsensä toimimisena kulttuurianalyysinä. Näin tapausteoksenkin kaltainen interventio museon tuotantoihin merkitsee näyttelyn lukemistapaa ohjaavan uuden kertojan tuomista museaaliseen kontekstiin.⁴⁰ Esimerkkiteoksen fyysinen, materiaallinen ja prosessin aikana muuttuva olomuoto sekä siihen liittyvä faktojen ja tunteiden tasolla tapahtuva pohdiskelu paljastivat museotuotantoihin kytkeytyviä vallan mekanismeja ja piilossa vaikuttavia narratiiveja. Teos loi museon totuttuihin metamuseaaliin diskursseihin häiriön, mutta samalla lavensi sen koskemaan laajempaa murrosta ajassamme. Teoksen *mesh/mεf/* materiaalit esimerkiksi kantivat mukanaan sellaisia eettisiä ja poliittisia

37 McQuire, "Participatory Cultures", 71–73; Helen Pheby, "Contemporary Art: an Immaterial Practice?", in *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations* (London: Routledge, 2010), 84–85.

38 Riikka Haapalainen, *Utopioiden arkipäivää: Osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykyaikaisessa taiteessa 1980–2011* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2018), 15–16, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-4007-4> <http://hdl.handle.net/10138/229855>

39 Nikos Papastergiadis, *Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everyday* (Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2010), 20.

40 Bal käyttää ilmaisua "uusi kertoja", jonka artikkelin katsannossa voisi muuttaa myös muotoon "uusi toimija". Mieke Bal, *Looking In: The Art of Viewing. Essays and Afterword* (Amsterdam: G+B Arts International, 2001), 163.



Kuva 9. nabbteeri, *mesh/mef/*, 2015, yksityiskohta. Kuva: nabbteeri, kaikki oikeudet pidätetään.

teemoja, joihin EMMAn museotuotannoissa on enenevästi kiinnitetty huomiota teosprosessin jälkeen. Paitsi materiaalien kierrätys sinänsä, myös käytettyjen materiaalien luettelointi, hallinnointi- ja varastointi ovat siirtyneet nabbteerin teoksen myötä museaaliin prosesseihin EMMAssa. Teos lukeutuukin museon kestävä kehityksen työn varhaisiin alulle paneviin ja herätteleviin voimiin.

Toiminnallisia säröjä

Prosessina *mesh/mef/* rakentui monisyisesti museon eri toimijoita osallistavassa toiminnassa, erilaisten syy-seuraussuhteiden jatkumona. Taiteilijoiden ja museon henkilökunnan vuorovaikutus kuuluu näyttelyproduktioon luonnollisena osana, mutta *mesh/mef/*-teoksessa prosessi erosi tavanomaisesta: aineistot kutoutuivat teoksen erilaisissa kohtaamisissa myötäsyntyisesti ilman,

että osalliset ymmärsivät olevansa teoksen mahdollistajia ja muokkaajia. Erilaisten suhteiden ja toimijuuksien välisessä verkostossa syntyneiden aineistojen päätyminen osaksi julkista prosessia oli nähtävissä vasta jälkikäteen. Taiteilijoiden mukaan, mikä tahansa havainto, kohtaaminen tai eteen tuleva tieto museon ”kulissien takaa” saattoi päätyä osaksi teosta.⁴¹ Eri toimijoiden, kuten työntekijöiden tai asiakkaiden ääneen lausumat toteamukset, taiteilijoiden ajatuksissa syntyneet mielleyhtymät tai yksityiskohdat erilaisista vuorovaikutustilanteista päätyivät joko kirjallisina havaintoina luentoperformanssiin tai visualisointeina fyysiseen tilaan.

Osana installaatiota nähtiin esimerkiksi sisäisen palaverin asialista, A4-tuloste, jota taiteilijoiden käsin lisäämät muistiinpanot täydentävät. Mer-

41 Nabb & Teeri, haastattelu 5.1.2023.

kinnät museon logolla varustetussa paperissa kertovat avainsanojen ja lyhyiden lauseiden muodossa taiteilijoiden ajatusprosessista ja toiminnasta museossa pidetyn kokouksen aikana. (Kuva 9.) Dokumentti tuo esiin organisaation ja taiteilijoiden erilaiset näkökulmat, kiinnostuksenkohteet ja tavat jäsentää prosessia. Esillepanon myötä yleisö sai mahdollisuuden omiin mielleyhtymiinsä kokouksen kulusta. En voi välttyä lukemasta asiakirjaa ilman vaikutelmaa kokouksessa pääsääntöisesti kuuntelevalla kannalla olevista taiteilijoista. Muistiinpanomerkinnät, kuten ”voi tulla ennen aukeamista aamuisin”, ”orgaaninen on pannassa”, ”pakastaminen viikon” ja ”viestintä Emman sivujen kautta”, viittaavat tilanteeseen, joissa on läpikäyty museon toimintaohjeita. Palaverista syntynyt teoksen osa kertoo kahdesta erillisestä monologista, ei dialogista, toimijoiden välillä.

Taiteilijoiden kertoman mukaan kulissien takainen neuvottelu henkilökunnan ja taiteilijoiden välillä ei ollut täysin saumatonta. Taiteilijat kokivat kanssakäymisessä olleen jännitettä, varuillaan oloa ja hankausta. He kokivat paikoin uupumusta ottaa ehdotuksiaan esille.⁴² Vastavuoroisesti nabbteerin esittämät toteutustavat hämmensivät henkilökuntaa, koska ne haastoivat museon toimintaperiaatteita, eikä siihen ollut varauduttu.⁴³ Hankauksella oli vaikutuksensa teoksen muotoutumiseen. Seuraava katkelma viittaa olosuhteeseen, jossa nabbteeri tyytyi kompromissiratkaisuna vain mielikuvittelemaan elävän kasvin versoamisen puheeksi ottamisen sijaan:

Olisin halunnut tuoda Areenaankin porkkanan ja nauriin naatteja, olisin asetellut ne lautalle matalaan veteen ja odottanut, että olemattomasta viipaleesta versovat napolinkeltaiset

42 Ibid.

43 Henkilökohtaiset näyttelymuistiinpanot vuosilta 2014 ja 2015. Pilvi Kalhaman arkisto. Esimerkkitapauksen myötä toimintakulttuurisia poikkeamia on ryhdytty enenevässä määrin käsittelemään museossa yhdessä taiteilijoiden kanssa.

miniatyyrilehdet venyisivät joka suuntaan ja muuttuisivat vihreämmiksi ja vihreämmiksi. Sellaista vihreää on vaikea jäljitellä. Tyydyn poimimaan teepussin suojaussin kyljestä sanapareja: moroccan mint, jasmin green. Ne saavat kelvata [- -].

Omilla ehdoillaan ja menettelytavoillaan museo rajoitti muiden osapuolten toiminnallista autonomiaa. Teos löysi tässä kuitenkin säröjä. Teoksessa kerrotaan, kuinka museo pyrkii suojautumaan sinne kuulumatonta elämää vastaan, mutta siitä huolimatta museossa liikkui epätoivottu toimija:

Orgaaniset elementit täytyy pakastaa, ennen kuin ne saa tuoda tilaan. Riippumatto on ollut nyt kaksi viikkoa pakkasessa. [- -] Peililevyn pinnalla liikkui joku. Mustasiipinen, punatäpläinen pistepirkko käveli pystysuoraa pintaa ja sen maha heijastui peilistä. Peitinsiivissä oli valkoista härmää. Kuvasin videota, mutta puhelimen kamera ei onnistunut tarkentamaan päähenkilöön, videossa se erottuu sumeana täplänä peilimaailman pinnalla. Käänsin päätäni ja keskityin hetkeksi johonkin muuhun, ja olento oli poissa.

Teokseen ajateltu riippumatto ei koskaan läpäisyt pääsyä näyttelyyn, mutta pistepirkko, kohtausten ”päähenkilö”, selvästikin jatkoi omaehtoista elämäänsä jossain päin näyttelytilaa, jonne se oli paradoksaalisesti päätnyt museon omista materiaaleista. Tapahtuma toi esiin museon säännösten irrationaalisuuden.

Toimijaverkkoteoriassa esitetään, että toimijuus tulee erityisellä tavalla näkyväksi etenkin poikkeustilanteissa, koska niissä totunnaiseen toimintaan tulee jonkinlainen häiriö, särö tai

poikkeama.⁴⁴ Tästä nähtiin myös toinen esimerkki, kontrolloimaton tapaus, jossa teos muuntui tahattomasti kuin itse itseään ohjaten. Näyttelytilaan ilmestyi taiteilijoiden yllätykseksi sinne kuulumattomia asioita, mikä synnytti heissä absurdin tunteen instituution kuviossa ajalehtimisestä: ”Seinä oli välillä irti aamulla. Toiseen näyttelyyn liittyviä maalattuja jalustoja ja trukkilavoja oli ilmaantunut meidän näyttelytilaamme ja yhtä nopeasti ne poistuivat”,⁴⁵ nabbteeri kuvaa tapahtumaa. Nähtävästi teoksen esillepanon näyttäminen keskeneräiseltä oli hämmentänyt museon teknisen henkilökunnan, ja näyttelytila oli hahmotettu materiaalintäyteiseksi taustatilaksi koskemattomuutta edellyttävän näyttelyalueen sijaan. Mieleeni nousee kysymys, olisiko *mesh/mef/-*-installaatioon ilmaantunut teknisen henkilökunnan toimesta sinne kuulumatonta aineistoa toisen näyttelyn rakennustyömaalta, jos se olisi ollut visuaaliselta asultaan tavanomaisempi. Voin tässä vaiheessa vain spekuloida kysymyksellä saamatta siihen vastausta. Taiteilijoiden käynnistämä, museon tavanomaisista esillepanoista poikkeava prosessi itsessään oli provosoinut museohenkilökunnan tahattoman intervention teokseen. Tämä teki taiteilijoista hetkittäin oman teoksensa sivustakatsojia – heistä tuli keitä tahansa toimijoita muiden joukossa.

Teoksen kulkuun ilmaantunut särö toi lisäksi esiin, kuinka nykytaidetta esittävässä museossa myös taiteilijoita ohjaavat tietyt taiteen esittämiskonventiot. Taiteilijat kertoivat Areena-näyttelytilan näyttäytyneen tässä tilanteessa heidän suuntaansa ”epätilana”.⁴⁶ Kiinnostavaa tapahtumassa oli se, että henkilökunnan intervention installaatioon synnytti heidän luomansa teos, ei

44 Jarmo Kortelainen, ”Epäpuhtaat liittoumat: Luonto ja tila maantieteellisessä toimijaverkkoajattelussa,” teoksessa *Maantiede, tila, luontopolitiikka: Johdatus yhteiskuntatieteelliseen ympäristötutkimukseen*, toim. Ari Aukusti Lehtinen (Joensuu: Joensuu University Press, 2005), 41–43.

45 Nabb & Teeri, haastattelu 5.1.2023.

46 Ibid.

tilan tosiasiallinen ominaisuus. Toiminnallinen autonomia sai teoksessa muotoja, joita taiteilijatkaan eivät olleet ennakoineet.

Esimerkkiteoksessa asiakaskohtaukset muodostuivat osaksi sen toiminnallista verkostoa. Seuraavissa katkelmissa korostuu installaation aineistojen ja prosessin itsensä kyky herättää keskustelua:

Työskentelymme antaa vaikutelman kesken-eräisyydestä. Ryhmä ihmisiä kääntyy ensivilkaisun jälkeen oviaukolta takaisin, [- -]. Sitten ryhmä tulee uudestaan ovelle ja ihmiset kävelevät tilaan varovaisen uteliaina.

Eräs rouva tuli museoon lämmittelemään itseään ja jäisiä käsiään. Hän kertoi, että oli miehensä kanssa tulostuttanut valokuvan kan-kaalle ja että tämä taulu oli nyt heidän keittiön-sä seinällä. [- -] Toinen pariskunta huomautti näyttelytilamme vetoisuudesta. [- -] Eräs opiskelijaryhmä ja pari muuta vierasta kävivät luonamme näyttelymme ensimmäisen päivän iltana. Heidän kanssaan selailimme näyttelytilaan tuomiamme kirjoja, joista suurinta osaa emme ole vielä lukeneet.

Yksi vieraista, Myles, oli vaikuttunut nähtyään Saara Karirannan töitä Wäinö Aaltosen mu-seossa Turussa. Näyttelymme lattialla oleva muovimattopala muistutti häntä *Balance*-nimisestä teoksesta, jossa huoneessa olevat esineet olivat oudolla tavalla siirtyilleet pai-koiltaan, [- -].

Kuvatut museokävijöiden miellelyhtymät ohjautuivat nabbteerin teoksesta ja käsillä olevas-ta tapahtumasta toistuvasti muihin teoksiin. Teoksen yksityiskohdat houkuttelivat kävijöitä muistelemaan omaa valokuvatulostettaan ja toi-sia näyttelyitä, kun taas teosta itseään ei niin-kään tarkasteltu taidestatuksellisena objektina. Teosaineistot ja fyysinen ympäristö toimivat kimmokkeina toiminnalliselle ja sosiaaliselle kanssakäynnille. Sosiaalisten ja materiaaliläh-

töisten tilanteiden varassa kutoutunut *mesh/mef/* lähestyi etnografista aineistokäsitystä, jossa objekti toimii sosiaalisen vuorovaikutuksen työkaluna sekä jaetun kokemuksen yhdistäjänä.⁴⁷ Sen sijaan, että nabbteerin näyttely-yhteyteen tuomilla aiemmilla taideteoksilla tai muilla materiaaleilla olisi ollut produktiossa jokin keskeinen, saati pysyvä olemus, ne kantoivat toiminnallisuuteen suuntaavaa tehtävää.

Käytännössä *mesh/mef/*-teoksen toiminnallisuus onnistui liikauttamaan paikoiltaan museokontekstissa eri toimijoiden odotuksiin ja toimivaltuuksiin kytkeytyviä konventioita jopa niin pitkälle, että hämmennys ei vain vallannut yleisöä, vaan myös taiteilijat sekä museon henkilökunnan. Lopputuloksena oli läsnäolossa ja kohtaamisissa syntynyt ainutkertainen suhdeverkosto. Näin *mesh/mef/* kietoutui yksilölliseen merkitysten matriisiin ja elettyihin kokemuksiin niiden toimijoiden ansiosta, jotka osallistuivat, loivat, vaikuttivat, käyttivät ja tarkastelivat produktion aineistoja. Prosessi sisälsi toki kipukohtia, joissa itsemääräämisoikeudesta neuvoteltiin. Särö konsensushakuiheen instituutiomalliin syntyi kohdissa, joissa teosta muovaavat toimijat onnistuivat toimimaan omaehtoisesti ja autonomisesti.

Ehdotelmana moniääninen taidemuseo

Artikkelin päättävässä luvussa liitän esimerkkitapauksessa esiin nousseita havaintoja keskusteluun museaalisen moniäänisyyden ehdoista. Tarkastelen, mitä ihanteita tai toimintaedellytyksiä demokraattisen museon mallissa instituutiolle on asetettu ja mitä *mesh/mef/* tästä ehdottaa.

47 Lydia Nakashima Degarrod, "When Ethnographies Enter Art Galleries," in *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, ed. Sandra H. Dudley (London: Routledge, 2010), 131; Nina Simon, *The Participatory Museum* (Santa Cruz: Museum 2.0, 2010), 127–129.

Feministisellä teoriolla on ollut tärkeä osuutensa tuotaessa tottelemattomia ääniä museoon ja tarkasteltaessa museoita sosiaalisina ja moniäänisinä kollektiiveina.⁴⁸ Niin kutsutun feministisen hermeneutiikan kehittäjä, museologi ja filosofi Viv Golding juontaa museaalisen demokratian ihanteen filosofi Hans-Georg Gadamerin ilmaisusta *näkökulmien sulautuminen*. Golding puhuu eri näkökulmien välisestä dialogista, joka synnyttää ympärilleen ”demokraattisen tilan”.⁴⁹ Aidosti demokraattisessa tilassa osapuolet ovat toisensa huomioonottavia ja arvostavia.⁵⁰ Institutionaalisen dialogisuuden vaatimus paikantuu kriittisen yhteiskuntafilosofian argumentaatioon, jossa tunnustetaan yhtenäistävän demokratia-ajatuksen murros kohti näkökulmien moninaisuutta. Tässä keskustelussa demokratia nähdään sosiaalisena järjestyksenä, joka perustuu aitoon, ei-valtiomuotoiseen, yksilöiden itsemääräämisoikeuteen. Yksiäänisyyden sijaan on kehitelty moniperspektiivistä demokratian mallia, joka huomioi globaaliksi muodostuneen kompleksisen maailman. Moniperspektiivisyyden voi mieltää linssiksi, jonka läpi asioita tarkastellaan ja ristiinvalotetaan yksilöiden ja instituutioiden vuorovaikutuksessa, ei vain ennalta

48 Hein, "The Responsibility of Representation," 119. Hein puhuu kapinallisista äänistä museossa.

49 Golding, "How Museums Can Function," 132–133. Olen suomentanut "näkökulmien sulautumisen" englanninkielisestä ilmaisusta "fusion of horizons"

50 Porchia Moore, "The Danger of the 'D' Word: Museums and Diversity," in *The Inclusionum*, January 20, 2020. Luettu 15.12.2022. <https://inclusionum.com/2014/01/20/the-danger-of-the-d-word-museums-and-diversity/>

määritellyn toimivallan kautta.⁵¹ Näkökulman tuominen museoinstituutioon on kiinnostava, koska juuri moniperspektiivisesti toimivan instituution voi nähdä löytävän uudenlaisen yhteiskunnallisen roolin.

Tapausteoksessa toiminta perustui asetelmaan, jossa luotiin maaperää demokraattiselle moniäänisyydelle ja toiminnan autonomialle. Teos muutti museon hetkeksi yhteistoiminnalliseksi prosessiksi, jossa keskenään lomittuvat näkemykset manifestoituivat. Tapausesimerkissä nähty ajoittainen hankaus osapuolten välillä sinänsä sisältyy moniperspektiivisen demokration ajatukseen: teoksessa ei etsitty yhtä, yleistävää totuutta, vaan eri rooleihin kytkeytyvien toimijuuksien potentiaaleja ja rajoitteita, joiden verkostona todellisuus muokkaantui uudelleen muotoon. Yhden toimijan tai äänen sijaan teoksen materiaali- ja toimijaverkosto synnytti äänten ja toiminnan polyfoniaa.

Ainutkertaisessa teoksessa hämärtynyt ja epäselväksi käyvä raja taide-esineen ja sitä koskevan ideamaailman välillä asettaa museoammattilaiset ja museon itsensä uuteen, velvoittavaan tilanteeseen.⁵² Museoinstituution konsensus-hakuisen toimintaan säröjä luonut *mesh/mef/*

haastoi museotaiteen perinteisen idean teoksen valmiiksi saattamisesta, museaalisesta hallinnasta ja historiaan siirtymisestä. Kun näyttely päättyi, oli teos jo poissa. Asetelma, joka *mesh/mef/*-teoksessakin nähtiin, herättää taidemuseon pohtimaan kykyään toimia dialogissa sitä eri tavoin haastavan nykyaiteen kanssa ja suhdetaan niihin toimijoihin, joiden kanssa se toimii. Tapausesimerkissä museon reflektointiin ei valmentauduttu ennalta, joten instituutio tuli yllätetyksi, kun sen edellytettiin tarkastelevan protokolliaan teosprosessin aikana. Toisaalta taiteen äänet ovat moninaiset, joten kysymys taidemuseon omasta toimijuudesta on ratkaistava joka kerta uudelleen. Toiminnallisen itsemääräämisoikeuden myötä rakentuva uudenlainen paradigma toteutuu aina sosiaalisessa läsnäolossa, tässä ja nyt.⁵³

Vastavuoroisessa museotoiminnassa sidosryhmät, kuten esimerkiksi taiteilijat ja museon asiakkaat, tunnustetaan aitoina toimijoina ja yhteistyökumppaneina – ei vain hyödyttäjinä, joiden toiminta suljetaan museoon museon ehdoilla. Suhdeverkostona rakentunut *mesh/mef/* toi esiin, että instituutio on sosiaalinen konstruktio, jonka tulisi huomioida kumppaneina ja keskeisenä aineistonaan kaikki se materiaali, joka instituutiossa ”puhuu” ja toimii. Vastavuoroisuus tarkoittaa jatkuvaa institutionaalisen toiminnan historian ja perinnön, eli omaksuttujen toimintamallien, kriittistä ja läpinäkyvää arviointia. Aidosti demokraattinen museo ei tarkoita vain erilaisten sosiopoliittisten tai ideologisten ryhmien inkluusiivista kohtelua, vaan pohjimmiltaan museon syvällistä itsetuntemusta. Etenkin taidemuseoita on tässä keskustelussa peräänkuulutettu toimimaan nykyajan kriittisenä reflektiovoi-

51 Glen T. Martin, *Global Democracy and Human Self-Transcendence: The Power of the Future for Planetary Transformation* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018), 3–8, 34; James Bohman, “Critical Theory,” in *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Stanford: Stanford University Press, 2021), 47, 56–57; James Bohman, *Across Borders: From Dēmos to Dēmoi* (Cambridge: The MIT Press, 2007); Moniperspektiivisyyttä vastaavaa ajatusta on museoympäristössä kutsuttu kaleidoskooppiseksi näkökulmaksi, ks. Viv Golding & Jen Walklate, “Introduction. Crossing the Frontier: Locating Museums and Communities in the Age of Migrations,” in *Museums and Communities: Diversity, Dialogue and Collaboration in an Age of Migrations*, eds. Viv Golding & Jen Walklate (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019), 7–8.

52 Janet Marstine, Alexander A. Bauer & Chelsea Haines, “Preface”, in *New Directions in Museum Ethics*, eds. Janet Marstine, Alexander A. Bauer & Chelsea Haines (London: Routledge, 2013), xvii–xviii; Hein, “The Responsibility of representation,” 115–116.

53 Bohn, “Contemporary Art,” 65.

mana sallimalla itseensä kohdistuva tarkastelu.⁵⁴ Tästä syystä *mesh/mef/* -teoksen esiin tuomat näkökohdat ovat etenkin EMMA-museolle arvokkaita. Kulttuurisesti ja poliittisesti yhä komplisoidummaksi muuttuneessa maailmassa museossa on ryhdytty pohtimaan, millä tavoin se jakaa eri toimijoiden kanssa institutionaaliset arvot, miten se näkee suhteensa esittämäänsä sisältöön ja mitä vaikutuksia niillä on. Se, että *mesh/mef/* sulautui juuri taidemuseoon, kertoo instituutiota koskevan neuvottelun merkityksellisyydestä.

Teos sysää pohtimaan, voisiko museo olla instituutiomalliltaan joustavampi. Yhtäältä teos toi esiin taiteilijoiden kokeman voimattomuuden suhteessa instituution valtaan, toisaalta se loi säröjä totuttuun malliin. Esimerkitapauksessa museoon kyettiin synnyttämään toimijoiden yhdessä muovaama toimintalogiikka. Silti kysymys siitä, miten museo voisi mahdollistaa demokraattisen tilan taideproduktiossa, jotta toimintatapojen kriittinen tarkastelu sulautuu luonnolliseksi osaksi prosessia, on keskeinen. Sen sijaan, että toiminnan osapuolet tulevat yllätetyiksi toimintatapojen törmätessä yhteen, voi demokraattiseen moniäänisyyteen tähtäävä

54 Badovinac, "Democratic Museum," 25; Moore, "The Danger of the 'D' Word". Kriittisessä museologiassa on myös kiinnitetty huomiota museoinstituution yleensä hyvässä tarkoituksessa puolesta puhumien asioiden, kuten "yhteisö" tai "diversiteetti", käyttöön, jotka voivat myös aiheuttaa toiseuttavia ja poissulkevia käytäntöjä; Bishop, *Radical Museology*, 61; Janet Marstine, "Situating Revelations: Radical Transparency in the Museum," teoksessa *New Directions in Museum Ethics*, eds. Janet Marstine, Alexander A. Bauer & Chelsea Haines (London: Routledge, 2013), 15; Bal, *A Mieke Bal Reader*, 174; Aruna D'Souza, "What Can We Learn About Institutional Critique?," *Artnews* 29.10.2019; Museologiassa on vakiintunut ilmaisu *a responsive museum*, jota on käytetty etenkin yleisötutkimuksen piirissä, esim. Claudia B. Ocello, "Being Responsive to Be Responsible: Museums and Audience Development," in *The Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, ed. Janet Marstine (London: Routledge, 2011); *The Responsive Museum. Working with Audiences in the Twenty-First Century*, eds. Caroline Lang, John Reeve & Vicky Woollard (Surrey: Ashgate, 2009).

museo luopua protokollan vartijan roolista ja omaksua roolin erilaisten näkökulmien mahdollistajana.

Taiteen äänet ovat moninaisia. Siksi yksittäinen taideinterventio *mesh/mef/* on nähtävä osana laajempaa neuvottelua taidemuseosta demokraattisena tilana. Se kuitenkin haastaa pohtimaan fragmentaarisuutta ja tapauskohtaisuutta kenties pysyvänä olotilana taidemuseolle, joka nykyisessä maailmassa näyttää olevan pysyvässä muutostilanteessa. Tällaisessa tilanteessa voimme nähdä tapauskohtaiset neuvottelun muodot taiteen ja taidemuseon välillä mahdollisuutena, jossa taidemuseon ajatus ja yhteistoiminnan ehdot luodaan aina uudelleen. Kuten taidehistorioitsija Aruna D'Souza on todennut, museoinstituutiota ja taiteen valtarakenteita voidaan muuttaa vain sitä kautta, että ne ensin nähdään.⁵⁵ Rakenteiden muuttamiseksi tarvitaan siten välikohtauksia, taiteen interventioita – fragmentteja.

FL Pilvi Kalhama on Turun yliopiston Juno-tutkijakoulun ja taidehistorian oppiaineen väitöskirjatutkija sekä EMMA – Espoon modernin taiteen museon johtaja. Väitöstutkimuksessaan hän tarkastelee instituutiokriittisen nykytaiteen vaikutuksia taidemuseoinstituutioon. Tutkimusta rahoittavat EMMA – Espoon modernin taiteen museo sekä Wihurin rahasto.

55 D'Souza, "What Can We Learn".

Lähteet ja kirjallisuus

Painamattomat lähteet

Nabb, Janne & Teeri, Maria. Pilvi Kalhaman tekemä haastattelu, 5.1.2023. Pilvi Kalhaman arkisto.

Nabb, Janne & Teeri, Maria. *mesh/mɛʃ/*, luentoperformanssi. Janne Nabbin ja Maria Teerin arkisto, 2015.

Moore, Porchia. "The Danger of the 'D' Word: Museums and Diversity." *The Inluseum*, January 20, 2020. Luettu 15.12.2022. <https://inluseum.com/2014/01/20/the-danger-of-the-d-word-museums-and-diversity/>

Näyttelysopimus 5.11.2014. EMMA-taidemuseosäätiön arkisto.

Pilvi Kalhama. Henkilökohtaiset näyttelymuistiinpanot vuosilta 2014 ja 2015. Pilvi Kalhaman arkisto.

Painetut lähteet

Alberro, Alexander. "Institutions, Critique, and Institutional Critique." In *Institutional Critique: An Anthology of Artists' writings*, edited by Alexander Alberro & Blake Stimson, 2–19. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2009.

Badovinac, Zdenka. "Democratic Museum." In *What Do Museums Change?: Art and Democracy*, edited by Sunhee Jang, 19–37. Seoul: Bummo Youn, 2020.

Bal, Mieke. *A Mieke Bal Reader*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

Bal, Mieke. *Looking In: The Art of Viewing. Essays and Afterword*. Amsterdam: G+B Arts International, 2001.

Barret, Estelle & Barbara Bolt, eds. *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' of the Arts*. London: I.B.Tauris, 2013.

Belting, Hans. "Contemporary Art and the Museum in the Global Age," *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, 16–30. Vol. 1 No 2: 2012.

Bishop, Claire. *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013.

Bohman, James. "Critical Theory." In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 1–72. Stanford: Stanford University Press, 2021.

Bohman, James. *Across Borders: From Dêmos to Dêmoi*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

Bohn, Cornelia. "Contemporary Art and Event-Based Social Theory." *Theory, Culture & Society*, 51–74. Vol 39, issue 3, 2021.

Bourriaud, Nicholas. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods. Dijon-Quetigny: Les presses du réel, 2002.

Coole, Diana & Frost, Samantha. *New Materialisms: Ontology Agency and Politics*. Durham: Duke University Press, 2010.

Degarrod, Lydia Nakashima. "When Ethnographies Enter Art Galleries." In *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, edited by Sandra H. Dudley, 128–142. London: Routledge, 2010.

- D'Souza, Aruna. "What Can We Learn About Institutional Critique?" *Artnews* 29.10.2019.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Translated by A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1997 (1972).
- Foucault, Michel. *Tarkkailla ja rangaista*, suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava, 1980 (1975).
- Golding, Viv. "How Museums Can Function as Democratic Spaces Promoting Social Justice and Inclusion." In *What Do Museums Change?: Art and Democracy*, edited by Sunhee Jang, 127–141. Seoul: Bummo Youn, 2020.
- Golding, Viv & Jen Walklate. "Introduction. Crossing the Frontier: Locating Museums and Communities in the Age of Migrations." In *Museums and Communities: Diversity, Dialogue and Collaboration in an Age of Migrations*, eds. Viv Golding & Jen Walklate, 1–18. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- Groys, Boris. *In the Flow*. London & New York: Verso, 2018.
- Haapalainen, Riikka. *Utopioiden arkipäivää: Osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykyaikaisessa 1980–2011*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2018. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-4007-4>
<http://hdl.handle.net/10138/229855>
- Hein, Hilde. "The Responsibility of Representation. A Feminist Perspective." In *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, edited by Janet Marstine, 112–126. London: Routledge, 2011.
- Kortelainen, Jarmo. "Epäpuhtaat liittoumat: Luonto ja tila maantieteellisessä toimijaverkkoajattelussa." Teoksessa *Maantiede, tila, luontopolitiikka. Johdatus yhteiskuntatieteelliseen ympäristötutkimukseen*, toimittanut Ari Aukusti Lehtinen, 35–54. Joensuu: Joensuu University Press, 2005.
- Kravagna, Christian, ed. *The Museum as an Arena: Institution-critical Statements by Artists*, Köln: Walther König, 2001.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Levy, Ellen K. "Bioart and Nanoart in a Museum Context: Terms of engagement." In *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, edited by Janet Marstine, 445–463. London: Routledge, 2011.
- Marstine, Janet. *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics*. London: Routledge, 2017.
- Marstine, Janet, Alexander A. Bauer & Chelsea Haines, eds. "Preface." In *New Directions in Museum Ethics*, xvii–xxi. London: Routledge, 2013.
- Marstine, Janet 2013. "Situated Revelations: Radical Transparency in the Museum". In *New Directions in Museum Ethics*, edited by Janet Marstine, Alexander A. Bauer & Chelsea Haines, 1–23. London: Routledge, 2013.
- Martin, Glen. T. *Global Democracy and Human Self-Transcendence: The Power of the Future for planetary Transformation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- McKee, Yates. *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*. London: Verso, 2017.
- McQuire, Scott. "Participatory Cultures and Participatory Public Space." In *Art in the Global Present*, edited by Nikos Papastergiadis & Victoria Lynn, 68–85. Sydney: UTS ePress, 2014.

- Mignolo, Walter. "Museums in the Colonial Horizon of Modernity." In *Museums from the Inside: 60 Years of CIMAM*, edited by Mami Kataoka et al. 121–137. Berlin: CIMAM & Hatje Cantz, 2022.
- Morton, Timothy. *Realist Magic: Object, Ontology, Causality*. Michigan: Open Humanities Press, 2013.
- Muurimäki, Mia. *Nykytaiteen politiikka museokontekstissa*. Helsinki: Aalto-yliopisto, 2013).
- Nabb, Janne & Teeri, Maria. *Tuntemattomien juhlien jäänteet. The Leftovers of an Unknown Party*, toimittaneet Tapani Pennanen & Marjut Villanueva. Tampereen taidemuseon julkaisuja 159. Tampere: Tampereen taidemuseo, 2014.
- Niemelä, Riikka: *Performatiiviset jäljet. Teos ja tallenne esityslähtöisessä mediataiteessa*. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 467 Turku: Turun yliopisto, 2019. <https://www.utupub.fi/handle/10024/146971>
- Nochlin, Linda. *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York: Thames & Hudson, 1994.
- Ocello, Claudia B. "Being Responsive to Be Responsible: Museums and Audience Development." In *The Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, edited by Janet Marstine, 188–201. London: Routledge, 2011.
- O'Neill, Paul & Lucy Steeds & Mick Wilson, eds. *How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*. Cambridge: MIT Press, 2017.
- Orna, Elizabeth & Charles Pettitt. "What is Information in the Museum Context?." In *Museums in a Digital Age*, edited by Ross Parry, 28–38. London: Routledge, 2010.
- Park, Sohyun. "'The Artst and Culture Blacklist' and Democratizing the Museum: Questions for the 'Survival' and 'Democracy' of Art." In *What Do Museums Change?: Art And Democracy*, edited by Sunhee Jang, 73–89. Seoul: Bummo Youn, 2020.
- Papastergiadis, Nikos. *Spatial Aesthetics, Art, Place and the Everyday*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2010.
- Pecci, Anna Maria. "Sharing Authority: 'The Art of Making the Difference'." In *Museums and Communities: Diversity, Dialogue and Collaboration in an Age of Migrations*, edited by Viv Golding & Jen Walklate, 204–215. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- Pheby, Helen. "Contemporary Art: an Immaterial Practice?." In *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, edited by Sandra H. Dudley, 71–88. London: Routledge, 2010.
- The Responsive Museum. Working with Audiences in the Twenty-First Century*, edited by Caroline Lang & John Reeve & Vicky Woollard. Farnham: Ashgate, 2009.
- Robbins, Nina. *Poisto museokokoelmasta: Museologinen arvokeskustelu kokoelmanhallinnan määrittäjänä*. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2016.
- Robins, Claire & Miranda Baxter. "Meaningful Encounters with Disrupted Narratives: Artists' Interventions as Interpretive Strategies." In *Museum Making. Narratives, Architectures, Exhibitions*, edited by Suzanne MacLeod, Laura Hank Hourston & Jonathan Hale, 247–256. London: Routledge, 2012.
- Rogoff, Irit & Daniel J. Sherman. *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. London: Routledge, 1994.
- Simon, Nina. *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0, 2010.

Soares, Bruno Brulon & Valentino, Ana Christina. "Georges Henri Rivière." In *A History of Museology. Key Authors of Museological Theory*, edited by Bruno Brulon Soares, 54–64. Paris: Ifocom, 2019.

Tiainen, Milla & Katve-Kaisa Kontturi & Ilona Hongisto. "Preface. Movement, Aesthetics, Ontology." 4–13. *Cultural Studies Review* Vol 21 No 2, 2015.

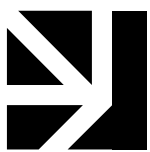
Young, Iris Marion 2002. *Inclusion and Democracy*. Oxford: Oxford University Press.

Drawing as more-than-human

On Hanna Saarikoski's video work *C*

Murat M. Türkmen

doi.org/10.23995/tht.131898



This article focuses on Hanna Saarikoski's video artwork *C* and specifically on the handcrafted suit made of artists' charcoal that Saarikoski wears in the video. The title of the artwork, *C*, can be seen as a reference to both artists' charcoal and carbon, as in the carbon footprint of humans in the age of climate emergency. I discuss the video work *C* from the perspective of ecocritical art that aims to raise awareness of human impact on the environment, relating to much-criticized anthropocentrism ('human centeredness'). To explore how *C* works as ecocritical art and how it can challenge anthropocentrism both in artmaking and in the context of climate emergency, I will engage with the production process of the handcrafted suit and then examine how the artist and the charcoal suit co-draw in the video work *C*.

In this inquiry, I foreground the notion of process autonomy that highlights the complex involvement of multiple human and non-human forces and fragments in the production process of an artwork. This kind of complex setting is always somewhat unpredictable, and hence what the work of art cannot be completely controlled by the artist alone; instead, the work of art will gain its own momentum. I propose that, in *C*, the performing artist and the charcoal suit become a more-than-human drawing agency.

Key words: *ecocritical art; video art; process autonomy; anthropocentrism; more-than-human.*





Image 1. Hanna Saarikoski, *C*, 2019. Single channel video work, 6:16 min., charcoal suit: 180 × 75 × 40 cm. Image: Hanna Saarikoski, all rights reserved.

The starting point of this article is a charcoal suit that consists of more than one-thousand charred willow sticks and is thus composed of one of the oldest media of artmaking, namely artists' charcoal. The suit, which is now in the collection of the Kiasma Museum of Contemporary Art (Finnish National Gallery), was produced by the artist Hanna Saarikoski and worn in a video work titled *C* (2019).¹ The title, *C*, indicates 'Carbon' in the periodic table of chemical elements, and in my understanding refers to both the artists' charcoal made of carbonized willow sticks and the human carbon footprint in the age of climate emergency. This article focuses on the production process of the charcoal suit, and the video work in which a 'more than human' drawing agency, composed of the artist

and the suit, draws a round form on the surface of white paper.

In the video work *C*, a black charcoal-covered being stands on white paper, and the contrast between whiteness and blackness immediately captures the attention.² (Image 1.) The suit-wearing body at first moves slowly, and the charcoal pieces scrape and leave traces on the ground; they 'draw'. These mark-making movements produce a distinct scratching sound. While the performer walks in a circular path, a round drawing starts to appear on the white paper. The charcoal sticks attached to the suit collide with each other as the pace of the performer increases, and thus some of the sticks break and fall to the ground. It is my starting

1 Before the video work was produced, the artist gave a performance wearing the same suit at the New Performance Turku Festival in Finland (2018). I will publish another article that focuses on this performance.

2 The full version of the video can be watched by completing a free of charge registration on the website of AV-arkki, the Centre for Finnish Media Art. Please see: <https://www.av-arkki.fi/works/c/>

point, that these gestures, sounds, and traces of the performing body relate to the human carbon footprint on the Earth and its connection to anthropocentrism, which refers to human supremacy or human exceptionalism over non-human beings, including animals, plants, minerals, and so on.³

In this article, I investigate *C* from the perspective of ecocritical art which has emerged as an umbrella term that addresses anthropocentrism and its dire ecological consequences.⁴ Ecocritical art is often described as a set of artistic practices and approaches that aim to raise acute awareness of environmental issues.⁵ Drawing inspiration from posthumanist theories, perspectives of the environmental humanities and material-oriented thinking, such as new materialism, ecocritical art challenges anthropocentrism by enabling the involved material agencies to become active and visible in artmaking.⁶ However, less attention has been paid to how exactly the material agencies involved in the production process of

an artwork can challenge anthropocentrism. In this regard, this article seeks to explore the specific ways in which material agencies involved in the formation process of the charcoal suit and the performance of drawing in the video work *C* contribute to contesting anthropocentrism, both in artmaking and in relation to the environment.

The human-centered worldview, as posthumanist philosopher Rosi Braidotti suggests, is at the heart of the Anthropocene, and it is embedded in the European humanist ideal of 'Man' that finds its classical representation in Leonardo da Vinci's 'Vitruvian Man.'⁷ Art historian Linda Nochlin draws a parallel line in her book, *The Body in Pieces*, where she examines the gradual fragmentation stages of this allegedly universal and ideal 'human' starting from the French Revolution.⁸ Nochlin further describes this progressive fragmentation process as "a loss of wholeness, a shattering of connection, a destruction or disintegration of permanent value that is so universally felt" throughout the history of modern art.⁹

In the context of contemporary critical theory, the idea of the fragmented human may resonate with the idea of 'distributed agency' that acknowledges the contribution of non-human elements in almost every act. For example, feminist-political thinker Jane Bennett proposes the notion of the 'agency of assemblages' to distribute agency among diverse forces and elements including human and non-human.¹⁰ In this way, an act of agency can be conceived as a collective movement of an assemblage in which many kinds of forces and fragments are active simultaneously. In the context of art studies, the agency

3 Val Plumwood, *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason* (New York: Routledge, 2002); see also Sarah E. Boslaugh, "Anthropocentrism," *Encyclopedia Britannica*, read 30.3.2023. <https://www.britannica.com/topic/anthropocentrism>. Related to anthropocentrism, the term Anthropocene was coined by Paul J. Crutzen and Eugene Stoermer to frame an epoch when humans have been making profound and irreversible impacts on the Earth. They suggest that the starting point for the Anthropocene era was the Industrial Revolution (the mid-18th century), when the amount of greenhouse gases rose significantly, and thus the human interfered with the ecosystem on a global scale. See Paul J. Crutzen & Eugene Stoermer, "The 'Anthropocene,'" *Global Change Newsletter*, IGBP 41, (May 2000): 17–18.

4 Alan C. Braddock, "Ecocritical Art History," *American Art* 32, no. 2 (Summer 2009).

5 Alan C. Braddock, *Implication: An Ecocritical Dictionary for Art History* (New Heaven: Yale University Press, 2023).

6 Heather Davis & Etienne Turpin, eds. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (London: Open Humanities Press, 2015); Andrew Patrizio, *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History* (Manchester: Manchester University Press, 2019).

7 Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013), 13.

8 Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (New York: Thames and Hudson, 1994), 8.

9 Nochlin, *The Body in Pieces*, 23.

10 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (London: Duke University Press, 2010), 20.

of assemblage can be seen at work, for example, in the production process of artworks that often incorporates various agencies, forces, and components.¹¹ An artwork, then, can be understood as a joint expression of all the agencies involved in the production process.

To explore this in the case of *C*, I will concentrate on the production process of the charcoal suit to understand how the human and non-human agencies participate in its emergence. I draw on Brian Massumi and Erin Manning's theorizations on the autonomy of process that emphasize how an artwork, or any event, is always a complex co-composition of multiple material, perceptual, social, and semiotic elements, and hence has a level of autonomy.¹² In this regard, I will examine how Saarikoski's charcoal suit co-emerges and co-operates in dynamic, relational, and undetermined connections to multiple nonhuman elements, and as such questions the anthropocentric forms of knowledge and experience.

In this article, I apply a collaborative research method to observe the active environment in which many forces, fragments, beings, and components are involved in the emergence of the charcoal suit. I elaborate on the method developed by art historian Katve-Kaisa Kontturi to study contemporary art by observing how an artwork emerges, for example, at an artist's studio. This methodology of 'following' encompasses looking, listening, sensing, producing, discussing, and in general entering the flow of

the artist's interaction with the emergence of the given artwork.¹³ In this regard, collaboration with the artist can enable one to grasp an artwork in the dynamic environment where it emerges.

Relying on this methodology, my collaboration with Saarikoski consisted of exchanging emails, online meetings, discussions in an art gallery where she had an exhibition, and visiting the artist's studio.¹⁴ The collaboration occurred during the period from November 2019 to March 2022. Shortly after the initial contact, I learned that Saarikoski had plans to produce charcoal materials with the same method that she had used when making the charcoal suit for the video work *C*. The artist generously invited me to attend the production process of charcoal pieces and also explained to me the assembling stages of the suit. This provided me with an excellent opportunity to 'follow' how the production process of the suit evolved, and how multiple agencies (human and non-human) were involved in its emergence.

In what follows, I will first concentrate on explaining the concept of process autonomy central to my analysis, and discuss how it relates to human and nonhuman agencies, or 'more-than-human' agencies as I will call them. In the second section, I will focus on the production process of the charcoal suit, specifically engaging with the ways in which 'more than human' agencies

11 Katve-Kaisa Kontturi & Milla Tiainen, "New Materialisms and (the Study of) Art: A Mapping of Co-emergence," in *Methods and Genealogies of New Materialisms*, eds. Iris van der Tuin & Felicity Colman (Edinburgh: Edinburgh University Press, forthcoming).

12 Brian Massumi, "Autonomy of Affect," in *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham: Duke University Press, 2002), 23-45; Erin Manning, *The Minor Gesture* (Durham: Duke University Press, 2016); Katve-Kaisa Kontturi, *Ways of Following: Art, Materiality, Collaboration* (London: Open Humanities Press, 2018).

13 Kontturi, *Ways of Following*, 10.

14 The online meeting was on Zoom (March 19, 2021). When we met at the Forum Box gallery in Helsinki, Finland (October 1, 2021), Saarikoski had a solo exhibition titled 'Suddenly it's Evening'. And then, I visited her studio in Somerniemi, Finland (November 5, 2021).

participated in the emergence of the suit.¹⁵ In the final section, I will analyze the video work *C*, in which the artist and the charcoal suit co-draw.

Approaching the production process through process autonomy

One of the recent developments in the study of art is to support the visual analysis of artworks by focusing on their production process. This development has its roots in related fields of study, such as anthropology, archaeology, and artistic research – these disciplines often emphasize the process of materialization of objects, artifacts, and artworks rather than addressing them merely as finalized entities.¹⁶ For example, anthropologist Tim Ingold, in his book *Making: Anthropology, Art, and Architecture*, understands material making as a process of *growth* by analogy to a growing organism and suggests concentrating on this growing process to grasp materials in terms of the flows through which they take shape.¹⁷ This way of understanding facilitates an approach to materials from the vantage point of their emergence.

15 This investigation does not engage in the analysis of similar contemporary suits, such as Nick Cave's *Soundsuit* (2010), or Liz McGovan's *The spirit wraps around me* (2022), because the focus of this article is on the specific production process of Saarikoski's charcoal suit. However, in my further research, I plan to bring the charcoal suit into conversation with other contemporary suits in order to examine the role of costume agencies in the exploration of environmental issues in contemporary art.

16 Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon, 1998); Daniel Miller ed. *Materiality* (Durham: Duke University Press, 2005); Carl Knappett & Lambros Malafouris (eds.), *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach* (Springer: New York, 2008). Estelle Barrett & Barbara Bolt, eds., *Material Inventions: Applying Creative Arts Research* (London and New York: I.B. Tauris, 2014).

17 Tim Ingold, *Making: Anthropology, Art, and Architecture* (London & New York: Taylor and Francis, 2013), 21–22.

In this article, focus on the production process of an artwork is significant because it enables making visible the involvement of non-human agencies that are not often noticeable in the final work. I claim that this visibility can contribute to contesting anthropocentrism in artmaking as the involvement of each fragmented agent is recognized. I also suggest that grasping *C* in terms of its emergence is crucial because the production process is inseparable from the sensations and meanings that the work involves and enables (see the final section).¹⁸ To embrace this, I will examine *C* in and through the dynamic environment in which the work emerges by focusing on interactions between the artist, materials, and ideas that occur during the production process.¹⁹

This emergent dimension of artworks is where I apply the notion of process autonomy to the study of art. Process autonomy is a notion coined by Brian Massumi and further elaborated by Erin Manning and Katve-Kaisa Kontturi in relation to contemporary art. Process autonomy refers to the contingent involvement of the multiple components, fragments, and forces (human and non-human) that partake in the emergence process of any artworks or other events.²⁰ In the context of artmaking, process autonomy emphasizes its open-ended nature, as Manning describes: “[the artmaking] process has its own momentum, its own art of time, and this art of time, excised as it is from the limits of subject-centered volition, collaborates to create its own way”.²¹ Thus, this contingency can enable a work of art to find its own rhythm and enact its own agency at the intersection of many forces. Manning

18 Barbara Bolt, *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image* (London and New York: I.B. Tauris, 2004); Manning, *The Minor Gesture*; Kontturi, *Ways of Following*.

19 Manning, *The Minor Gesture*; Kontturi, *Ways of Following*.

20 Massumi, “Autonomy of Affect,” 23–45; Manning, *The Minor Gesture*, 46–63; Kontturi, *Ways of Following*, 82–97.

21 Manning, *The Minor Gesture*, 59.

further describes the relationship between the process autonomy and the involvement of beyond the human agencies:

When a work [of art] runs itself, or when a process activates its most sensitive fold, where it is still rife with intuition. This modality is beyond the human. Certainly, it cuts through, merges with, captures, and dances with the human, but it is also and always more-than human, active in an ecology of resonances.²²

This is not to say that the artist's intention or conscious plan would not be involved in the process of artmaking as Manning also points out. What is emphasized instead is the openness of the process through which the work of art emerges with the involvement of both human and non-human agencies. These forces actively contribute to the formation of the artwork which ultimately becomes a joint expression of these multiple agencies. I suggest that the emerged artwork could be understood as a more-than-human agency. Jane Bennett's concept of 'agency of assemblage' refers to the same phenomenon as introduced in the beginning of this article.²³

Here, the emergence of an artwork does not only refer to the selection and production of the materials used in the artwork, but also relates to the entire environment of art's emergence including chemical, material, symbolic, social, and conceptual components.²⁴ These multiple fragmentary forces are determinately and indeterminately involved in the production process. What the work of art will become cannot be completely controlled in this active, constantly changing, co-fluent environment. Therefore, the production process of the artwork can be considered relatively autonomous as the process has an open-ended nature in which the artist, mate-

rials, and many other components contingently interact and affect one another.

In the following, I will focus on the production process of the suit that Saarikoski activates by wearing it in the video work *C*. I will describe the dynamic, contingent environment where *C*'s main material, the artists' charcoal, was produced, and explain how the artist, materials, and many other components affected each other during this process. The description of the active environment of the production process was compiled from my collaboration with Hanna Saarikoski. The materializing process of the artists' charcoal, which I attended, took place on 5 November 2021 at the artist's studio and residence in Somerniemi, Finland.²⁵ However, prior to gathering at her studio, we had already communicated in multiple ways and discussed the work and its production process.²⁶ In addition to these discussions, some details coming from the artist's own documentation of the production process of the suit are included in the following section.

Production process of the charcoal suit

Saarikoski's way of producing art often incorporates an intimate relationship with the involved materials. She researches the emerging topic of an artwork through close material engagement and points out that these two processes are interconnected in her practice.²⁷ In the case of *C*, the emerging topic was making the negative influence of humans on the environment more visible, and an exploration of this issue developed through her interaction with the main ma-

22 Ibid, 59.

23 Bennett, *Vibrant Matter*, 24.

24 Kontturi, *Ways of Following*, 95.

25 Hanna Saarikoski, interview by Murat M. Türkmen, November 5, 2021, audio and video recording at the artist's studio, Somero, Finland. Recording in possession of the author.

26 See footnote 15.

27 Saarikoski, interview, November 5, 2021.

terial of the suit, willow branches.²⁸ She further explains:

I am interested in producing the materials that I use in my works because observing, testing, failing, composing, recomposing... These are all different ways of engaging with the materials and naturally with the subject [matter at hand].²⁹

The artist engages with the material in multiple ways, such as picking, peeling, cutting, drying, charring the willow branches herself, and then attaching the charred branches to a secondhand jumpsuit that will become the charcoal suit. These material engagements are the contingent interactions that participate in the exploration of the subject matter at hand, and that are crucial for the emergence of the work in question.

The production process began with picking willow branches from Saarikoski's own garden. There are several reasons for her to use this specific plant. First, willow trees grow quickly in moist soil and cold weather, so Finland is one of its natural habitats.³⁰ Second, the willow is an important plant for many different purposes, it can be used, for example, in medicine, basketry, art, and so on. Particularly in the history of European art, willow has played a very significant role; it has been historically preferred in the making of artists' charcoal because willow charcoal leaves

traces that are easy to erase from a surface.³¹ This feature made willow charcoal one of the favorite tools for artists, especially for drawing sketches. However, the aim of Saarikoski was quite the opposite: she wanted to create an artwork to show how the traces of people on the ecosystem, unlike willow-based charcoal, are not at all easy to erase.³²

For this purpose, Saarikoski wanted to make the artists' charcoal herself, and the first step in the process was to collect willow branches. When we went to Saarikoski's garden to harvest branches from the trees, the artist immediately started to look for appropriate ones and explained her relationship with the material as follows:

The willows are kind of materials that I am familiar with since my childhood. We made arrows or small whistling instruments with it... Although the willows are abundant here, I choose ones that needed to be pruned. I think this is something that we learned when we were kids. My parents would be very angry if we cut any branch of a growing plant... It is okay to

28 Ibid.

29 Ibid; Hanna Saarikoski, interview by Murat M. Türkmen. March 19, 2021, video recording on Zoom. Recording in possession of the author.

30 The willows comprise one of the biggest plant families on Earth: It has 60 genera and 800 species. Finland has two genera, genus *Salix* and genus *Populus*, with 26 different species. In Finnish nature, the willow plays an important role "in maintaining the biodiversity of forest ecosystems as it provides a home for many species of animals, fungi, and plants". For more information, see <https://luontoportti.com/en/t/923/willow-family-salicaceae>

31 Charcoal has been used as a drawing medium since the dawn of human history, such as in the cave art approximately 30.000 years ago. In the course of world art history, drawing charcoal has been made from different materials, for example vine and willow branches as well as bones. See, Peter J. F. Harris, "On Charcoal," *Interdisciplinary Science Reviews* 24, no. 4 (1999): 301–306. In the context of European art history, Cennino Cennini's *The Book of Art* is one of the earlier sources that describes how to make drawing charcoal crayons out of willow branches. This book was first published in 1859 in Italian and translated into English by Christiana J. Herringham in 1899. However, it is believed that the book was originally written at the turn 15th century. See, Cennino Cennini, *The Book of The Art of Cennino Cennini: A Contemporary Practical Treatise on Quattrocento Painting*, translated by Christiana J. Herringham (New York; Routledge Taylor and Francis, 2018), 27.

32 Saarikoski, interview, November 5, 2021.



Image 2. Production process of artists' charcoal: peeling and cutting stages of willow branches, 5 November 2021. Image: Murat M. Türkmen, license CC BY 4.0.

take [willows] but [you must do it] respectfully, in a way by asking permission from them.³³

In the passage above, the artist describes her intimate, playful, and caring relationship with the willow trees that is derived from her childhood experiences of learning to treat willows with respect. Saarikoski's interaction with the willow trees includes a way of communication that is not constructed verbally but rather sensorially through touching, smelling and feeling. The artist further elaborates on her interaction with the willows:

When you touch them, you can feel their softness, texture, liveliness, and so on. When I am working with the willows, I also realize how practical they are. [For example], while I am dealing with a question that is hard to formu-

33 Ibid.

late [verbally], it is easy to work with this kind of material as it leads you to find your way.³⁴

This quote from Saarikoski demonstrates that her familiarity with the willows also affected the way she interacts with the branches as a material for artmaking. I suggest that this way of interaction extends to the process of assembling the charcoal suit. As we shall see in the next section, the suit and the artist become an intermeshed drawing agency, and one of the starting points of this process of (co)becoming is predicated upon her intimate relationship with the willows.

Once Saarikoski had collected an adequate number of branches for a one-time charring, we returned to the studio. The next step was to remove the skin of the willow branches. The peeling process varies according to when the materials are collected. The artist often collects

34 Ibid.



Image 3. Production process of artists' charcoal: charring stages of willow branches, 5 November 2021. Image: Murat M. Türkmen, license CC BY 4.0.

willow branches during the springtime because they can be easily peeled by hand in spring. As the branches were picked in November this time, they were already dry and thus she needed to use a tool to remove the bark. (Image 2.) In this regard, the season when the willow is collected affects the ways in which the artist and the materials interact.

The next stage was cutting the branches into the size of artists' charcoal which is approximately 10–14 cm in length and 1 cm in thickness, and then leaving them to dry before heating (see image 2). She proceeded to position the branches vertically in a clean metal bucket and then added a small amount of sand over them. After turning the bucket upside down, she placed it in the middle of a fire where it remained for a couple of hours. The sand works here to prevent oxygen from entering the bucket during the heating, permitting a particular chemical process to take place: the willow rods lose the oxygen in

them, and what remains is the carbonized wood, namely artists' charcoal.³⁵ (Image 3.)

Once the production process of the artists' charcoal pieces was complete, it was time to assemble the charcoal suit. The artist wanted to design the suit in a way that would produce sound when the charcoal sticks collide with each other. She initially planned to pierce a hole in each willow stick before charring and then tying them with a thread to a dress that would become a suit. However, she realized that the pierced charcoal sticks break faster in this method when they collide with each other. Subsequently, she developed another technique to create the expected sound without the charcoal sticks being so easily damaged.

Saarikoski, first, glued each charcoal stick to a piece of black elastic textile (approximately 1–3 cm) using a premade adhesive and then sewed them onto a black secondhand hooded jumpsuit

35 The successful outcome of each charring process is about 70 percent. The artist uses the improperly charred pieces of willow to help root the other plants in her garden. Hence, none of the charcoal pieces were wasted.



Image 4. Assembling process of the charcoal suit: gluing stage, 5 November 2021. Image: Murat M. Türkmen, license CC BY 4.0.

with a prefabricated sewing thread. (Images 4–5.) This way, the charcoal sticks were able to move freely, create sounds, and were not damaged as easily as when using the first method.³⁶ Finally, the artist was able to sew the carbonized willow sticks to the jumpsuit one by one, starting from the trousers.³⁷ In the sewing process, an ordinary jumpsuit gradually became rich with charcoal sticks, and eventually turned into a charcoal suit. The production process of the suit was now completed, through the indispensable participation of different components, fragments as well as forces, including willow branches, oxygen, sand, fire, and so on.

To summarize, the production process of the charcoal suit evolved in a relatively autonomous way in the sense that the process and the involvement of multiple forces were not fully controlled

and determined by the artist. For example, as described above, during the process Saarikoski relived parts of her personal history, while the symbolic and practical use of willow wood in (the history of) art was also present. The artist was forced to develop alternative techniques for peeling the willow branches and attaching the charcoal sticks to the jumpsuit in the process, because the unique properties of the materials she worked with ‘demanded’ it. Thus, all the forces described contributed to the emergence of the charcoal suit.

In this sense, the processes of peeling, cutting, sensing, drying, charring the willows, and then sewing them onto a jumpsuit brought different participatory forces into the emergence of the suit. In other words, the charcoal suit was assembled through the collaboration of human and non-human agencies in this active environment. In the following section, I will analyze how the artist and the charcoal suit – this newly assembled more-than-human agency – contest anthropocentrism.

36 Saarikoski, interview, November 5, 2021; Saarikoski, interview, March 19, 2021.

37 Saarikoski, interview, March 19, 2021.



Image 5. Charcoal pieces tied onto a jumpsuit, detail from the suit. Image: Hanna Saarikoski, all rights reserved.

A critical confrontation with Anthropocentrism

In 2019, Saarikoski produced a single channel video work that presents the artist herself co-drawing with this hand-crafted charcoal suit.³⁸ In the video, the black charcoal sticks form a rough and wavy texture on the suit, and the performing agency appears against a white background and stands on white paper. (Image 6.) This emphasizes the contrast between whiteness and blackness that can readily capture the viewer's eye – as happened in my experience. The human agent, the artist Hanna Saarikoski, is visually disguised, hidden, as her body is almost completely covered with the charcoal suit; only the tips of her toes reveal a human body. This

concealment is likely to turn the viewer's attention away from the human, directing the focus rather to the *act* of tracing/drawing that occurs when the artist-suit moves across the surface of the paper leaving traces.

In the beginning of the video, this newly assembled agency (the artist and the charcoal suit) walks reluctantly, as if it does not know how to walk, or is just about to learn how to move. The performing body slowly follows a circular path and the charcoal sticks attached to the suit scrape irregularly against the ground. Some marks appear soft, faint, and indistinct; others thick, bold and expressive, depending on the pace of the agency. As this more-than-human agent continues to circle, a round drawing gradually emerges on the white paper ground. The scraping and colliding charcoal pieces make scratchy, raspy sounds that might give an impression of the agent struggling with the drawing.

38 The work was exhibited in Galerie Anhava Underground, 2019, Helsinki, Finland, and Frederikshavn Art Museum, 2021, Frederikshavn, Denmark.



Image 6. Hanna Saarikoski, *C*, 2019. Single channel video work, 6:16 min., charcoal suit: 180 × 75 × 40 cm. Image: Hanna Saarikoski, all rights reserved.

As the video continues, the movements of the agent, contrary to the ones in the beginning, become more decisive, energetic, and confident. The motion even seems to become joyous, as if to imply that when the agent learns how to move and mark, it enjoys its own actions. The clanking sounds that the charcoal pieces make accompany the vigorous motions of the body; they now resonate rhythmically. Close to the end of the video, the screen darkens for a while, but the sound persists. When the performance reappears on the screen again, we can observe that the pace of the more-than-human agent is slowly decreasing, as if the moving body is getting tired, or becoming aware of the fact that it is just encircling itself. This time, the body's movements seem joyless and melancholic, or perhaps thoughtful through reflecting on its own actions.

I would like to suggest that the video artwork *C*, first and foremost, raises criticism about the human (carbon) footprint on the Earth. It could even be claimed that the charcoal body-suit embodies the Anthropocene and its neg-

ative impact on the environment. The actions of the body-suit can be interpreted to enhance this inference: the figure leaves its traces on a white paper, soils this immaculate surface, and also generates scratchy, irritating sounds so poignantly. Although the ground is white in the video, it might still be understood as referring to the Earth. Thus, the black charcoal traces on the white surface might suggest how human actions shape the Earth, and how the human footprint has gradually increased on the planet (see image 6). This sensation becomes more tangible when the charcoal pieces collide with each other, and some of them break and fall. The broken, left-behind charcoal sticks on the ground emphasize the heavy, burdening imprint that humans have made on the Earth, and the colliding charcoal sticks intensify this sensation by making raspy, scratchy sounds.

What is more significant here is that the artist also addresses the human footprint by facilitating the conditions for this 'more-than-human drawing agency'. The artist assembles the char-

coal suit with the involvement of multiple forces as described in the previous section, and then wears it and performs with it. This process is crucial because one of the efficient approaches to challenge anthropocentrism is to make more-than-human agencies more visible. Since humans have become, in feminist posthumanist thinker Karen Barad's words, "the center around which the world turns. [They have become] the sun, the nucleus, the fulcrum, signifying force, the glue that holds it all together".³⁹ In this sense, making more-than-human agencies visible, *visualizing* them, could indeed decenter "the allegedly universal measure of all things", namely, the European humanist ideal of 'Man'.⁴⁰

One of the ways to embrace more-than-human agencies is to understand them through the concept of 'the agency of assemblages'. Jane Bennett proposes this notion to describe an activity that depends on the interaction of multiple fragments, beings, and forces, and the ways these multiple beings contribute to the activity relative to one another.⁴¹ She further explains: "Assemblages are not governed by any central head: no one materiality or type of material has sufficient competence to determine consistently the trajectory or impact of the group".⁴² In the context of contemporary art and its study, the agency of assemblages occurs when human and non-human agents collaborate in the processes of art's emergence as well as its performance.⁴³

For example, in *C* the charcoal suit envelops the body of the artist so that they intermesh as one

agency to create and draw the work. The charcoal pieces are thus vital collaborators of this drawing process: They are the orator, singer or leading vocalist in this work while the artist is silent. The artist's body is both present and absent, but that is not to say that the artist's agency is not there; what this indicates is that the charcoal pieces are intrinsic and constitutional in this artmaking. The material here is not a property that is owned, moved, or guided by the human artist; rather the artist and the charcoal suit make markings together, they co-draw.

It should be also mentioned here that the act of drawing (always) already consists of more-than-human agencies because visual mark making as such can be understood as an outcome of the joint agency of the artist and the materials in use. Marsha Meskimmon and Phil Sawdon, in their book *Drawing Difference*, underline the dual nature of drawing; it is both a noun and a verb, and explain how subject and object are intertwined in a drawing act:

The drawing subject (agent) is also always the drawing's subject (object) – noun and verb are inseparable for both drawing and subjectivity [- -]. Drawing describes both objects and processes as interdependent; it's both/and is more than the activity of a clever wordsmith, it is an essential element of its emergent production of meaning [- -]. Drawing provides a compelling instance of agency in practice that operates beyond the stultifying logic of binary dualism.⁴⁴

To summarize, the emerging drawing of *C* cannot be solely the result of a rational human act, neither is it an irrational co-act of non-human materials. Rather it is the joint expression of the artist and the charcoal suit. In this drawing, one can no longer make a clear distinction between the subject and the object, or the human and

39 Karen M. Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham: Duke University Press, 2007), 134.

40 Rosi Braidotti, "Posthuman Critical Theory," in *Posthuman Glossary*, eds. Rosi Braidotti & Maria Hlavajova (London: Bloomsbury, 2018), 339.

41 Bennett, *Vibrant Matter*, 20–21.

42 Bennett, *Vibrant Matter*, 24.

43 Kontturi & Tiainen, "New Materialisms and (the Study of) Art".

44 Marsha Meskimmon & Phil Sawdon, *Drawing Difference: Connections Between Gender and Drawing* (London: Bloomsbury Publishing, 2016), 34–54.

the non-human: their co-becoming dissolves the distinct agencies of the artist, the charcoal suit and the resulting work in the activity of drawing. It is my suggestion that this assembled more-than-human drawing agency can challenge anthropocentrism by jointly creating sensations.

Conclusion

The aim of this article was to analyze Hanna Saarikoski's video work *C*, and especially the role of the charcoal suit in it. 'Following' the production process of the suit proved that the suit emerged in and through the involvement of multiple human and non-human forces, fragments and agencies. Relatedly, I proposed that the assembling process of the suit was autonomous to the degree that it was not completely controlled by the human/artist. This feature contributed to assembling a more-than-human drawing agency that performed to challenge anthropocentrism in artmaking. Additionally, I examined how the traces, gestures, and scratchy sounds of this more-than-human mark-making agency addressed the human carbon footprint on the Earth. Therefore, I have explicated that the video work *C* confronts first, the anthropocentric understanding of artmaking by co-drawing with the more-than-human charcoal suit, and second, anthropocentrism in the ecological context by addressing its environmental impact, namely, the human carbon footprint. Future research might explore a variety of further ways in which more-than-human agencies tackle anthropocentrism in artmaking and beyond, for example, by taking into consideration the ethical implications of the involved artistic materials.⁴⁵

45 I would like to thank my supervisors Katve-Kaisa Kontturi and Milla Tiainen for their insightful comments; many thanks to TAHITI editors Nina Kokkinen, Marja Lahelma, Riikka Niemelä, and the anonymous reviewers, the members of art history research seminar for their helpful suggestions. I also thank Polina Antonova, Sonja Moalla, Tuuli Hongisto, and Elizabeth Nyman for their proofreading and feedback. I am grateful to the artist Hanna Saarikoski for her generous collaboration.

MA **Murat M. Türkmen** is a doctoral researcher in the Department of Art History at the University of Turku. His research focuses on ecocritical art with a specific emphasis on politics and the autonomy of art. The research has received funding from Finnish National Agency for Education and the Jenni and Antti Wihuri Foundation.

Bibliography

- Barad, Karen M. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Barrett, Estelle & Barbara Bolt, eds. *Material Inventions: Applying Creative Arts Research*. London: I.B. Tauris, 2014.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. London: Duke University Press, 2010.
- Bolt, Barbara. *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. London: I.B. Tauris, 2004.
- Boslaugh, Sarah E. "Anthropocentrism." *Encyclopedia Britannica*. Read 30.03.2023. <https://www.britannica.com/topic/anthropocentrism>
- Braddock, Alan C. "Ecocritical Art History." *American Art* 23, no. 2 (Summer 2009): 24–28.
- Braddock, Alan C. *Implication: An Ecocritical Dictionary for Art History*. New Heaven: Yale University Press, 2023.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge and Malden: Polity Press, 2013.
- Braidotti, Rosi. "Posthuman Critical Theory." In *Posthuman Glossary*, edited by Rosi Braidotti & Maria Hlavajova, 339–342. London: Bloomsbury, 2018.
- Cennini, Cennino. *The Book of the Art of Cennino Cennini: A Contemporary Practical Treatise on Quattrocento Painting*. translated by Christiana J. Herringham. New York: Routledge Taylor and Francis, 2018.
- Crutzen, Paul J. & Eugene F. Stoermer. "The 'Anthropocene'." *Global Change Newsletter* [online] IGBP 41, (May 2000): 17–18. <http://www.igbp.net/publications/globalchangemagazine/globalchangemagazine/globalchangenewslettersno4159.5.5831d9ad13275d51c098000309.html> [Accessed 19 March 2022].
- Davis, Heather & Etienne Turpin, eds. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press, 2015. <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/art-in-the-anthropocene/>
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.
- Harris, Peter J. F. "On Charcoal." *Interdisciplinary Science Reviews* 24, No. 4 (1999): 301–306.
- Ingold, Tim. *Making: Anthropology, Art, and Architecture*. London: Taylor and Francis, 2013.
- Knappett, Carl & Lambros Malafouris, eds. *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*. New York: Springer, 2008.
- Kontturi, Katve-Kaisa. *Ways of Following: Art, Materiality, Collaboration*. London: Open Humanities Press, 2018. <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/ways-of-following/>
- Kontturi, Katve-Kaisa & Milla Tiainen. "New Materialisms and (the Study of) Art: A Mapping of Co-emergence." In *Methods and Genealogies of New Materialisms*, edited by Iris van der Tuin and Felicity Colman. Edinburgh: Edinburgh University Press, forthcoming.
- Manning, Erin. *The Minor Gesture*. Durham: Duke University Press, 2016.

Massumi, Brian. "Autonomy of Affect." In *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, 23–45. Durham: Duke University Press, 2002.

Meskimmon, Marsha & Phil Sawdon. *Drawing Difference: Connections Between Gender and Drawing*. London: Bloomsbury Publishing, 2016.

Miller, Daniel, ed. *Materiality*. Durham: Duke University Press, 2005.

Nochlin, Linda. *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York: Thames and Hudson, 1994.

Patrizio, Andrew. *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*. Manchester: Manchester University Press, 2019.

Plumwood, Val. *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. New York: Routledge, 2002.

Saarikoski, Hanna. Interview by Murat M. Türkmen. March 19, 2021, video recording on Zoom. Recording in possession of the author.

Saarikoski, Hanna. Interview by Murat M. Türkmen. October 1, 2021, audio recording in Gallery Box, Helsinki. Recording in possession of the author.

Saarikoski, Hanna. Interview by Murat M. Türkmen. November 5, 2021, audio and video recording at the artist's studio, Somero, Finland. Recording in possession of the author.

Katkemallista kirjoitusta maalausten pinnalla

Informalistinen taide ja kuvitelma universaalikielestä

Ville Lukkarinen

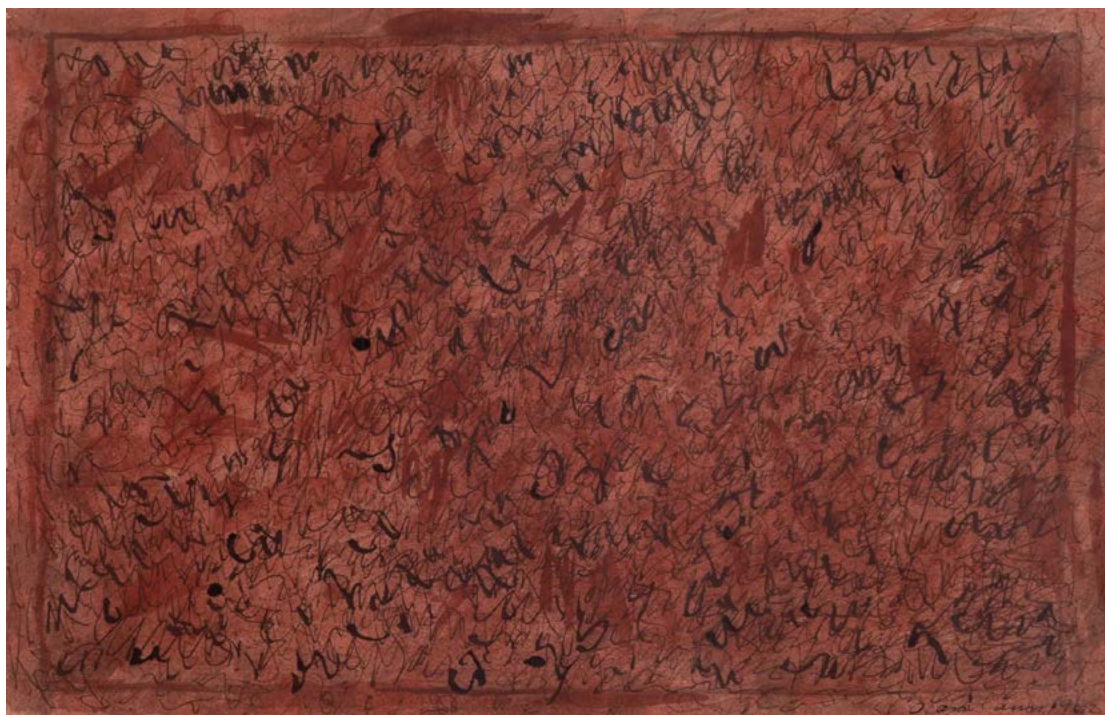
doi.org/10.23995/tht.131902



Toisen maailmansodan jälkeisen eurooppalaisen ja yhdysvaltalaisen taiteen suuntauksen, jota yleisimmin kutsutaan nimillä abstrakti ekspressionismi ja informalismi, maalauksista voi silloin tällöin löytää omanlaistaan kirjoitusta: hieroglyfien ja kuvakirjoituksen kaltaisia merkkejä ja lukukelvotonta käsiala-kirjoitusta. Aikalaiskatsauksissa ilmiö tunnistetaan, mutta sitä analysoidaan hämmästyttävän niukasti myös myöhemmissä tutkimuksissa. Informalismia luonnehditaan spontaanin itseilmaisun, puhtaan elekielen ja prosessuaalisen toteutuksen taiteeksi. Ajatus sanallisesta kommunikaatiosta vaikuttaisi siis sopivan tähän huonosti. Artikkelissa kysytään, mistä innostus abstrahoituihin merkkeihin oli peräisin, ja mitä niillä ajettiin takaa. Analysoin lukuisten taiteilijoiden kirjallisia ilmauksia ja erityisesti suomalaisen Ahti Lavosen maalauksia. Tuloksena esitän, että toisen maailmansodan jälkeisessä maailmantilanteessa innostuttiin abstraktin taiteen yleismaailmallisen ymmärrettävyyden ohella taideteokseen upotettavasta poeettisesta kirjoituksesta, jonka tehtävä oli välittää maailmalle jotakin konventionaalaisella kielellä ilmaisematonta, kaikille kulttuuripiireille ymmärrettävää merkityksellistä sisältöä "täydellisen kielen" periaatteen mukaisesti. Tämän aatehistoriallisen analyysin ohella pyrin artikkelin lopussa erittelemään "kuvamerkkikielen" semiotiikkaa.

Avainsanat: informalismi, abstrakti ekspressionismi, tashismi, kirjainmerkit, kuvakirjoitus, aseeminen kirjoitus, merkki, ideografi, kalligrafia, graffiti, täydellinen kieli, universaalikieli, poeettinen kieli, automaattikirjoitus, kirjoituksenkaltaisuus, alkuperäisyys, okkultismi, Ahti Lavonen, Olavi Lanu





Kuva 1. Olavi Lanu, *Kirjoitusta III*, 1962. Tussi paperille, 31 x 48 cm. Malvan taidekokoelma, LTMA-518. Lahden visuaalisten taiteiden museo Malva. Kuva: Tiina Rekola, kaikki oikeudet pidätetään.

Kirjainmerkkejä

1900-luvun modernistisissa maalauksissa esiintyy silloin tällöin kokonaisia sanoja, sanan osia tai yksittäisiä kirjaimia. Ensimmäiseksi tulevat mieleen Pablo Picasson ja Georges Braquen 1910-luvulla askartelemat kollaasit. Toisen maailmansodan jälkeisen eurooppalaisen ja yhdysvaltalaisen¹ taiteen suuntauksen, jota kutsutaan nimillä abstrakti ekspressionismi, informalismi, tashismi ja lyyrinen abstraktismi, maalauksista voi silloin tällöin löytää aivan omanlaistaan kirjoitusta: hieroglyfien ja kuvakirjoituksen kaltaisia merkkejä, lukukelvotonta käsialakirjoitusta sekä muita vielä epämääräisemmin kirjoituksen

1 Yhdysvalloissa tietty kansallinen asenne on pyrkinyt korostamaan sikäläisen abstraktin ekspressionismin pesäeroa eurooppalaisesta informalismista, vaikka molempien juuret ovatkin pitkälti eurooppalaisperäisessä surrealismissa. Oman aikakautensa eurooppalaisessa kirjoittelussa eurooppalaista informalismia ja yhdysvaltalaista abstraktia ekspressionismia käsiteltiin yhteneväisinä ja toisiaan ruokkivina suuntauksina. Näin ollen niitä ei tässäkin artikkelissa erotella toisistaan. Toisaalta käsitän tässä yhteydessä nämä suuntaukset mahdollisimman laveasti.

tai kirjaimet mieleentuoivia fragmentaarisia merkintöjä. Aikalaiset totesivat ”aiheen olevan nyt ilmassa”² 1940–1960-lukujen aikalaistutkimuksissa ilmiö tunnistetaan, mutta sitä analysoidaan hämmästyttävän niukasti myös myöhemmissä tutkimuksissa. Informalismia luonnehditaan spontaanin itseilmaisun, puhtaan elekielen ja prosessuaalisen toteutuksen taiteeksi.³ Ajatus sanallisesta kommunikaatiosta vaikuttaisi sopivan tähän huonosti. Mistä innostus abstrahoituihin

2 Francine C. Legrand, “Peinture et écriture,” *Quadrum XIII* (1962), 5; Dietrich Mahlow, “Vorwort,” im *Schrift und Bild*, Hrsg. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Frankfurt am Main: Typos Verlag, 1963), 6.

3 Ks. Aldo Pellegrini, *New Tendencies in Art* (New York: Crown Publishers, 1966), 65; Christoph Zuschlag, “Gestus als Symbol: Zur Symbolfähigkeit der informellen Malerei,” im *Informel: Begegnung und Wandel, Band II*, Hrsg. Heinz Althöfer (Dortmund: Museum am Ostwall, 2002), 76–77; Rolf Wedewer, “Massons Bezug zur Kalligrafie,” im *Informel: Begegnung und Wandel, Band II*, Hrsg. Heinz Althöfer (Dortmund: Museum am Ostwall, 2002), 348–349; Rolf Wedewer, *Die Malerei des Informel: Weltverlust und Ich-Behauptung* (München & Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007), 15–47, 182, 258.

merkkeihin oli peräisin, ja mitä sillä ajettiin takaa?

Suomalaisessa 1960-luvun taidekirjoittelussa kirjoitusmerkit tulivat harvoin esille, vaikka aiheesta oltiin tietoisia. Esimerkiksi Erik Kruskopf kirjoitti 1961 *Taide*-lehteen artikkelin *Kuvamerkin maailma*, jossa hän totesi, että ”moderneimman kuvataiteen estetiikasta puhuttaessa toistuu usein sana ’merkki’”. Laajassa esseessään hän kirjoitti kuitenkin melko yleisesti kuvallisen esittämisen eri muodoista, eikä suinkaan kirjoitusmerkeistä.⁴ Lehden 1960-luvun teoskuvista voi nähdä, että ”kirjainmerkkimaalauksiksi” arvioitavia teoksia tekivät ainakin Taisto Ahtola, Erkki Heikkilä, Reino Hietanen, Kimmo Kaivanto, Olavi Lanu, Ahti Lavonen, Kauko Lehtinen ja Antti Vuori. Tähän joukkoon on syytä lisätä Rolf Sandqvist. Osan kohdalla näyttäisi olleen kyse satunnaisista kokeiluista. Ahti Lavonen näyttäytyy tässä artikkelissa tärkeänä esimerkkitapauksena. Osa hänen tuotannostaan liittyy aiheeseen aivan elimellisesti. Lisäksi häneltä löytyy joitakin lyhyitä kirjallisia kommentteja.

Lavosen 1960-luvun alkupuolen tuotannossa on lukuisia teoksia, joissa on monenlaista kirjoitukseen viittaavaa kuviointia. Ikään kuin jonkinlaisena julistuksena tälle suuntaukselle on Venetsian biennaalissa 1962 esillä ollut *Merkit* (1961, yksityiskokoelma). Se muistuttaa kerroksellista, patinoitunutta seinäpintaa, jonka keskellä olevaa hiekanväristä – mitä ilmeisimmin hiekkaa sisältävää – keskusaluetta jäsentää nuolenpääkirjoituksen kaltainen merkkikuvio kuin jonkinlaisena muinaisena sinettimerkinä. Maalauksen *Punaiset korosteet* (1965, AmosRex) pintaa kuvioi runsas määrä erilaisia merkkejä, kirjaimia ja epätarkempia painanteita. (Kuvat

4 Erik Kruskopf, ”Kuvamerkin maailma,” *Taide*, nro. 2 (1961), 66, 69; ks. myös E. J. Vehmas, ”Kubismista informalismiin: Nykyhetken maalauksen historiaa ja tyylipiirteitä,” *Suomen Taide 1960* (Helsinki: Suomen taiteilijaseura, 1960), 62; L-G Nordström, ”Merkin magia: Huomioita Amerikan taide-elämästä,” *Taide*, nro. 1 (1961), 19.

2 ja 3.) Näyttävin vastaavantyyppinen teos on viisi metriä leveä *Kaksi kirjettä* (1965, Helsingin kaupungin taidemuseo), jonka pinta on täynnä sinettimäisiä hieroglyfejä. Myös kiiltävän kullanhöhtöinen veistos *Abstraktio auringolle* (1967, AmosRex) näyttäytyy kolmiulotteisena logogrammina amerikkalaisen David Smithin toteemien hengessä. Lavonen teki vuoden 1963 tienoilla myös ison joukon piirustuksia, jotka viittaavat tekniikaltaan Itä-Aasian kalligrafisiin tussipiirroksiin. Ne rakentuvat dynaamisen elemaalauksen ja merkkikirjoitusta lähenevän kuvioinnin varaan. (Kuva 4.) Myös osassa Lavosen 1960-luvun alun kirjankansia ja näyttelykutsuja tapaa samantyyppistä kuvamerkkikieltä.

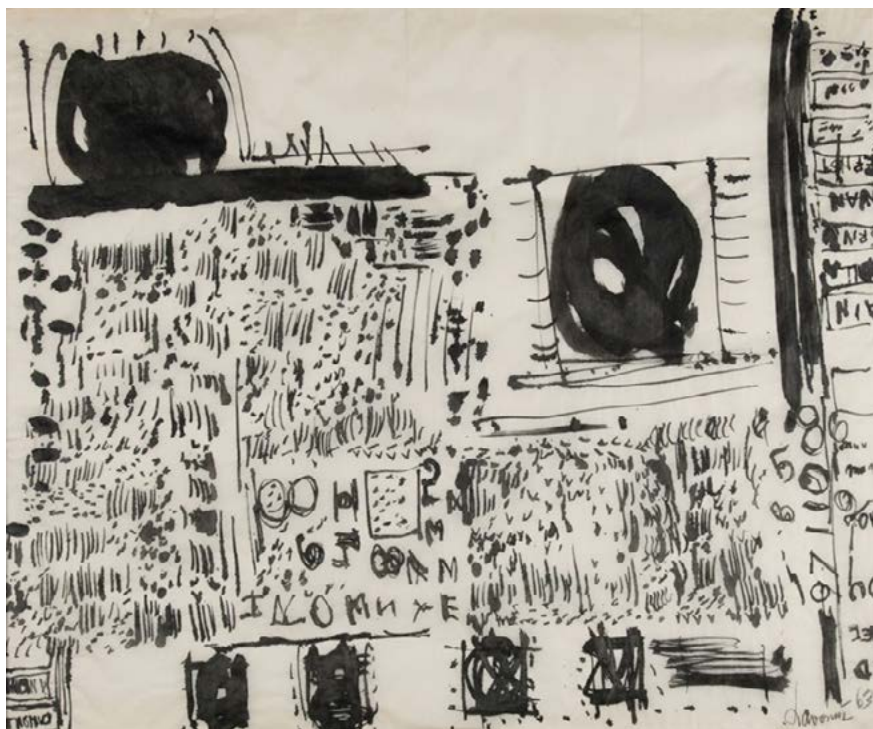
Lavonen itse jakoi informalismin kahteen suuntaukseen, elemaalaukseen ja materiaalisuutta korostavaan suuntaukseen, ja myöhemmät tutkijat lukevat hänet jälkimmäiseen suuntaukseen kuuluvaksi. Tällöin kiinnostus merkeistä, kirjoituksesta ja kalligrafiasta helposti unohtuu.⁵ Lavosen itse kirjoittamissa artikkeleissa ja esseissä kuvitteellinen kirjoitus sekä kirjoitusmerkit tulevat esiin muutaman harvan kerran. Hän mainitsi keskeisen kansainvälisen ”merkkitaiteilijan” Giuseppe Capogrossin 1966 artikkelissaan *Abstraktin taiteen muotokäsitteitä*. Sen ohessa

5 Liisa Lindgren, ”Menneisyydellä ei voi korvata nykyisyyttä: Ahti Lavonen ja modernismin velvoite,” teoksessa *Ahti Lavonen*, toim. Liisa Lindgren (Helsinki: Helsingin Taidehalli, 2004), 8; Riitta Ojanperä, ”Kirjas ja valoisa aika: Ahti Lavosen taidekäsitteistä 1960-luvulla,” teoksessa *Kirjoituksia taiteesta 2: Kuvataidekriitikoita, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia*, toim. Hanna-Leena Paloposki & Ulla Vihanta (Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998), 109; Ahti Lavonen: aikansa haastaja. Kirjoituksia vuosilta 1958–1970, toim. Liisa Lindgren (Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 2002), 49. Lindgren mainitsee kuitenkin: ”Lavosen kuvataiteilijan ja kirjoittajan ote yhdistyi oivaltavalla tavalla eräänlaiseksi spontaaniksi kuvakirjoitukseksi ja tuotti tälläisen kalligrafisesti viritettyneen informalismin ehkä hienoimmat tulokset.” Ks. Liisa Lindgren, ”Ahti Lavonen ja taiteilijan kaksi minää,” teoksessa Lindgren, *Ahti Lavonen: aikansa haastaja*, 19; ks. myös Erik Kruskopf, ”Informalisti – vai eikö sittenkään?” teoksessa *Ahti Lavonen & Maija Lavonen: Yhteisiä ajatuksia*, toim. Maria Didrichsen (Helsinki: Didrichsenin taidemuseo, 2018), 22.



Kuvat 2. ja 3. Ahti Lavonen, *Punaiset korosteet*, 1965. Öljyväri kankaalle, 150 x 150 cm. Föreningen Konstsamfundetin kokoelmat/Amos Rex. Kuva: Amos Rexin arkisto, kaikki oikeudet pidätetään. Alhaalla yksityiskohta samasta teoksesta. Kuva: Ville Lukkarinen, kaikki oikeudet pidätetään.

Kuva 4. Ahti Lavonen, *Tussipiirustus*, 1963. Tussi paperille, 57 x 70 cm. Föreningen Konstsamfundetin kokoelmat/Amos Rex. Kuva: Amos Rexin arkisto, kaikki oikeudet pidätetään.



on hyvin luonnosmainen tussipiirustus, jossa Lavonen jäljitteli Capogrossille luonteenomaista €-merkkiä.⁶ Kirjoitusmerkkien integrointi maalaustaiteeseen oli siis hänelle tuttu asia.

Aivan elämänsä loppupuolella 1969–1970 antamassaan haastattelussa Lavonen puhui ”kirjainstruktuureista”. Hän vaikuttaisi tässä tarkoittaneen kuitenkin nimenomaan aakkoston kirjaimia ja niiden käyttöä maalaustaiteessa. Hän sanoi toisaalta olleensa 1960-luvun alussa kiinnostunut ”fonetiikan ja maalaustaiteen yhteydestä”. Hän mainitsi teoksensa *Avaruuden sähkötystä* (1963, Taidekoti Kirpilä) tämän suuntauksen päätyöksi.⁷ Tämä viittaa siihen, että hän tulkitse fonetiikan laajasti, eikä vain ääntöopiksi. Näin lausuma kertoisi laajemmastakin kiinnostuksesta kieleen ja kirjoitukseen kuvataiteen elementtinä. Maalauksessa *Avaruuden sähkötystä* (kuvat 5 ja 6) voi tunnistaa latinalaisen aakkoston kirjaimia, mutta osa niistä on nurinpäin, ja joukossa on

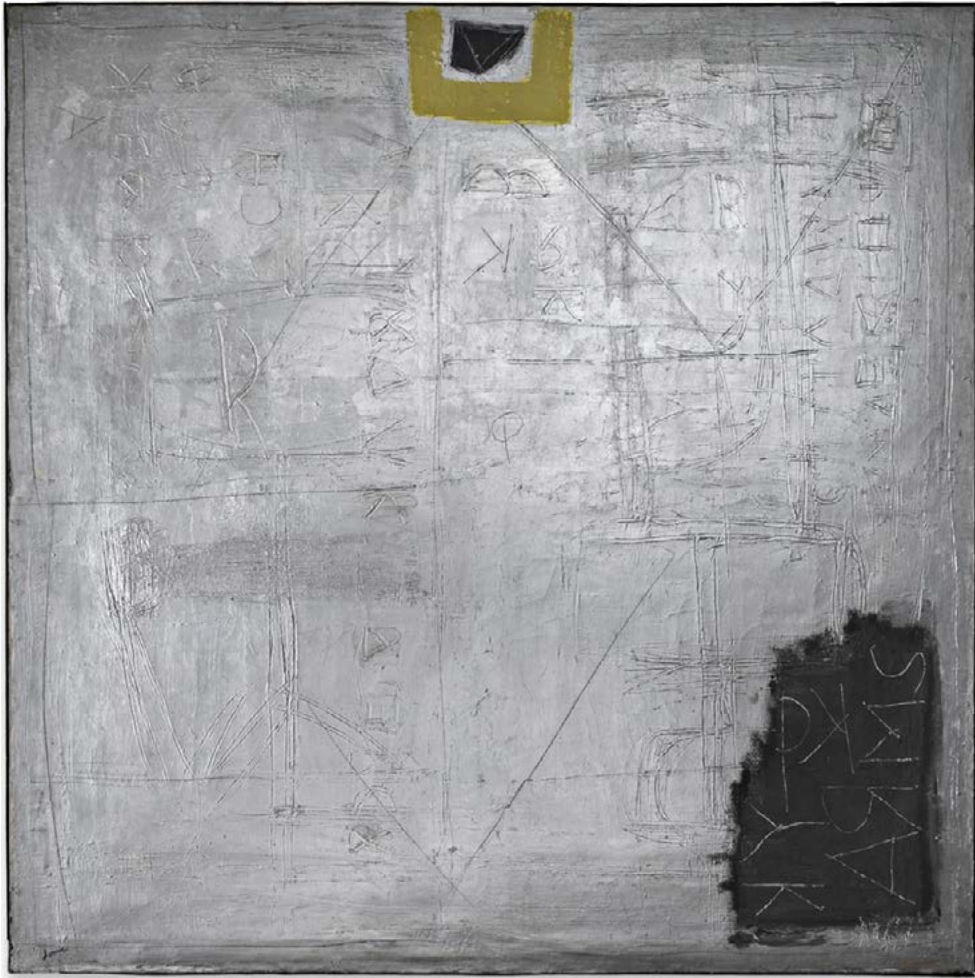
myös kreikkalaisen aakkoston tyyppisiä kirjainmerkkejä. Yleisvaikutelmaksi jää ikään kuin katsoisi eräänlaista kvasi-aakkosellista merkistöä.

1940–1960-lukujen informalismiin ja abstraktiin ekspressionismiin yhdistettävien kansainvälisten taiteilijoiden joukosta voi haarukoida useita, jotka harrastivat – toiset johdonmukaisemmin, toiset vain ajoittain – kirjainmerkkejä tai jonkinlaista kirjoituksenkaltaisuutta maalauksissaan sekä joskus harvoin veistoksissaan.⁸ Taiteilijat myös kirjoittivat silloin tällöin maalauksissa käytettävästä kirjoituksesta ja kirjainmerkeistä. Tunnetuin lienee Barnett

6 Lindgren, *Ahti Lavonen: aikansa haastaja*, 87–90. Muilta mainituilta suomalaistaiteilijoilta en ole löytänyt kommentointia tämän aiheen tiimoilta.

7 Lindgren, *Ahti Lavonen: aikansa haastaja*, 100–101.

8 Olen tavannut teoksia ainakin seuraavilta tekijöiltä: Alfred Alcopley, Pierre Alechinsky, Willi Baumeister, Julius Bissier, Roger Bissière, Giuseppe Capogrossi, Camille Bryen, Karlfriedrich Claus, Jean Degottex, Christian Dotremont, Jean Dubuffet, John Forrester, Adolph Gottlieb, Réne Guiette, Brion Gysin, Simon Hantaï, Hans Hartung, Gerhard Hoehme, Franz Kline, René Laubiès, Guido Llinás, Morris Louis, André Masson, Georges Mathieu, Roberto Matta, Henri Michaux, Robert Motherwell, Robert W. Mumford, Georges Noël, Jackson Pollock, Mario Sironi, David Smith, K. R. H. Sonderborg, Pierre Soulages, Pierre Tal Coat, Antoni Tàpies, Mark Tobey, Walker-Bradley Tomlin, Cy Twombly, Theodor Werner ja Ulfert Wilke.



Kuvat 5 ja 6. Ahti Lavonen, *Avaruuden sähkötystä*. Sekatekniikka kankaalle, 190 x 190 cm. Taidekoti Kirpilä / Suomen Kulttuurirahasto. Kuva: Rauno Träskelin, kaikki oikeudet pidätetään. Alhaalla yksityiskohta samasta teoksesta. Kuva: Ville Lukkarinen, kaikki oikeudet pidätetään.

Newmanin näyttelyluetteloteksti *The Ideographic Picture* (1947).⁹ Hän esitteli muissakin kirjoituksissaan ideografeiksi¹⁰ nimittämien-
sä merkkien käyttöä kuvataiteessa. Laajimmin kirjainmerkkien luonnetta pohti kuitenkin Henri Michaux. Hän piti outona, että merkit ovat tulleet kuvataiteeseen, vaikka hän itse oli suuntauksen keskeinen edustaja. Itsensä lisäksi hän mainitsi nimeltä ainoastaan Capogrossin ja Georges Mathieun.¹¹



Kuva 7. Mark Tobey, *Muotojen lento*, 1966. Litografia, 47 x 67,5 cm. Sara Hildénin säätiö. Kuva: Jussi Koivunen / Sara Hildénin taidemuseo, kaikki oikeudet pidätetään.

9 Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1990), 107–108.

10 Periaatteessa ideografi tai ideogrammi on kuvallinen merkki, jonka sisältö on jokin käsite (esimerkiksi leijonan kuva merkitsemässä rohkeutta, mutta myös esimerkiksi § merkitsemässä pykälää). Piktografi tai piktogrammi on kuvallinen merkki, joka muistuttaa sisältöään (esimerkiksi kuva vuorosta merkitsee vuotta). Puhutaan myös logogrammeista eli yksittäistä sanaa merkitsevistä kuvamerkeistä ja fonogrammeista, foneettisista merkeistä, jotka tarkoittavat jotakin äännettä. Rajat merkityyppien välillä ovat kuitenkin häilyviä ja osin tulkinnanvaraisia.

11 Henri Michaux, *Oeuvres complètes: 2*. (Paris: Gallimard, 2001), 429–430.



Kuva 8. Roberto Matta, *Herjaus*, 1965. Viivasyövytys, 76 x 49 cm. Sara Hildénin säätiö. Kuva: Jussi Koivunen / Sara Hildénin taidemuseo, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 9. Brion Gysin, *Marrakech*, [1960-luku]. Tussi paperille, 29,5 x 20,5 cm. Kuva: WikiArt, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 10. Henri Michaux, *Nimetön, s.a.* Litografia, 45 x 35 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Ville Lukkarinen, kaikki oikeudet pidätetään.

Innoittajana etäiset kulttuurit

Taidehistorioitsija ja kriitikko E. J. Vehmas tiesi kertoa Venetsian biennaalista vuonna 1960 palattuaan, että ”nykyään tutkitaan kivikautisia kalliopiirustuksia” ja ”toinen vanha perinne on Kiinan taide ja erityisesti kalligrafia, joka on pitkälle viljeltyä merkkien taidetta”.¹² Kuvamerkkien ja kirjoituksen kaltaisen viivaston käytön taustalla voikin nähdä innostuksen Itä-Aasian – Kiinan ja Japanin – tussimaalauksen ja kalligrafian traditioon samoin kuin kiinnostuksen surrealistien automaattikirjoitukseen. Sekä eurooppalaiset että yhdysvaltalaiset taiteilijat kiinnostuivat myös arkaaisten kulttuurien kirjoitusjärjestelmistä sekä esihistoriallisista kohteista löytyvistä kuvamerkeistä. Yhdysvaltaistaiteilijoiden

erikoisuus oli suuri innostus oman mantereen alkuperäiskansojen kuvakirjoituksista. André Masson ja Joan Miró onnistuivat puolestaan siirtämään automaattikirjoituksen ilmaisutapaa kuvataiteeseen jo 1920-luvun töissään. Molemmat taiteilijat toimivat kuitenkin aktiivisesti vielä sodan jälkeenkin. Miró kehitti 1920–1940-luvuilla maalaustensa elementeiksi tietynlaisen kuvamerkkistön. Hänen käyttämänsä piktogrammit, ideogrammit, musikaalisen notaation kaltaiset merkit, kirjaimet ja numerot perustuivat ennen kaikkea Espanjasta löydettyihin esihistoriallisiin kalliopiirroksiin sekä luolamaalauksen kuvamerkkeihin.¹³ Mirólla oli tärkeä vaikutus amerikkalaiseen abstraktiin ekspressionismiin ja Euroopassa erityisesti Antoni Tàpiesiin.

12 Vehmas, ”Kubismista informalismiin,” 60.

13 Ks. Sidra Stich, *Joan Miró: The Development of a Sign Language* (St. Louis: Washington University, 1980), 18.



Kuva 11. Antoni Tàpies, *Hieroglyphen*, 1958. Lähde: Platschek, Hans. *Neue Figurationen. Aus der Werkstatt der heutigen Malerei*. München: R.Piper & Co., 1959, kaikki oikeudet pidätetään.

Informalistitaiteilijoiden kirjainmerkkiharrastus liittyykin laajempaan kiinnostukseen sekä maantieteellisesti että ajallisesti etäisistä – ”toisetta” edustavista – kulttuureista, jotka toimivat vaihtoehtona ja vastareaktionä modernin länsimaisen yhteiskunnan materialismille ja sen

synnyttämälle vieraantuneisuuden tunteelle.¹⁴ Alkuperäisinä ja autenttisina pidettyjen kulttuurien ajateltiin paljastavan jotakin universaalisti perusinhimillistä, jota moderni edistys ei ollut onnistunut tuhoamaan. Taiteilijat ajattelivat modernin ihmisen vastaavan edelleen perusluonteeltaan täysin ”primitiivistä ihmistä”. Näin myös ”primitiivisten taiteiden” (kuten aikalaiskäsite kuului) oletettiin ilmaisevan keskeisiä totuuksia yleisinhimillisestä kokemuksesta yleispätevällä kielellä.¹⁵ Myös Venetsian näyttelystä 1960 pällannut Vehmas osasi korostaa, että ”perusihminen on muuttumaton ja osa universaalista luontoa”. Hän summasi näkemänsä: ”Tavoit-

- 14 Wedever, *Die Malerei des Informel*, 45–47; Michael Leja, “Pollock and Informal,” in *Die Informellen von Pollock bis Schumacher: The Informal Artists from Pollock to Schumacher*, ed. Susanne Anna (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999), 102–103; Timothy Clark, “Jackson Pollock’s Abstraction,” in *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, ed. Serge Guilbaut (Cambridge: The MIT Press, 1990), 178–179; Helen Westgeest, “Zen und Nicht-Zen: Zen und die westliche Kunst,” in *Zen und die westliche Kunst*, Hrsg. Hans Günter Golinski & Sepp Hiekisch-Picard (Köln: Wienand, 2000), 61–64, 109; Barbara Rose, “Japanese Calligraphy and American Abstract Expressionism,” in *Words in Motion: Modern Japanese Calligraphy* (Tokyo: Yomiuri Shimbun, 1984), 38; David Craven, “Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation,” *Art History*, No. 1 (1990), 72–99.
- 15 Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (New Haven: Yale University Press, 1993), 49–120; W. Jackson Rushing, “Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism,” in *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, eds. Maurice Tuckman & Judi Freeman (New York: Abbeville Press, 1986), 273; Kirk Varnedoe, “Abstract Expressionism,” in *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern: 2*, ed. William Rubin (New York: Museum of Modern Art, 1988), 615–616, 623, 627, 652–653; Jack Flam & Miriam Deutsch, eds. *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History* (Berkeley: University of California Press, 2003), 259; Rose, “Japanese Calligraphy”, 41–42; Stephen Polcari, “Jackson Pollock et le chamanisme,” dans *Jackson Pollock et le chamanisme*, ed. Marc Rastellini (Paris: Pinacothèque de Paris, 2008), 12–16; Evan Maurer, “Adolph Gottlieb: Pictographs and Primitivism,” in *The Pictographs of Adolph Gottlieb*, ed. Lawrence Alloway (New York: Hudson Hills Press, 1994), 33; Westgeest, “Zen und Nicht-Zen,” 82, 109; Wedewer, *Die Malerei des Informel*, 46–47.

teena on jotakin primääristä, alkuolevaista, sillä samoin kuin etsitään kaiken pohjalla olevaa perusihmistä, samoin koetaan päästä käsiksi alkuluontoon.”¹⁶ Tämä ajatussiirtymä tapahtui tuohon aikaan luontevasti jungilaisen pseudotieteellisen näkemyksen tuella. Carl Gustav Jung näyttäytyykin yllättävän monen eurooppalaisen ja amerikkalaisen taiteilijan ajatuskulkujen taustalla. Taiteilijoiden ajatus oli, että nimenomaan jungilaisittain arkkityyppisten kuvastojensa kautta ”primitiiviset” taiteet heijastavat ihmisen pohjimmaista, autenttista tietoisuutta ja välittävät tätä kautta ajattomia totuuksia.¹⁷ Antoni Tàpies puhui täysin jungilaisin käsittein vielä 1980-luvulla tehdyssä haastattelussa. Hän näki arkkityypit symboleina, jotka toistuvat lakkaamatta kaikkina aikakausina ja kaikissa kulttuureissa, koska ne ovat meidän kollektiivisen alitajuntamme tuotosta.¹⁸

Kasselin *Documenta*-näyttely 1959 oli maailmansodan jälkeisen länsimaisen taiteen suuri-suuntainen katselmus. Werner Haftmann totesi näyttelykirjan pääartikkelissa, että vuosi 1945 oli ollut ”kohtalon vuosi”. Hän julisti modernin taiteen kantavaksi voimaksi uusille maailmanlaajuisille suhteille. Hän kirjoitti painokkaasti uuden alun tarpeesta, maailmankulttuurin ja modernin taiteen universaalisuudesta sekä välittömän kommunikaation tärkeydestä: ”[Kansojen välinen] yhteisymmärrys on saatu sellaiseen kielelliseen muotoon, joka mahdollistaa välittömän kommunikaation. Se voi toimia ensimmäisenä merkkitapauksena yleisinhimil-

liselle kulttuurille” (*Menschheitskultur*).¹⁹ Onkin luontevaa, että tilanteessa, jossa kaikki oli aloitettava alusta, ja kansojen oli syytä ymmärtää toisiaan, sekä alkuun paluun että universaalin maailmankulttuurin ajatukset olivat paljon esillä. Niille siis etsittiin luontevaa pohjaa ajallisesti ja maantieteellisesti etäisistä – idealisoiden nähdystä – kulttuureista.

Välittömän kommunikaation tavoittelu

Maailmansodan jälkeisessä tilanteessa korostui kommunikaatioyhteyden tärkeys. Tarkastelemani taiteilijat haaveilivat Euroopassa ja Yhdysvalloissa ideaalisesta taiteellisesta kielestä, joka olisi välittömämpi ja suurempi kuin tavanomainen kieleemme. Barnett Newman (1948) julisti New York School -taiteilijoiden periaatteita: ”Kuva [teos], jonka me tuotamme, on ilmestyksen itsensä selvä (*self-evident*) kuva, todellinen ja konkreettinen, jonka voi ymmärtää kuka tahansa, joka katsoo sitä ilman [länsimaisen taiteen] historian nostalgisia laseja.”²⁰ Hän uskoi ”luonnolliseen kommunikaation muotoon ilman keinotekoisien retoriikan välitystä”.²¹ Vuonna 1947 hän siteerasi ideografin määritelmää, jonka mukaan se ”ilmaisee ajatukset suoraan (*representing ideas directly*) eikä niiden nimien välityksellä”. Kautta 1940-luvun kirjoitusten Newman korosti kansojen yhteyttä ilmauksilla ”*link between all human beings*”, ”*interhuman unity*”, ”*intercultural community*”, ”*friendship*”.²²

Henri Michaux oli hyvin tyytymätön konventiionaalisen kielen ilmaisukykyyn. Hän halusi löytää uudelleen alkuperäisen ”poettisen” kielen, joka

16 Vehmas, ”Kubismista informalismiin,” 46, 54.

17 Ks. esim. Leja, *Reframing Abstract Expressionism*, 121–202; Westgeest, ”Zen und Nicht-Zen,” 82, 109; Polcari, ”Jackson Pollock et le chamanisme,” 12, 37; Varnedoe, ”Abstract Expressionism,” 615–619; Rushing, ”Ritual and Myth,” 273–275.

18 Barbara Catoir, *Conversations Antoni Tàpies. Précedées d'une introduction à son oeuvre* (Paris: Editions Cercle d'art, 1987), 73–74, 94; ks. myös Antoni Tàpies, *La pratique de l'art* (Paris: Gallimard, 1974), 227–228.

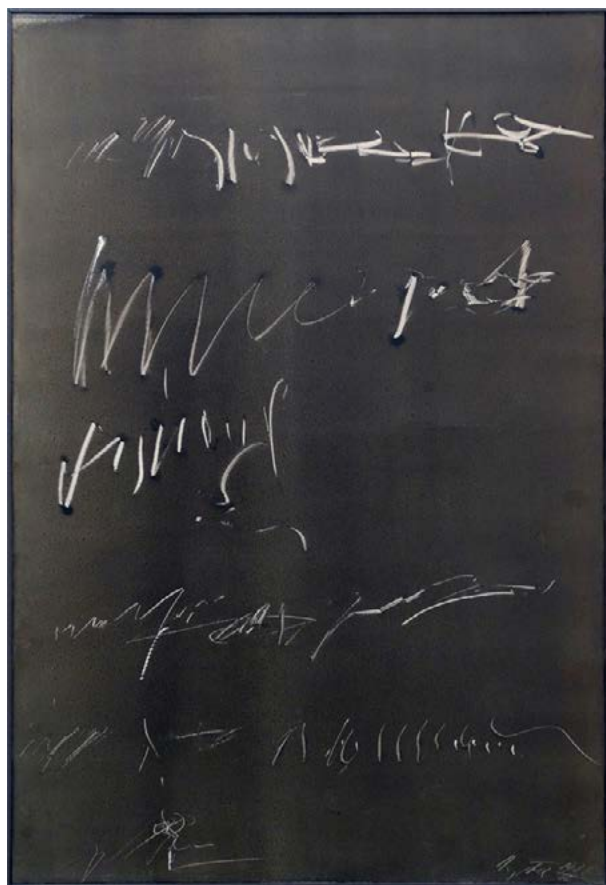
19 Werner Haftmann, ”Einführung: Malerei nach 1945,” im *II. Documenta '59. Kunst nach 1945. Band 1: Malerei* (Köln: Verlag DuMont, 1959), 14–15. E. J. Vehmas summaa Haftmannin hyvin samansisältöistä avajaispuhetta, jota hän on kaikesta päätellen ollut kuuntelemassa. Vehmas, ”Kubismista informalismiin,” 59.

20 Newman, *Selected Writings and Interviews*, 173.

21 Ibid. 90.

22 Ibid. 62, 63, 64, 72, 170.

olisi yhtä aikaa universaali ja henkilökohtainen. Hän kehitti kieltä, jota nimitti ”palasiksi universaalista ideografisesta kielestä”.²³ Monien muidenkin tarkastelemieni taiteilijoiden kirjoituksista voi löytää pohdintaa, jossa käytetään ilmauksia kuten ”kuvia, jotka ovat heti ymmärrettävissä kenelle tahansa” ja ”kuvia, jotka välittyvät suoraan” (Adolph Gottlieb ja Mark Rothko),²⁴ ”universaali symboli” (Julius Bissier ja Antoni Tàpies),²⁵ ”automaattisesti muodostunut [kuva] kieli” (Mark Tobey),²⁶ katsojaan ”suoraan vaikuttavat” merkit (Joan Miró),²⁷ ”äärimmäinen merkki” (Simon Hantaï),²⁸ ”maalauksen kirjainmerkit ovat välittömämpää ja suorempaa kieltä kuin sanojen kieli” (Jean Dubuffet),²⁹ ”merkissä on yhtäaikaaisesti lähtökohdat myöhempään kirjoitustaitoon ja kuvaan, se on suorin ilmaisutapa, sillä alussa oli merkki” (Willi Baumeister),³⁰ ”ennen kuin aakkosen kirjaimet muodostivat sanoja, niiden on täytyntä olla symboleja, jotka tekivät kohteistaan todellisia” (David Smith).³¹ Sekä Kasselin *Documentassa* (1959) että Venetsi-



Kuva 12. Jean Degottex, *Écriture IX*, 1962. Öljyväri kankaalle, 32,2 x 46,7 cm. Kuva: Photo12 / Ann Ronan Picture Library, kaikki oikeudet pidätetään. Lähde: Alamy Stock Photo.

- 23 Margaret Rigaud-Drayton, *Henri Michaux: Poetry, Painting, and the Universal Sign* (Oxford: Clarendon Press, 2005), erit. 59–83, 137–161.
- 24 Flam & Deutsch, *Primitivism and Twentieth-Century Art*, 172–174.
- 25 Isabel Herda & Anna Hagdorn, Hrsg. *Im Raum meiner Imagination: Julius Bissier und Ostasien* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018), 107; Démosthènes Davetas, *Antoni Tàpies: Écriture poétique et langage plastique, tome 2* (Paris: Au même titre, 2000), 89, ks. myös 43–44, 63.
- 26 Bert Winther-Tamaki, ”Mark Tobey, White Writing for a Janus-faced America,” *Word & Image vol. 13*, No. 1 (1997), 86.
- 27 Stich, *Joan Miró*, 45, 60 (viite 2).
- 28 Jan-Gunnar Sjölin, ”Writing the Painting: Materials for a Study of Simon Hantaï’s Work 1953–1959,” *Konsthistorisk tidskrift*, häfte 2 (2001), 148.
- 29 Flam & Deutsch, *Primitivism and Twentieth-Century Art*, 292–298.
- 30 Ina Conzen-Meairs, ”Der Weg der Sonnenhelden: Zur Symbolik von Baumeisters mythologischen Illustrationen,” im *Willi Baumeister: Zeichnungen, Gouachen, Collagen* (Stuttgart: Edition Cantz, 1989), 156.
- 31 Cleve Gray, ed. *David Smith by David Smith* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968), 73.

an biennaalissa (1960) käynyt E. J. Vehmaskin oli oppinut ”tashisteista” ja ”informalisteista”: ”He pyrkivät välittömään ja suoraan ilmaisuun, jonka katsoja saattoi omaksua heti ilman enempää syventymistä.”³²

Ranskalainen Jean Degottex kertoi omista periaatteistaan vuonna 1960 saksaksi julkaistussa haastattelussa: ”Etsi uutta kieltä, lähde liikkeelle spontaanista elekirjoituksesta, joka syntyy alitajunnassa. Tutki myös vanhojen kirjoitusten (erityisesti kiinalaisten) eleiden ja liikkeiden symbolisia ja konkreettisia arvoja. Etsi alkuperää (*Ursprung*), lisää siihen uudistettu ja universaali arvo – tai mikä parempaa: [itse] alkuperäinen

32 Vehmas, ”Kubismista informalismiin,” 45.

(*das Original*).” Degottex puhuu näissä tiiviissä lauseissa siis taiteen kielestä, jolla on yhteytensä muinaisiin kirjoitusjärjestelmiin, universaalista arvosta sekä alkuperään ja alkuun paluusta. Hän lisäsi vielä: ”Usko [...] huomisen taiteen henkisel­lä tasolla toimivaan kommunikaatioon.”³³ Francine C. Legrand tulkitsi informatiivisessa aikalaisartikkelissaan *Peinture et écriture* (1962) Degottex’n maalausten ”täysin lukukelvottomaksi deformatuneet” kalligrafiset kirjainmerkit ”intuitiivisesti ja globaalisti” ymmärrettäviksi: ”Sen lauseoppi ei ole sama kuin puhutun kielen”, hän summasi.³⁴ Bernard Requichotin maalauksista Legrand totesi, että hänen ”kuvitteellinen kirjoituksensa edustaa kommunikaation muotoa, joka asettuu kaiken tunnetun kirjoituksen tuolle puolen.”³⁵

Väittäisin, että haaveet uudesta mahdollisimman välittömästä taiteellisesta kommunikaatiosta kokivat yhden ilmaisumuotonsa kirjainmerk­kien ja kirjoituksen käyttämisenä kuvataiteen elementtinä. Olennaista on, että informalistien harrastama kirjoitus ei ollut tavanomaista aak­koskirjoitusta eikä edustanut normaalikieltä. Se ilmeni pyrkimyksenä eksoottisempaan, poeet­tisempaan ja ”primitiivisempään” kirjoitettuun kieleen, jota kuka tahansa voi ymmärtää ja joka ilmaisee asiat universaaleina symboleina ja henkisel­lä tasolla toimivana kommunikaationa. Yrityksenä oli löytää sopimuksenvaraisen merk­kijärjestelmän ulkopuolella toimiva, universaali superkieli. Ajatus oli ymmärrettävä maailman­sodan konfliktin jälkeisessä todellisuudessa.

Kaikkien ymmärrettävä kieli

”Täydellinen kieli” tarkoittaa kuvitelmaa kie­lestä, joka ilmaisee sisältönsä suoraan ilman kielijärjestelmän tukea. Siinä siis vallitsisi suora suhde sanojen merkityksen ja äänneasun välillä

33 Haastattelu on lainattu teoksessa Wedewer, *Die Male­rei des Informel*, 220–221.

34 Legrand, ”Peinture et écriture,” 28–30.

35 Ibid. 37.

– vahvassa versiossa myös luonnollinen suhde sanojen ja todellisuuden ilmiöiden välillä. Sanat muistuttaisivat – imitoisivat – asioita, joihin niil­lä viitataan. Tämän mukaan olisi siis olemassa sisäinen välttämättömyys sille, että olion nime­nä on se mikä se on. Täydellinen kieli olisi näin ollen välittömästi ymmärrettävissä, kun sen si­jaan arbitraarinen, konventioon perustuva kie­li, kuten suomi tai ruotsi, on opittava. Platonin *Kratylos*-dialogia seuraten täydellisen mimeet­tisen kielen ajatuksen pohjalla olevaa kielikä­sitystä kutsutaan usein kratylismiksi.³⁶ ”Para­tiisin kielen” on usein fantisoitu olleen tämän kaltainen. Vastaavasti muinaisten hieroglyfien, kiinan kirjoitusmerkkien ja heprean aakkosten on historian eri aikoina kuviteltu olevan intui­tiivisesti ymmärrettävää kirjoitusta. Varhaista arkaaista kirjoitusta leimaisi näin ollen se, että merkit muistuttavat mahdollisimman yksise­litteisesti tarkoitettaan. Näitä ajatuksia kehitel­tiin erityisesti 1500–1600-luvuilla. Ajatukset liitetään usein niin sanottuun okkultistiseen traditioon.³⁷ Tässä artikkelissa mielenkiinnon kohteena ovat 1940–1960-lukujen taiteilijat olivat kiinnostuneita näistä ajatuksista. Heiltä voi löytää lukuisia ilmauksia kaipuusta nimenomaan alkukielen ja alkukirjoituksen

36 Esim. Thaïs E. Morgan, ”Invitation to a Voyage in Cratylusland,” in Gérard Genette, *Mimologics*, trans. Thaïs E. Morgan (Lincoln: University of Nebraska, 1995), xxi–xxv, xxxiii–xxxiv, liii; Umberto Eco, *The Search for the Perfect Language*, trans. James Fentress (London: Fontana Press, 1995), erit. 7–24, 73–74.

37 Eco, *The Search for the Perfect Language*, 117–193; Morgan, ”Invitation to a Voyage in Cratylusland,” xl–xliii; Brian Vickers, ”Analogy versus Identity: The Rejection of the Occult Symbolism 1580–1680,” in *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*, ed. Brian Vickers (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 95–163; Hugh Ormsby-Lennon, ”Rosicrucian Linguistics: Twilight of a Renaissance Tradition,” in *Hermeticism and the Renaissance: Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, ed. Ingrid Merkel & Allen G. Debus (London: Folger Books, 1988), 311–341.

(kuviteltuun) välittömyyteen.³⁸ Monilla heistä oli lisäksi mystiikkaan ja okkultismiin liittyviä harrastuksia.

Tàpies korosti puheissaan jatkuvasti mystiikkaa, alkemiaa, okkulttia ja arvoituksellista.³⁹ Hän harrasti keskiajan mystikkoja, Jakob Böhmeä, zen-budhalaisuutta ja tarot-kortteja.⁴⁰ Mystisen uskonnonfilosofi Jakob Böhmen (1575–1624) nimi esiintyy myös ranskalaisen Simon Hantaïn muistiinpanoissa ja 1950-luvun lopun maalauksen nimissä.⁴¹ Böhme etsi aikoinaan hänkin aadamisen ja apostolisen vaihtoehdokielien avainta.⁴² Paljastavin on kuitenkin Tàpiesin kiinnostus Ramón Llullin (n. 1232–1316) kabbalasta inspiroitunutta kirjainmagiaa kohtaan. Llull kehitti universaalia kieltä, jonka kirjainmerkkien oli tarkoitus olla ymmärrettävissä kaikkien maanosien lukutaidottomillekin. Tàpiesin teoksissa esiintyy erilaisia viittauksia Llulliin 1950-luvulta aina 1980-luvulle asti. Hän on hyväksikäyttänyt llullilaista ajatusta yksittäisten kirjainten kantamista universaaleista merkityksistä, ja eräissä teoksissa on suoria viittauksia Llullin kirjain-

muunnelmia varten tekemiin taulukoihin.⁴³ Tàpiesilla oli myös kirjastossaan kuvitettuja Llull-rariteetteja 1400- ja 1500-luvuilta.⁴⁴

Michaux kuvitteli, että hänen Itä-Aasiassa kohtaamansa tanssin kieli oli vielä jäänne ”suorasta” paratiisillisesta ruumiin kielestä, mutta ennen kaikkea hän uskoi kiinan kielen ja kirjoitusjärjestelmän kratylistiseen luonteeseen.⁴⁵ Tämä tiivistyy hänen lauseeseensa kiinasta lintujen kielenä, joka on kuin tuulenhenkäys: ”*Une sorte de brise, une langue d’oiseaux.*”⁴⁶ Nämä sanat kätkevät sisäänsä 1600-luvun ”okkultistisen tieteen” keskeisen ajatuskulun aadamisesta täydellisestä kielestä, joka löytyisi kuuntelemalla lintujen laulua (sillä linnut puhuvat edelleen paratiisin kieltä Baabelin jälkeenkin) ja tutkimalla Jumalan meille opastukseksi jättämää ”luonnon kieltä” (*liber naturae*) – tässä tapauksessa tutkimalla sen ”henkähäyksiä”. Michaux’n ajatus kiinan kirjainmerkeistä perustui väärinkäsitykseen, että ne ovat ymmärrettävissä pelkällä katseella, siis ei-diskursiivisesti. Michaux’n eksotisoiva näkemys kiinasta – jota hän ei osannut – vaikutti hänen omaan kirjainmerkkejä ja kirjoitusta hyväksikäyttävään taiteeseensa niin, että hän kuvitteli myös omien itsekeksimiensä kiinalaistyyppisten merkkien olevan yleispäteviä.⁴⁷ Hänen käsittämättömällä käsiälällä ja huumeiden vaikutuksen alaisena kirjoittamansa luonnosteksti *Miserable miracle* (1956) oli hänen mukaansa ”alkuperäinen perusteksti (*texte primordial*), pikemminkin aistein koettava kuin luettava”.⁴⁸

38 Ks. esim. Newman, *Selected Writings and Interviews*, 156–160; Stich, Joan Miró, 11, 16, 40, 45, 54, 58, 60 (viite 2); Flam & Deutsch, *Primitivism and Twentieth-Century Art*, 297–298; Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, 65; Gray, *David Smith by David Smith*, 73; Davvetas, *Antoni Tàpies*, 63; Pellegrini, *New Tendencies in Art*, 50, 55; Rushing, ”Ritual and Myth,” 283; Wedever, *Die Malerei des Informel*, 220–221; Conzen-Meairs, ”Der Weg der Sonnenhelden,” 156; Galerie Berthet-Aittouares, ed. *Jean Degottex* (Paris: Galerie Berthet-Aittouares, 2013), 14 (”Extrait de l’entretien Jean Degottex & Bruno Foucaurt”).

39 Tàpies, *La pratique de l’art*, 87, 90, 93; Catoir, *Conversations Antoni Tàpies*, passim.

40 Ks. Catoir, *Conversations Antoni Tàpies*, passim.

41 Sjölin, ”Writing the Painting,” 143–146, 154.

42 Vickers, ”Analogy versus Identity,” 107; Liselotte Dieckmann, *Hieroglyphics: The History of a Literary Symbol* (St. Louis: Washington University Press, 1970), 79–83; Hugh Ormsby-Lennon, ”Nature’s Mystick Book: Renaissance Arcanum into Restoration Cant,” in *Secret Texts: The Literature of Secret Societies*, eds. Marie Mulvey Roberts & Hugh Ormsby-Lennon (New York: AMS Press, 1995), 37–44.

43 Catoir, *Conversations Antoni Tàpies*, 14–20, 122–123; Davvetas, *Antoni Tàpies*, 41–46; Tàpies, *La pratique de l’art*, 74; Wedever, *Die Malerei des Informel*, 124, 137.

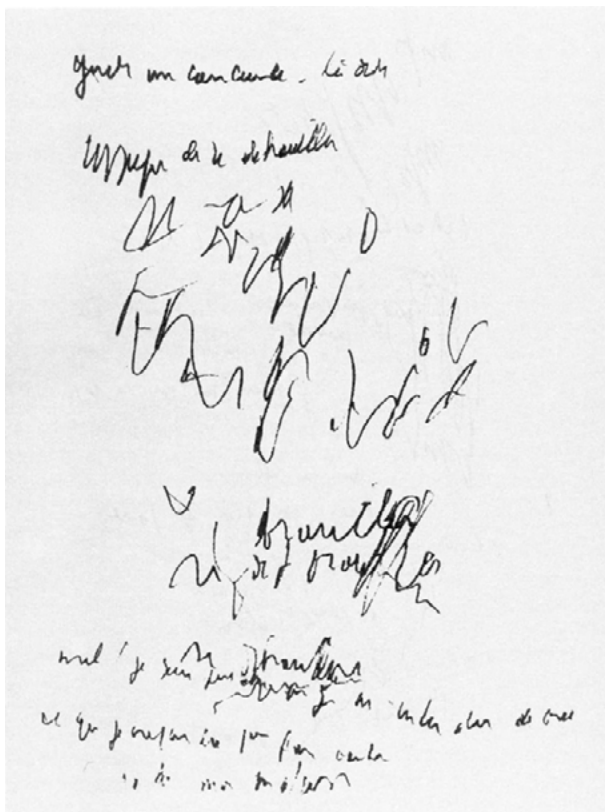
44 Catoir, *Conversations Antoni Tàpies*, 22.

45 Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, 64–70, 137–142.

46 Henri Michaux, *Oeuvres complètes*: 1. (Paris: Gallimard, 1998), 363.

47 Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, erit. 59–83, 137–161.

48 Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, 137–161; Michaux, *Oeuvres complètes*: 2, 619.



Kuva 13. Henri Michaux, *Miserable miracle*, 1956. Sivun käsikirjoituksesta. Lähde: Michaux, Henri. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 2001, s. 658, kaikki oikeudet pidätetään.

Edellä mainittu Legrand (1962) kirjoitti René Guietten 1950-luvun lopun *Méditation*-maalauksista: ”Ne käsittävät hyvin usein lukekelvottomia piirtokirjoituksia, jotka lähenevät sitä taivaallista kirjoitusta (*écriture céleste*) jonka taoistiset kirjoitukset mainitsevat, ja jotka ovat varmasti taiteilijalle läheisiä. Sen merkit muodostavat näyn tuonpuoleisesta hengestä, henkisestä maasta tai paratiisista, jonka todelliset viisaat löytävät itsestään.”⁴⁹ ”Täydellisen kielen” pitäisi olla kuvitellun luonnollisuutensa kautta toki kaikkien ymmärrettävissä, mutta historiallisesti katsoen siihen on usein liittynyt ajatus, että se olisi kadonnut maailmasta (esimerkiksi Babelin kielten sekoituksen seurauksena) tai vain harvojen ja valittujen tiedossa. Okkultistisessa

49 Legrand, ”Peinture et écriture,” 35.

traditiossa oli luontevaa ajatella, että muinaiset kirjoitusmerkit ovat esoteerisen tiedon säiliöitä, joiden koodin vain vihkiytyneet kykenevät purkamaan.

Kieleen liittyvien haaveiden monimuotoinen historia

”Täydellisen kielen” haaveen aatehistoriallista jatkumoa 1500–1600-luvuilta 1900-luvulle on mahdollista haarukoida saksalaisen varhaisromantiikan kautta Stéphane Mallarméhen ja häntä seuranneisiin kirjailijoihin sekä surrealistisukupolveen.⁵⁰ Myös arvostettu filosofi Walter Benjamin on esittänyt ajatuksen kaikkien kielten takana olevasta ”puhtaasta kielestä”. Kuin Böhme ikään hän haaveili apostolien ensimmäisenä helluntaina puhumasta ja kaikkien erikielisten kuulijoiden ihmeenomaisesti ymmärtämästä kielestä.⁵¹ Erityisesti on kuitenkin syytä ottaa esiin kirjailijat T. S. Eliot ja Ezra Pound, sillä he olivat hyvinkin luettuja 1900-luvun yhdysvaltalaisissa ja eurooppalaisissa kulttuuripiireissä.⁵² Molemmat saivat virikkeitä Itä-Aasian kuvakirjoituksesta ja ideogrammaattisesta lyriikasta.

50 Ks. esim. Genette, *Mimologics*, 179–308; Morgan, ”Invitation to a Voyage in Cratylusland,” xxv–xxvi, xxx–xxxiii, xxxvi–xlvi, liii–lix; Eco, *The Search for the Perfect Language*, 270–336; Dieckmann, *Hieroglyphics*, 167–237; Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, 2–4, 139; Brigitte Léon-Dufour, ”Mallarmé et l’alphabet,” *Cahiers de l’association internationale des études françaises*, No. 27 (Mai 1975), 321–343; Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, trans. Catherine Porter (Oxford: Basil Blackwell, 1982), 147–246; K. Porter Aichele, *Paul Klee’s Pictorial Writing* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 130–134.

51 Eco, *The Search for the Perfect Language*, 345.

52 Taiteilijoiden kiinnostuksesta heihin ks. esim. Sanford Hirsch, ”Adolph Gottlieb and Art in New York in the 1930s,” in *The Pictographs of Adolph Gottlieb*, ed. Lawrence Alloway (New York: Hudson Hill Press, 1994), 12; Polcari, ”Jackson Pollock et le chamanisme,” 15; Catoir, *Conversations Antoni Tàpies*, 107; Das Kunstwerk, ”Das Kunstwerk interview Mathieu,” *Das Kunstwerk*, Heft 10/XII (April 1959), 30; Poundin ja Michaux’n yhteydestä Richard Sieburth, ”Signs in Action: The Ideograms of Ezra Pound and Henri Michaux,” in *Untitled Passages by Henri Michaux*, ed. Catherine de Zegher (New York: Merrell, 2000), 207–216.



Molemmilla kirjailijoilla oli myös erityisasema suomalaisen 1950-luvun kirjallisen modernismin esikuvina. Erityisesti tärkeät kulttuurivaikuttajat Tuomas Anhava ja Kai Laitinen teroitivat heidän merkitystään kirjoituksissaan.⁵³ Suomen pienessä kulttuuripiirissä näiden ajatusten on täytynyt olla tuttuja myös kuvataiteilijoille.

Eliot oli innostunut luonnonkansojen ”primitiivisen mentaliteetin” (kuvitellusta) ”esilooigisesta ajattelusta”, jossa kielen ajatellaan olevan suorassa suhteessa todellisuuteen. Hänen mukaansa runoilijoiden tulisi oppia käyttämään sen mukaista sanamagiaa eli sanoilla todellisuuteen vaikuttamista.⁵⁴ Pound puolestaan kuvaili monia jälkipainoksia saaneesta kirjassaan *ABC of Reading* (alun perin 1934) kiinan logogrammeja ”kuvakirjoituksena” ja korosti niiden olevan hieroglyfejäkin välittömämpiä. Hän väitti tuttavansa kenneen lukemaan kiinalaista kirjoitusta osaamatta lainkaan kiinaa. Poundin mukaan kiinalaiset kirjoitusmerkit ovat ”edelleen suoria kuvia asioista ja merkitsevät niitä välittömästi”.⁵⁵ Tosiasiassa kiinan ja japanin kirjainmerkit ovat yhtä konventionaalisia merkkejä kuin aakkosten kirjaimetkin.⁵⁶ Ajatus kiinan kirjoitusmerkkien kratylistisesta luonteesta eli kuitenkin sitkeästi. Vielä 1961 ilmestyneessä ranskalaisessa kirjoitusjärjestelmien historiassa kiinalaiset kirjoitusmerkit kuvataan ”esperantona silmille”.⁵⁷ Myös

Legrand esitti kirjoitusmerkkejä hyväksikäyttävää taidetta käsittelevässä artikkelissaan, etteivät kiinalaiset kirjoitusmerkit perustu siihen että ne esittäisivät jotakin itsensä ulkopuolista (kuten aakkoset ja niillä muodostetut sanat tekevät), vaan ne ovat ”lainoja elekielestä, joka kuvaa asioita, tilanteita ja tekoja”.⁵⁸ Michaux’n vastaavat aivoitukset tulivat mainituiksi jo edellä.

Loogista positivismia edustaneiden filosofien kehitelmät matemaattisesti yleispätevästä kielistä, uuden kielen, esperanton, lupaamat kanssakäymisen mahdollisuudet sekä ajatukset kielestä, jolla voitaisiin kommunikoida muiden planeettojen asukkaiden kanssa, olivat nekin ajassa liikkuneita ilmiöitä. Sellaisina ne herättivät yleistä kiinnostusta kieltä, kirjoitusta ja kaikkien ymmärrettävää kieltä kohtaan – oli viime mainittu sitten paratiisillisen täydellinen tai rationaalisesti konstruoitu.

Myös Michaux haaveili ”*Espérantosta*”.⁵⁹ Esperantoa tukivat muiden muassa filosofit Bertrand Russell ja Rudolph Carnap. Esperanton kehittäneen Ledger Ludwig Zamenhofin pyrkimyksenä oli nimenomaan edistää projektillaan ihmisten välistä veljeyttä ja maailmanrauhaa.⁶⁰ Muitakin tällaisia keinotekoisia kieliä kehiteltiin olemassa olevien kielten pohjalta kansainvälisen kommunikaation käyttöön.⁶¹ 1950- ja 1960-lukujen populäärissä todellisuudessa avaruusmatkailulla ja avaruudessa mahdollisesti kohdattavilla olioilla oli tärkeä sijansa. Hans A. Freudenthal sai vuonna 1960 tehtäväkseen kehitellä kielen,

53 Tuula Hökkä, ”Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus,” teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, toim. Pertti Lassila (Helsinki: SKS, 1999), 77–78; ks. myös esim. Tuomas Anhava, ”Mitä lukijan tulee tietää,” *Parnasso* 3 (1952), 225–230.

54 Jeremy MacClancy, ”Anthropology: The Latest Form of Evening Entertainment,” in *A Concise Companion to Modernism*, ed. David Bradshaw (Malden: Blackwell Publishing, 2003), 84–86.

55 Ezra Pound, *ABC of Reading* (London: Faber and Faber, 1951), 18–19, 21–23; ks. myös Morgan, ”Invitation to a Voyage in Cratylusland,” xliii, sekä Sieburth, ”Signs in Action,” 207–211.

56 Ks. esim. Morgan, ”Invitation to a Voyage in Cratylusland,” xliii.

57 Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, 138.

58 Legrand, ”Peinture et écriture,” 29; Ks. myös Dietrich Mahlow, ”Zeichen und Zeichenhaftes,” im *Schrift und Bild*, Hrsg. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Frankfurt am Main: Typos Verlag, 1963), 146; Eugenia Bogdanova-Kummer, ”Kalligraphische Studien zwischen Abgeschiedenheit und Ruhm,” im *Im Raum meiner Imagination: Julius Bissier und Ostasien*, Hrsg. Isabel Herda & Anna Hagdorn (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018), 48–49.

59 Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, 63; Michaux, *Oeuvres complètes: 1*, 13, 1025.

60 Eco, *The Search for the Perfect Language*, 324–330.

61 Ibid. 317–336.



Kuva 14. Olavi Lanu, *Avaruus*, 1962–1963. Öljyväri ja tempera kankaalle, 135 x 185 cm. Olinpaikka tuntematon. Lähde: *Taide* 4 (1968), s. 187, kaikki oikeudet pidätetään.

jolla kommunikoitaisiin avaruuden muukalaisten kanssa. Hänen *Lincos*-kielensä perustui radioaalto-signaalien käyttöön.⁶² Ahti Lavosen kirjainmerkkejä sisältävä maalaus *Avaruuden sähkötystä* (1963, Taidekoti Kirpilä) samoin kuin Olavi Lanun vastaavatyypinen *Avaruus* (1962–1963) ovat tässä mielessä kiinnostavia. (Kuvat 5 ja 14.) Lavonen itse kuvaili vain epä-määräisesti maalauksensa liittyvän ”avaruuskäsitteeseen”, ”nykyaikaiseen avaruusajatteluun”.⁶³

Legrand arveli vuoden 1962 artikkelissaan, että kaikki muinaiset kirjoitukset kiehtoivat taiteilijoita, koska arkeologisia löytöjä esiteltiin ja julkaistiin laajasti juuri tuolloin.⁶⁴ Esimerkiksi etruskikulttuurin löydöt kokivat varsinaisen boomin 1950-luvun lopun taidemaailmassa.

Tähän liittyi laajoja kiertonäyttelyitä, ja myös suomalaistaiteilijat kiinnostuivat etruskeista ja etruskitaiteesta.⁶⁵ Vuonna 1960 Ahti Lavonen kirjoitti Rooman etruskimuseon ”suurenmoisuudesta”, sillä siellä ”kaikki on niin alkukantaisen hienostunutta”.⁶⁶ Esimerkiksi 1950-luvulla Italiassa opiskelleelle kuvanveistäjälle Kain Tapperille etruskit tulivat jäämään elinikäiseksi innoituksen kohteeksi. Henrik Tikkanen julkaisi vielä 1967 matkakirjan *Etruskeja metsästämissä: retkiä etruskien maisemassa*, jossa hän totesi, että ”etruskeista on tullut pop”.⁶⁷ Etruskien piirtokirjoitus on kiehtova arvoitus, sillä etruskin kielellä ei ole muita tunnettuja sukulaiskieliä eikä sen kirjoitusta pystytä tulkitsemaan. Aikanaan paljon luettu V. A. Koskenniemi perusti runonsa *Etruskilainen vaasi* etruskikielen arvoituksellisu-

62 Erilaisia avaruudelliseen kommunikaatioon tarkoitettuja kuvakieliä on kehitelty myös aivan viime aikoina. Ks. Eco, *The Search for the Perfect Language*, 176–177, 308–310, 317–326.

63 Ahti Lavonen: *aikansa haastaja*, 100–101.

64 Legrand, ”Peinture et écriture,” 38.

65 Liisa Lindgren, *Elävä muoto: traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 1996), 85, 99.

66 Ahti Lavonen: *aikansa haastaja*, 43.

67 Henrik Tikkanen, *Etruskeja metsästämissä: retkiä etruskien maisemassa* (Helsinki: Otava, 1967), 45.

den varaan.⁶⁸ Huomionarvoisempi on kuitenkin Mika Waltarin etruskien muinaiseen maailmaan sijoittuva romaani *Turms kuolematon*. Se ilmestyi otollisesti vuonna 1955. Tärkeässä asemassa on pyhän etruskikulttuurin mysteeri ja sen katoaminen maallisemman ja materialistisemman kulttuurin tieltä: ”Kansan kerran kadottua, sen kielen kerran unohduttua, kukaan ei enää varjele hautoja.” ”Jumalisista asioista” kirjoittamiseen varatulla arkaaisella etruskikielellä on romaanissa oma sijansa.⁶⁹

Tàpies kirjoitti 1969 kokonaisen artikkelin graffitien ”kommunikaatiosta”.⁷⁰ Vanhojen eurooppalaisten kaupunkien kiviseiniin piirrettyissä ja raaputetuissa klassisissa graffiteissa on ominaisuuksia, jotka sopivat erityisen hyvin informalistitaiteilijoiden – ja ennen kaikkea kirjainmerkkejä harrastaneiden taiteilijoiden – tavoitteisiin. Artikkelissaan *Peinture et écriture* (1962) Legrand otti esiin myös graffitit. Hän totesi, että graffitilla käsitelty seinämuuri ei ole enää pelkkää kiveä, vaan se on muuttunut ikään kuin kirjan sivuksi, ”uudeksi poeettisen kirjoittamisen yritykseksi”.⁷¹ Hän sanoi ranskalaisen Georges Noëlin maalauksen *Grand palimpseste frontal* (1962) tuovan mieleen seinämuurin vanhenemisen eri asteet: ”Lukukelvoton teksti nousee taustastaan kuin vuosisatoja patinoitunut muraali. Sen piirtokirjoitukset ylevöityvät oletetusta yhteydestä ihmiskunnan kaukaisuuteen aikakausiin.”⁷² Valokuvataiteilija Brassai (Gyula Halász), joka oli keskeinen kansanomaisten graffitien arvon esiintuoja, olikin innostunut graffiteista siksi, että hän oli näkevinään niissä

kirjoituksen synnyn varhaisia vaihteita.⁷³ Roland Barthesin kuvailun mukaan Cy Twomblyn graffitiseinän kaltaiset maalaukset ovat kuin muistoja kadonneesta kulttuurista, josta ei ole jäänyt jäljelle kuin piirtoja joistakin sen yksittäisistä sanoista.⁷⁴

Erik Kruskopfin (1965) mielestä Ahti Lavosen maalaukset näyttivät kuluneilta seinämuureilta, joihin taiteilija on kaivertanut ”erilaisia jälkiä, uurteita, naarmuja ja viivoja”. Ne näyttivät kuin ”jonkin aikaisemman tapahtuman merkeitä, salatulta tarkoitukselta ja jäljiltä”.⁷⁵ Tällaisia maalauksia on useita, mutta seinämuurin kaltaisuudessaan vakuuttavimpina mainitsisin Hämeenlinnan taidemuseon *Valkoisen aineen* (1961) ja Heinolan taidemuseon *Valkoisen tapahtuman* (1961). Maalaustaiteen pseudo-graffitit luovat viittauksia kirjoituksen alkumäriin, mutta graffitien peittämä seinä – ja sitä jäljittelevä taideteos – synnyttää samalla mielikuvia ajan kulumisesta. Lavosen maalaukset liittyvät tähän ajatukseen taideteoksista, jotka olisivat monia sukupolvia nähneiden katkermallisten graffitiseinien kaltaisia. E. J. Vehmaskin oli älyynnyt Euroopassa näkemästään 1960: ”Eräänlaisia käytännöllisiä tapoja kuvata aikaa on maalata rapautuneita, lohkeilleita seinäpintoja, joissa näkyy ajan jäljet, rapautuminen ja kuolema [...]”.⁷⁶

Mitä ja miten kirjainmerkit merkitsevät?

Spontaania elettä on usein pidetty informalismia keskeisesti määrittäneenä tekijänä.⁷⁷

68 V. A. Koskenniemi, *Kootut runot 1906–1940* (Porvoo: WSOY, 1947), 217.

69 Mika Waltari, *Turms kuolematon: Hänen mainen elämänsä noin 520–450 ekr. kymmenenä kirjana* (Helsinki: WSOY, 2003 [1955]), suorat lainaukset sivuilta 13, 676.

70 Tàpies, *La pratique de l'art*, 206–215.

71 Legrand, ”Peinture et écriture,” 23.

72 Ibid. 40–41.

73 Shelley Cordulack, ”Dubuffet and the Word made Flesh,” *Word & Image*, vol 10, No. 4 (1994), 329.

74 Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus: Essais critiques III* (Paris: Seuil, 1982), 147.

75 Erik Kruskopf, *Vapaamuotoista* (Helsinki: Otava, 1965), 82, 85.

76 Vehmas, ”Kubismista informalismiin,” 52.

77 Ks. esim. Wedever, ”Massons Bezug zur Kalligrafie,” 348 sekä Wedever, *Die Malerei des Informel*, 258.

Myös maalattuja merkkejä saatetaan analysoida pelkkinä ”automatistisen” eleen jälkinä, jotka on vapautettu kaikesta kirjallisen merkityksen mahdollisuudesta.⁷⁸ Tällöin ei kuitenkaan pohdita, miksi taiteilijat näin ollen lainkaan maalasivat jotakin kirjoitusta muistuttavaa? Käsiteltävänä olevat taiteilijat puhuivat jo aikanaan kuvallis-kirjallisesta kommunikaatiosta yleismaailmallisen yleisön tavoittamiseksi. Heillä esiintyi myös kuvitelmia ja haaveita taiteen kielestä, jota jokainen voisi ymmärtää. Eräs ratkaisusta näyttää siis olleen tietynlaisten kuvitteellisten kirjoitusten upottaminen maalauksiin, jotka kaikesta idiosynkraattisuudestaan huolimatta olisivat paradoksaalisesti kaikkien ymmärrettävissä. Taiteilijat olisivat näin ollen olleet kehittämässä uudenlaisia kirjoitusjärjestelmiä, jotka kommunikoivat kuin apostolit ensimmäisenä helluntaina tai kuin Aadam paratiisissa. Toisen maailmansodan konfliktin jälkeisessä maailmantilanteessa ajateltiin yleisesti, että modernistinen abstrakti taide olisi kansoja yhdistävä ja kaikkien kulttuuripiirien ymmärtämä taide-muoto. Tässä artikkelissa käsittelemässäni erityistapauksessa lisänä toimi poeettinen kirjoitus, jonka tehtävä oli välittää maailmalle jotakin hyvin merkityksellistä, konventionaalaisella kielellä ilmaisematonta.

Edellä kuvattu on analyysiyritys siitä, mitä informalistitaiteilijat aikanaan tavoittelivat, mutta informalistisen kirjainmerkkikirjoituksen ja sitä vastaavien pseudokirjoitusmuotojen merkityspotentiaalia voi toki analysoida pitemmällekin. Informalistien eksoottisia kirjoitusmerkkejä mieleen tuovaa taulupintaa katsoessa jää aika ajoin tosiaanakin epävarmaksi, onko kyse vain kankaalle tehdyistä fragmentaarista jäljistä, piirroista ja satunnaisista merkinnöistä vai to-

della kirjoitusmerkeistä, joiden mahdollista merkityksellisyyttä katsojan olisi syytä pohtia. Jos kuvion, aaltoviivan tai merkinnän tuleekin tunnistaneeksi nimenomaan ”merkiksi”, kohtaa lähes aina tilanteen, jossa kirjoitukselle ei näyttäisi löytyvän mitään selkeää ilmimerkitystä (tarkemmin sanoen signifioijalle signifioitua sekä merkille denotaatiota). ”Tekstiä” luonnehtii monimerkityksisyys ja epävarmuus – tai pikemminkin on niin, että se ohjaa suoraan sivumerkitysten (konnotaatioiden) ääreen, jotka viittaavat esimerkiksi okkultin merkityksen olemassaoloon. Monimielisyydessään oudot kirjoitusmerkit ja kirjoitus, jota ei saata normaalisti lukea, toimivat siis eräänlaisina merkitysten mahdollistajina.

Umberto Eco arveli kirjassaan *Opera aperta* (1962), että saman aikakauden ”informalistit” ja ”tashistit” – hän ei puhu erikseen kuva-merkkitaiteilijoista – pyrkivät välirikoon normaalikielen sääntöjen kanssa ja tämän myötä monimerkityksisyyteen ja häilyvyyteen. Tästä huolimatta informalistitaiteilija ei Econ kokemuksen mukaan suinkaan halua katkaista kommunikaatiosuhdetta katsojan kanssa, vaan pyrkii tarjoamaan ”mahdollisimman joustavan mahdollisuuksien kentän merkitysten muodostamiselle”.⁷⁹ Tämä vaikuttaa varsin varteenotettavalta analyysiltä tämänkin päivän näkökulmasta ja myös kirjainmerkkiteoksia ajatellen. On toisaalta mielenkiintoista, että Eco pohjasi analyysinsä tästä oman aikansa nykyaikaisesta käsitteisiin ”sanoma”, ”merkitys”, ”informaatio” ja ”kommunikaatio”. Myös Roland Barthes aloitti 1960-luvun alun esseensä *Message photographique* (1961) viittaamalla valokuvaan sanomana ja käsittelemällä sitä ”viestikokonaisuudessa, jonka muodostavat lähde, kanava ja vastaanottaja”.⁸⁰ Tänä aikakautena taide tajuttiin siis hyvin mielellään oman aikansa muodikkaan informaatioteorian kehyksessä lähetettävänä ja

78 Mahlow, ”Vorwort,” 30. Näin tekee nyttemmin myös Simon Morley esitellessään Mathieun, Degottex’in, Soulagesin ja Hartungin maalauksia. Ks. Simon Morley, *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art* (London: Thames & Hudson, 2003), 107.

79 Umberto Eco, *The Open Work* (Cambridge: Harvard University Press, 1989 [1962]), 84–104.

80 Barthes, *L’obvie et l’obtus*, 9.

vastaanotettavana viestinä. Ahti Lavonenkin kuvaili Capogrossin merkkikieltä: ”Tätä luettavaa lukemattomuutta hän kirjoittaa tasolle ja katsoja aistii saavansa viestin [...]”⁸¹ Pohdinta taiteen universaalista, kaikkien ymmärrettävästä kielestä istuukin tähän ajatusmalliin hyvin.

Mitä kauemmaksi informalistisen maalauksen merkkikieli etäänny merkeistä, joilla olisi mahdollisuus tarkkoihin merkityksiin ja viittaussuhteisiin, sitä vertauskuvallisempiin ilmaisuihin joudutaan tukeutumaan tilanteen analysoimiseksi. Barthes on analysoinut André Massonin kuvitteellista kirjoitusta sanomalla, että se on irrottanut minkäänlaisen kommunikaation kuvitelmasta itse ”kirjoituksen pulssin”. Katsojalle jää nähtäväksi vain tuo kirjoituksen syke, ja ne merkitykset jotka hän osaa siitä johtaa.⁸² Cy Twomblyn käsialakirjoituksen pyöröliikettä toistavista maalauksista Barthes sanoo puolestaan niiden olevan ”kenttä, joka luo alluusion kirjoitukseen”.⁸³ Taidehistorioitsija James Elkins on pohtinut, mitä piirteitä visuaalisissa kuvioissa on yleisesti ottaen oltava, jotta syntyisi vaikutelma kirjoituksenkaltaisuudesta – eli vaikutelma siitä, että kyse *saattaisi olla* luettavissa olevista merkinnöistä. Jos merkinnöiltä ja jäljiltä puuttuu tuntu tiettyyn järjestelmään sidotuista rationaalista merkeistä, kirjoituksenkaltaisuuuden vaikutelmaa ei synny. Elkinsin omista esimerkeistä kuitenkin ilmenee, että vaikutelma kirjoituksesta syntyy hyvinkin vähin viittauksin kunhan ”kirjoituksen vaikutelma pakottaa ajattelemaan lukemista”. Hän tunnistaa jopa merkkikielen, jossa näkyy vain ”lukemisen ja kirjoittamisen muisto”.⁸⁴

Ääritapauksissa pohdinnan arvoinen analyttinen vertailukohta voisi löytyä Roman

Jakobsonin esittämästä ajatuksesta puheen muodosta, jolla on pelkkä ”faattinen funktio”. Tällaisen puheen tarkoitus on luoda vain kommunikaatiosuhde ja pyrkiä ylläpitämään sitä sellaisenaan ilman mitään käsitteellistä sisältöä. Jakobsonin mukaan tämä on ainoa ”kieli”, joka on yhteinen ihmisille ja eläimille, niin linnuille kuin pikkulapsille.⁸⁵ Joissakin tapauksissa informalististen maalausten kuvakirjoituksessa saattaisi hyvinkin olla kyse ikään kuin kirjoitetusta versiosta tätä äärimmäistä kommunikaatiomuotoa.

FT Ville Lukkarinen on taidehistorian professori Helsingin yliopistossa. Hän on kirjoittanut laajasti sekä taiteen, nykytaiteen että arkkitehtuurin historiasta. Hänen tärkeimmät kirjoituksensa liittyvät maisemataiteen historiaan.

81 Lindgren, *Ahti Lavonen: aikansa haastaja*, 90.

82 Barthes, *L'obvie et l'obtus*, 144.

83 Ibid. 146: *“champ allusif de l'écriture”*.

84 James Elkins, *The Domain of Images* (Ithaca: Cornell University Press, 1999), 95–235.

85 Myös Rigaud-Drayton viittaa tähän analyysissään Michaux'n joistakin kielifantasioista. Rigaud-Drayton, *Henri Michaux*, 69.

Lähteet ja kirjallisuus

Aichele, K. Porter. *Paul Klee's Pictorial Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Anhava, Tuomas. "Mitä lukijan tulee tietää." *Parnasso* 3 (1952), 225–230.

Barthes, Roland. *L'obvie et l'obtus: Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

Bogdanova-Kummer, Eugenia. "Kalligraphische Studien zwischen Abgeschiedenheit und Ruhm." Im *Im Raum meiner Imagination: Julius Bissier und Ostasien*, herausgegeben von Isabel Herda & Anna Hagdorn, 48–53. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018.

Catoir, Barbara. *Conversations Antoni Tàpies. Précédées d'une introduction à son oeuvre*. Paris: Editions Cercle d'art, 1987.

Clark, Timothy. "Jackson Pollock's Abstraction." In *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, edited by Serge Guilbaut, 172–243. Cambridge: The MIT Press, 1990.

Conzen-Meairs, Ina. "Der Weg der Sonnenhelden: Zur Symbolik von Baumeisters mythologischen Illustrationen." Im *Willi Baumeister: Zeichnungen, Gouachen, Collagen*. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag der Künstlers, Staatsgalerie Stuttgart, 155–174. Stuttgart: Edition Cantz, 1989.

Cordulack, Shelley. "Dubuffet and the Word Made Flesh." *Word & Image*, vol 10, No. 4 (1994), 311–342.

Craven, David. "Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation." *Art History*, No. 1 (1990), 72–103.

Das Kunstwerk. "Das Kunstwerk interviewt Mathieu." *Das Kunstwerk*, Heft 10/XII (April 1959), 19–30.

Dawetas, Démosthènes. *Antoni Tàpies: Ecriture poétique et langage plastique, tome 2*. Paris: Au même titre, 2000.

Dieckmann, Liselotte. *Hieroglyphics: The History of a Literary Symbol*. St. Louis: Washington University Press, 1970.

Eco, Umberto. *The Open Work*. Cambridge: Harvard University Press, 1989 [1962].

Eco, Umberto. *The Search for the Perfect Language*. Translated by James Fentress. London: Fontana Press, 1995.

Elkins, James. *The Domain of Images*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

Flam, Jack & Miriam Deutsch, eds. *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Galerie Berthet-Aittouares Paris, ed. *Jean Degottex*. Paris: Galerie Berthet-Aittouares, 2013.

Genette, Gérard. *Mimologics*. Translated by Thaïs E. Morgan. Lincoln: University of Nebraska, 1995.

Gray, Cleve, ed. *David Smith by David Smith*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968.

Haftmann, Werner. "Einführung: Malerei nach 1945." Im *II. Documenta '59. Kunst nach 1945. Band 1: Malerei*. Internationale Ausstellung 11. juli – 11. Oktober 1959, Kassel, 11–19. Köln: Verlag DuMont, 1959.

Herda, Isabel & Anna Hagdorn, Hrsg. *Im Raum meiner Imagination: Julius Bissier und Ostasien*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018.

- Hirsch, Sanford. "Adolph Gottlieb and Art in New York in the 1930s." In *The Pictographs of Adolph Gottlieb*, edited by Lawrence Alloway. New York: Hudson Hill Press, 1994.
- Hökkä, Tuula. "Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus." Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, toimittanut Pertti Lassila, 68–89. Helsinki: SKS, 1999.
- Koskenniemi, V. A. *Kootut runot 1906–1940*. Porvoo: WSOY, 1947.
- Kruskopf, Erik. "Kuvamerkin maailma." *Taide*, nro 2 (1961), 66–69.
- Kruskopf, Erik. *Vapaamuotoista*. Helsinki: Otava, 1965.
- Kruskopf, Erik. "Informalisti – vai eikö sittenkään?" Teoksessa *Ahti Lavonen & Maija Lavonen: Yhteisiä ajatuksia*, toimittanut Maria Didrichsen. Helsinki: Didrichsenin taidemuseo, 2018.
- Legrand, Francine C. "Peinture et écriture." *Quadrum XIII* (1962), 5–48.
- Leja, Michael. *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Leja, Michael. "Pollock and Informal." Im *Die Informellen von Pollock bis Schumacher: The Informal Artists from Pollock to Schumacher*, herausgegeben von Susanne Anna, 102–112. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999.
- Léon-Dufour, Brigitte. "Mallarmé et l'alphabet." *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, No. 27 (Mai 1975), 321–343.
- Lindgren, Liisa. *Elävä muoto: traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1996.
- Lindgren, Liisa. "Ahti Lavonen ja taiteilijan kaksi minää." Teoksessa *Ahti Lavonen: aikansa haastaja. Kirjoituksia vuosilta 1958–1970*, toimittanut Liisa Lindgren, 7–22. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 2002.
- Lindgren, Liisa, toim. *Ahti Lavonen: aikansa haastaja. Kirjoituksia vuosilta 1958–1970*. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 2002.
- Lindgren, Liisa. "Menneisyydellä ei voi korvata nykyisyyttä: Ahti Lavonen ja modernismin velvoite." Teoksessa *Ahti Lavonen*, toimittanut Liisa Lindgren. Helsinki: Helsingin Taidehalli, 2004.
- MacClancy, Jeremy. "Anthropology: The Latest Form of Evening Entertainment." In *A Concise Companion to Modernism*, edited by David Bradshaw, 75–94. Malden: Blackwell Publishing, 2003.
- Mahlow, Dietrich. "Vorwort." Im *Schrift und Bild*, herausgegeben von der Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 6. Frankfurt am Main: Typos Verlag, 1963.
- Mahlow, Dietrich. "Zeichen und Zeichenhaftes." Im *Schrift und Bild*, herausgegeben von der Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 140–159. Frankfurt am Main: Typos Verlag, 1963.
- Maurer, Evan. "Adolph Gottlieb: Pictographs and Primitivism." Im *The Pictographs of Adolph Gottlieb*, edited by Lawrence Alloway, 31–40. New York: Hudson Hills Press, 1994.
- Michaux, Henri. *Oeuvres complètes: 1*. Paris: Gallimard, 1998.
- Michaux, Henri. *Oeuvres complètes: 2*. Paris: Gallimard, 2001.
- Morgan, Thaïs E. "Invitation to a Voyage in Cratylusland." In Gérard Genette, *Mimologics*. Translated by Thaïs E. Morgan, xxi–lxvi. Lincoln: University of Nebraska, 1995.

- Morley, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Newman, Barnett. *Selected Writings and Interviews*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Nordström, L-G. "Merkin magia: Huomioita Amerikan taide-elämästä." *Taide*, nro 1 (1961), 19–23.
- Ojanperä, Riitta. "Kirkas ja valoisa aika: Ahti Lavosen taidekäsityksestä 1960-luvulla." Teoksessa *Kirjoituksia taiteesta 2: Kuvataidekriitikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia*, toimittaneet Hanna-Leena Paloposki & Ulla Vihanta, 104–117. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998.
- Ormsby-Lennon, Hugh. "Rosicrucian Linguistics: Twilight of a Renaissance Tradition." In *Hermeticism and the Renaissance: Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, edited by Ingrid Merkel & Allen G. Debus, 311–341. London & Toronto: Folger Books, 1988.
- Ormsby-Lennon, Hugh. "Nature's Mystick Book: Renaissance Arcanum into Restoration Cant." In *Secret Texts: The Literature of Secret Societies*, edited by Marie Mulvey Roberts & Hugh Ormsby-Lennon, 24–96. New York: AMS Press, 1995.
- Pellegrini, Aldo. *New Tendencies in Art*. New York: Crown Publishers, 1966.
- Polcari, Stephen. "Jackson Pollock et le chamanisme." In *Jackson Pollock et le chamanisme*, édité par Marc Rastellini, 11–95. Paris: Pinacothèque de Paris, 2008.
- Pound, Ezra. *ABC of Reading*. London: Faber and Faber, 1951.
- Rigaud-Drayton, Margaret. *Henri Michaux: Poetry, Painting, and the Universal Sign*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- Rose, Barbara. "Japanese Calligraphy and American Abstract Expressionism." In *Words in Motion: Modern Japanese Calligraphy. An Exhibition by the Library of Congress and the Yomiuri Shimbun*, June 15, 1984 – September 15, 1984, 38–43. Tokyo: Yomiuri Shimbun, 1984.
- Rushing, W. Jackson. "Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism." In *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, edited by Maurice Tuckman & Judi Freeman, 273–295. New York: Abbeville Press, 1986.
- Sieburth, Richard. "Signs in Action: The Ideograms of Ezra Pound and Henri Michaux." In *Untitled Passages by Henri Michaux*, edited by Catherine de Zegher, 207–216. New York: Merrell, 2000.
- Sjölin, Jan-Gunnar. "Writing the Painting: Materials for a Study of Simon Hantai's Work 1953–1959." *Konsthistorisk tidskrift*, häfte 2 (2001), 129–156.
- Stich, Sidra. *Joan Miró: The Development of a Sign Language*. St. Louis: Washington University, 1980.
- Tàpies, Antoni. *La pratique de l'art*. Paris: Gallimard, 1974.
- Tikkanen, Henrik. *Etruskeja metsästäjässä: retkiä etruskien maisemassa*. Helsinki: Otava, 1967.
- Todorov, Tzvetan. *Theories of the Symbol*. Translated by Catherine Porter. Oxford: Basil Blackwell, 1982.
- Varnedoe, Kirk. "Abstract Expressionism." In *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern: Volume II*, edited by William Rubin, 615–659. New York: Museum of Modern Art, 1988.
- Vehmas, E. J. "Kubismista informalismiin: Nykyhetken maalauksen historiaa ja tyylipiirteitä." *Suomen Taide 1960*, 43–65. Helsinki: Suomen taiteilijaseura, 1960.
- Vickers, Brian. "Analogy versus Identity: The Rejection of the Occult Symbolism 1580–1680." In *Occult*

and Scientific Mentalities in the Renaissance, edited by Brian Vickers, 95–163. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Waltari, Mika. *Turms kuolematon: Hänen mainen elämänsä noin 520–450 ekr. kymmenenä kirjana*. Helsinki: WSOY, 2003 [1955].

Wedewer, Rolf. "Massons Bezug zur Kalligrafie." Im *Informel: Begegnung und Wandel, Band II*, herausgegeben von Heinz Althöfer, 348–367. Dortmund: Museum am Ostwall, 2002.

Wedewer, Rolf. *Die Malerei des Informel: Weltverlust und Ich-Behauptung*. München: Deutscher Kunstverlag, 2007.

Westgeest, Helen. "Zen und Nicht-Zen: Zen und die westliche Kunst." Im *Zen und die westliche Kunst*, herausgegeben von Hans Günter Golinski & Sepp Hiekisch-Picard, 61–111. Köln: Wienand, 2000.

Winther-Tamaki, Bert. "Mark Tobey, White Writing for a Janus-faced America." *Word & Image*, vol. 13, No. 1 (1997), 77–91.

Zuschlag, Christoph. "Gestus als Symbol: Zur Symbolfähigkeit der informellen Malerei." Im *Informel: Begegnung und Wandel, Band II*, herausgegeben von Heinz Althöfer, 74–83. Dortmund: Museum am Ostwall, 2002.

Werner von Hausen and Emile Bernard

Exploring the Fragmentary Sources of von Hausen's Antimodernism

Laura Gutman

doi.org/10.23995/tht.137442



Werner von Hausen met Emile Bernard in Cairo in 1895, in Laren (Netherlands) in 1906, and again in Paris in 1906–1908. Evidence of these encounters is found in portraits, press articles and in the artists' correspondence. These scattered fragments contain hitherto unknown biographical elements and make it possible to reconstruct a major influence on the artistic production and thought of the Finnish painter. Werner von Hausen thus turns out to be a protagonist of Antimodernism in Finland, a classical painter and author of memoirs, reviews and a manifesto defending a vision of art that did not conform to the expectations of his time.

Keywords: *Werner von Hausen, Emile Bernard, Ivan Aguéli, Sara de Swart, Armand Point, La Rénovation Esthétique, Antimodernism, arrière-garde, hieratic art, Old Masters, Anthroposophy, Classicism*



Image 1. Emile Bernard, *Portrait of Nenni von Hausen*, [1906]. Oil painting on canvas, 45,5 cm x 38,5 cm. Private collection. Image: Finnish National Gallery / Yehia Eweis, all rights reserved.

Now that several years of research are coming to an end, and the exhibition devoted to the Finnish artist Werner von Hausen (1870–1951) at Villa Gyllenberg in Helsinki is being prepared, I realise how much my first visit in 2014 to Villa Reire, the artist’s residence in Kauniainen, informed my subsequent discoveries.¹ On that first visit, a portrait of the artist’s wife caught my attention, enhanced by a dedication in French: “A Madame Werner von Hausen, E. Bernard”.

1 When I visited Villa Reire, I was preparing the essay: Laura Gutman, “... an air still more reminiscent of an exhausted Christ than usual: On Olof Sager-Nelson’s portrait of the sculptor Fix-Masseau, 1895,” in *Anywhere Out of the World: Olof Sager-Nelson and His Contemporaries*, ed. Johan Sjöström (Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 2016), 85–93.

At the time, Werner von Hausen’s biography was incomplete, due to the fact that he had been sidelined first by critics and then by art historians. A certain embarrassment permeated his contemporaries, and his name had been gradually erased from the biographies of artists he had worked with or defended. The prevailing discourse on modern art could not incorporate a painter who had refused any compromise with modernity and who was, both in terms of his subjects and his style, eminently classical and detached from the modern world.

In her doctoral thesis on Finnish Symbolism (1966), Salme Sarajas-Korte had placed Werner von Hausen at the heart of a Nordic circle of Symbolist artists. In a chapter devoted to the art-

ist's presence in Paris and Egypt in 1893–1895, she revealed his friendship with the Swedish painter Ivan Aguéli, as well as his fascination for Allan Kardec and spiritualism.² Werner von Hausen's place on the fringes of the Symbolist movement was now accepted, and his 1902 painting *Street of Tombs in Pompeii* (Ateneum Art Museum, Helsinki), misidentified as a view of the Via Appia in Rome, was exhibited in the Symbolist context thanks to its highly sensitive and funereal atmosphere. The rest of von Hausen's oeuvre, which spanned another fifty years, remained largely unknown.

A completely different aspect of Werner von Hausen's biography was revealed by Leena Pietilä-Castrén, in studies shedding light on the artist's role as a collector and copyist of classical antiquities.³ The conceptual gap between his copies after classical works and the Symbolism of his early production created a certain perplexity.

In her research into the role of copies commissioned by the Finnish Art Society, Susanna Pettersson mentioned the copies made in Italy by Werner von Hausen. She recalled that young artists travelling abroad were invited to copy paintings by Old Masters to serve as models for art education in Finland. She noted that "The true beneficiaries were the artists who had the opportunity to study the originals carefully, copy and

paint every brush stroke"⁴ The importance of these classical models in von Hausen's intellectual formation had not yet been fully analysed.

Moreover, the landscapes he painted while abroad, and the absence of subjects with national resonance in Finland, did not meet the expectations of the critics of the time, who were committed to the construction of a Finnish national identity.⁵ The critical apparatus was lacking, excluding Werner von Hausen from Finnish art history.

The portrait of von Hausen's wife, by Emile Bernard, was the first fragment that allowed me to explore new avenues of research on the Finnish artist. This isolated piece of Bernard's work that was preserved in Finland appeared to me as a vestige of the two artists' encounter, which I had to investigate further. Together with other elements scattered in the artists' archives, this fragment came to contribute to my understanding of their artistic approach.

2 Salme Sarajas-Korte, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet: Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895* (Helsinki: Otava, 1966), 106–111.

3 Leena Pietilä-Castrén, "Werner von Hausen: Antiikin ja Italian inspiroima kuvataiteilija", teoksessa *Klassinen tapaus: dos. Eero Jarva 60 vuotta*, toim. V.-P. Herva & J. Ikäheimo (Oulu: Oulun yliopisto, 2006), 181–195; Leena Pietilä-Castrén, *The Graeco-Roman Terracotta Figurines of Finland and their Collectors* (Helsinki: Foundation of the Finnish Institute at Athens, 2007), 62–65; Leena Pietilä-Castrén, "Suomalaisista antiikkikokoelmista: Keräilijät ja heidän esineensä", *Utile dulci: Antiikin kulttuurin opetuksesta ja harrastuksesta*, toim. Ilkka Kuivalainen, Leena Pietilä-Castrén & Hanne Selkokari (Helsinki: Taidehistorian seura, 2018), 177–211.

4 Susanna Pettersson, "The Art Museum as Author of Art History: The Formation of a National Art Collection in Finland and the Case of Copies", *FNG Research*, 2/2015. <https://research.fng.fi/2015/09/25/peer-reviewed-articles-the-art-museum-as-author-of-art-history-the-formation-of-a-national-art-collection-in-finland-and-the-case-of-copies/> Werner von Hausen's copies were also shown in the exhibition *Inspiration – Contemporary Art and Classics*, The Finnish National Gallery, Ateneum Art Museum, Helsinki 18.6–20.9.2020 (curated by Susanna Pettersson and James Putnam).

5 See Marja Lahelma, "Rappiosta renessanssiin: Nostalgia Suomen taiteen kultakausimyytin rakentumisessa," *Historiallinen aikakauskirja*, 121:2 (2023), 113–125.

New keys to interpretation were provided by the renewed interest in Emile Bernard in the 2010s.⁶ The few references to Werner von Hausen in the publications relating to Bernard gave credence to the existence of a link with Emile Bernard.⁷ Bernard had previously been distinguished for his role in the development of Cloisonnism alongside Paul Gauguin, and for the virulent dispute over recognition that had subsequently pitted them against each other. More adept at mobilising critics, Gauguin alone had been acclaimed for the pictorial innovation that gave rise to modern painting. The research of Fred Leeman and Neil McWilliam, however, focused on the next, largely ignored stage of Bernard's career. They emphasised his abrupt turn against modernism and the development of a theoretical corpus and aesthetics based on a return to the Old Masters.⁸ Their writings were part of a more general reflection on Antimodernism, an intellectual and artistic movement from the first half of the 20th century that positioned itself in the *arrière-gardes*. Its protagonists sought to stifle the modern movement to which they had contributed in their youth. Consciously reactionary, they scorned anything new as a har-

binger of cataclysm, preferring to take refuge in a heroic past.⁹

This intellectual movement had arisen in France in opposition to the secular and anti-clerical Republican policy. The separation of Churches and State in 1905, which severed the age-old link between the French Church and the Vatican, had been experienced as a heartbreak by French Catholics. Seen as a consequence of the French Revolution, it led to a rejection of the positivism that had emerged from the Enlightenment, and to a certain extent to a nostalgic support for the monarchy. In the eyes of these right-wing intellectuals, modernity was the focus of all evil, and Antimodernism, which had been an undercurrent in the Symbolist movement, gained momentum. Although indifferent to political and religious developments in France, Werner von Hausen was exposed to these French reactionary ideas in their artistic application.

Other protagonists of this French intellectual movement were also known in Finland, such as Paul Fort, the celebrated "Prince of Poets" in his Symbolist youth, and then Editor of the small journal *Vers et Prose*.¹⁰ The Symbolist heritage was gradually tinged with Catholicism, following in the footsteps of the writers Jules Barbey d'Aureville and Joris-Karl Huysmans. The mention of Paul Fort, although it cannot be developed here, is of interest to us insofar as his sister, Andrée Fort, was Emile Bernard's lover. The more general influence and effects of antimod-

6 See Fred Leeman, *Emile Bernard (1868–1941)* (Paris: Wildenstein Institute Publications / Citadelles & Mazenod, 2013); Neil McWilliam, *Emile Bernard: Les lettres d'un artiste 1884–1941* (Paris: Les Presses du Réel, 2012); and the exhibitions *Emile Bernard – Au-delà de Pont-Aven*, Institut national d'histoire de l'art, Paris, 27.1.–14.4.2012 (curated by Neil McWilliam with assistance from Laura Karp-Lugo); *Emile Bernard (1868–1941)*, Musée de l'Orangerie, Paris, 16.9.2014–5.1.2015 (curated by Fred Leeman and Rodolphe Rapetti); *Emile Bernard: On the Pulse of Modernity*, Bremen Kunsthalle, 7.2.–31.5.2015.

7 McWilliam, *Les lettres d'un artiste*, 159, 165, 166, 170, 240, 315.

8 McWilliam, *Les lettres d'un artiste*; Leeman, *Emile Bernard*. This was also evident in the exhibitions at Musée de l'Orangerie, 2014, and Bremen Kunsthalle, 2015.

9 Antoine Compagnon, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes* (Paris: Editions Gallimard, 2005); William Marx, *Les Arrière-Gardes au XXe siècle: L'autre face de la modernité esthétique* (Paris: PUF, 2008).

10 Paul Fort's letters to Werner von Hausen's close Finnish friends concerning their membership of *Vers et Prose* are held in the Åbo Akademi Library: Fort, Paul. Paul Fort to Felix Nylund, Paris, 3.2.1912. A letter; Paul Fort to Axel Haartman, Paris, 10.6.914. A letter. Turku: Åbo Akademi Library. For a personal account of his thought, see Paul Fort, *Mes Mémoires, toute la vie d'un poète 1872–1943* (Paris: Flammarion, 1944).

ern thinking in Finland remains to be studied, but the fragments collected here are intended to lay down a few milestones in this research.

The restitution of this intellectual framework offered new criteria for the analysis of Werner von Hausen's work. The study of the Finnish artist's archives would allow me to establish a chronology of his encounters with Emile Bernard and to document them, in order to establish the impact of the French artist and theoretician's thinking on him and his work. The meetings between the two artists indeed formed the theoretical basis of von Hausen's artistic thinking. By adopting an antimodern path, von Hausen isolated himself in the Finnish art scene, causing lasting misunderstanding.

I propose to analyse here the three meetings that have been identified: in 1895 in Cairo, in 1906 in Laren in the Netherlands, and the same year in Paris. The fragments gathered here enrich our knowledge of each of the artists and our perception of their exchanges. The variants of their position against modernity are thus exposed over a significant period, straddling the nineteenth and the twentieth centuries, and clarifying the transition from Symbolism to the antimodern movement.¹¹

Cairo, 1895

Werner von Hausen's stay in Cairo, from December 1894 to June 1895, was a break from the tormented year he had just spent in Paris, which he would later refer to as his "*Sturm und Drang*" period.¹² The time spent in Paris and Cairo revolved around the Swedish painter Ivan Aguéli,

whom he met in Paris in April 1894.¹³ Aguéli claimed to be a pupil of Emile Bernard, having received some artistic advice from him in Paris. The six months that Aguéli spent in prison because of his anarchist views brought him closer to von Hausen, who was allowed to write to him and visit him, thanks to his good command of French.¹⁴ After his acquittal at the famous Procès des Trente [Trial of the Thirty], the Swedish artist decided to join Emile Bernard in Egypt.¹⁵ Attracted by Aguéli in Cairo, von Hausen in turn met Emile Bernard. This meeting is documented in von Hausen's memoirs,¹⁶ as well as in the chronicle published in the *Encyclopédie illustrée* from February to March 1895 by Ivan Aguéli's friend, the Symbolist poet Marie Huot, who had come to join them in Cairo. It emerges from Huot's "Letters from Egypt" that Emile Bernard, Ivan Aguéli and Werner von Hausen, whom she refers to as her three musketeers, worked in close proximity to each other in the Arab quarter of Darb el Genaineh, in the heart of Old Cairo.¹⁷

I'm beginning to know the way to Darb el Genaineh, where my three musketeers live. I go to see them in the mornings from 8 to 10, before it gets too hot. Werner lives in the same house as Bernard and Ivan in the ruined dungeon

11 See Rodolphe Rapetti, "Emile Bernard au XXe siècle: la peinture polémique," dans *Emile Bernard 1868–1941* (Paris: Musée d'Orsay / Flammarion, 2014), 31.

12 Werner von Hausen, "Minnen från samvaron med Gustaf Ageli i Paris och Cairo 1894–1895", *Ord och Bild*, vol. 35 (1926): 605–615.

13 Hausen, Werner von. Werner von Hausen to his mother, 16.4.1894, Paris, Rue de Médicis 11. A letter. Finnish National Gallery, Salme-Sarajas-Korte Archives.

14 Aguéli, Ivan. Ivan Aguéli to Werner von Hausen, mercredi [April 1894]. A letter. Aguelimuseet, Digitalt Arkiv, read 7.4.2022, <http://arkiv.aguelimuseet.se/share.php?post=1296>

15 Denis Andro, "Politique et ésotérisme à la Belle Epoque autour du peintre Ivan Aguéli", 2009, read 15.12.2014, <https://pdfslide.tips/documents/15-anarchisme-et-esoterisme-denis-andro-2009.html?page=1>; 'Es-Sirr. Engagement libertaire, peinture, et 'Tradition' ésotérique autour d'Ivan Aguéli" (24.9.2012), author's private collection.

16 von Hausen, "Minnen från samvaron."

17 Marie Huot, "Lettres d'Egypte", *L'Encyclopédie illustrée: Revue hebdomadaire universelle des sciences, des arts et de l'industrie*, no 277 (10.2.1895), no 278 (17.2.1895), no 279 (24.2.1895), no 280 (7.3.1895), no 282 (24.3.1895).

opposite, whose beams criss-cross above the alleyway (Darb) with those of the other two friends' room. Oh, the Middle Ages, thank goodness it is over! Ivan's cats (he has three of them!!!) correspond from one roof to the other, by this aerial route; they go to maraud at Werner's as soon as his heels are out of the door.¹⁸

The artists' presence in Egypt was part of a desire to break with Europe, which they felt had treated them badly.¹⁹ There are echoes of Gauguin's desire to escape from the modern world by travelling far away, something of which they were well-aware. Their view of Egypt, far from being devoid of colonial prejudices, was guided by a conception of a pre-modern East, preserved from the progress of industry thanks to its geographical distance from the Western world.²⁰ The aim of these artists was to rediscover an ancestral Egypt that had endured through time.

In his study of Ivan Aguéli in relation to traditionalism, Mark Sedgwick recalls the concept of perennialism. He defines it as a belief in a *vérité première* [primal truth], which would have irrigated all knowledge since the origin of the world.²¹ This primal truth would have been transmitted secretly and uninterruptedly from generation to generation, as Theosophy asserted at the end of the 19th century.²² Egypt occupied a special place in this belief, considered to be the home *par excellence* of all religions, from the time of the Pharaohs and the Hebrews, to the

transmission of the Bible to the Christians and Islam.²³ For the three artists the adoption of a rudimentary life in the heart of the Arab quarter was a way of stripping themselves of Western culture in order to approach this primal truth.

The time spent by Werner von Hausen with Emile Bernard, revealed in Marie Huot's "Letters from Egypt" but also in the French artist's correspondence, contributed to the young Finnish painter's pictorial and theoretical education.

Hausen is leaving these days. He will pass on my advice to Jerusalem and go to Samos for a month or two, then he will go back to Constantinople and finally to his country after this magical journey which I would like so much to make again. [- -] Hausen has been very kind all the time of this illness, he used to do our errands and keep me company. He made me a cupboard to put my dishes in, and he works with me on painting. He starts to say that I taught him a lot, that I opened the way for him. The truth is that he has made immense progress and that he has worked very seriously.²⁴

In Emile Bernard's narrative discourse, Samos constituted an emblematic point of reference. The mural paintings he made there in 1893 for the monastery of the French Missionaries of Lyon in Vathy (today destroyed and known only through black and white photographs) were an essential milestone in Bernard's development.²⁵

Bernard explains this in his article "Ce que c'est que l'art mystique" (What is Mystical Art, 1895) published in *Le Mercure de France* at the time of Werner von Hausen's stay in Cairo. His discourse remains eminently Symbolist, evoking Plato and

18 Marie Huot, "Lettres d'Egypte, Le Caire, 21.2.1895", no 280 (17.2.1895).

19 McWilliam, *Au-delà de Pont-Aven*, 5; von Hausen, "Minnen från samvaron", 610.

20 See Lynda Jessup, ed. *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity*. (Toronto: University of Toronto Press, 2001).

21 Mark Sedgwick, *Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 21–24.

22 Edouard Schuré, *Les Grands Initiés: Esquisse de l'histoire secrète des religions* (Paris: Perrin, 1889).

23 Christine Peltre, *L'Atelier du voyage: Les peintres en Orient au XIXe siècle* (Paris: Le Promeneur, Gallimard, 1995).

24 Emile Bernard's letter to his mother, May–June 1895, cited in McWilliam, *Les lettres d'un artiste*, 391–392.

25 Leeman, *Emile Bernard*, 220–223.

stating that “visible things are the figure of invisible things.”²⁶ Bernard quotes extensively from the mystical writings of the Christian theologian and Neoplatonic philosopher Pseudo-Dionysius the Areopagite (late fifth to early sixth century) in order to establish the principle of a primary unity, which only symbols would allow to penetrate in a veiled way. The evolution of Bernard’s thought is essentially manifested in the place he gives to “hieratic art”. His discovery of Byzantine and Coptic art, which he appreciated in the same way as Gothic art, enabled him to develop a new aesthetic, derived from the Cloisonnism developed in France. This hieratic style, characteristically decorative and flat, seemed to him to be similar to archaic art and suitable for representing and engaging in a spiritual ascent, even if it was often criticised as stiff and dry.²⁷

Werner von Hausen’s reaction to this aesthetic and theoretical influence is known from his letter to Emile Bernard from Samos, where he had travelled to see Bernard’s wall paintings. Bernard had referred to von Hausen’s letter in his correspondence with his mother, in which he expressed the satisfaction of a *maieutician*, referring to Socrates’ method of discussion called *maieutics*, to describe his efforts of awakening the consciousness of his young Finnish disciple: “Hausen is in Samos near Father Bressol. He wrote me a letter which I will keep because he reveals himself as ‘awake.’”²⁸

In his letter to Bernard, von Hausen writes that he understands the French artist’s intentions. He sees how the search for a hieratic style is in keeping with the religious purpose of the paintings:



Image 2. Emile Bernard, *Portrait of Werner von Hausen*, 1895. Oil painting laid down on board, 42 x 35 cm. Private collection. Image: Brunn Rasmussen Auctio-neers, part of the Bonhams Network, Copenhagen, all rights reserved.

Friend! Oh, I congratulate you with all my heart on the work you have here with the French! For me it is very pure and very high art. It’s so beautiful that at first I stood there nailed and could only repeat stupidly oh, how beautiful, oh, how beautiful. And I predict that once it is discovered it will be praised highly and sincerely, that everyone will admire it and that even the ignorant bourgeois will be drawn to find it pure, beautiful, and high art.²⁹

26 Emile Bernard, “Ce que c’est que l’art mystique,” *Le Mercure de France* (January 1895), 28–39.

27 Bernard, “Ce que c’est,” 29.

28 Emile Bernard’s letter to his mother, July 1895, cited in McWilliam, *Les lettres d’un artiste*, 407.

29 Hausen, Werner von. *Werner von Hausen to Emile Bernard*, 7.6.1895, Samos. A letter. Institut national d’histoire de l’art, Bibliothèque centrale des musées nationaux, Ms 374/5/1, 214.

Touched by the beauty of the motifs and their rendering, von Hausen was transported to the sacred significance of the paintings. However, he had his doubts, considering that this ensemble “can only be the work of a Catholic”, which is why he could admire it but could not love it.³⁰ It is important to emphasise the distance that the Finnish artist puts between himself and Catholicism, which remains alien to him without preventing him from appreciating his mentor’s artistic qualities. This distinction testifies to his ability to purge an artistic lesson of its religious and political context, and to carry out a selective cultural transfer, adapted to his own ambitions.

Emile Bernard’s portrait of Werner von Hausen in Cairo, from 1895, exudes a serenity far removed from the anxiety present in the portrait painted in Paris the previous year by his Swedish friend Olof Sager-Nelson (Olof Sager-Nelson, *Portrait of Werner von Hausen*, c. 1893, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm). The path of Antimodernism that Bernard traced for the young painter nevertheless charged Werner von Hausen with a heavy mission.

An artist’s existence now seems nothing more than a terrible struggle, in which he is not sure he can triumph over these things without despairing. So don’t get your hopes up and work just for the sake of producing.³¹

This initial lesson was to be deepened in the following years through new encounters.

Laren, June 1906

Emile Bernard was a mutual acquaintance of Werner von Hausen and Sara de Swart, the Dutch sculptor whom von Hausen met with his wife Nenni in Italy in February 1901, at the same

time as her companion, the painter Emilie van Kerckhoff.³² De Swart had encountered Bernard earlier in Paris through Jo Bongers, the Dutch widow of Theo Van Gogh.³³

In a letter to her Finnish friend at the turn of 1901–1902, de Swart gives news of Bernard, brought back to Holland by the French artist Odilon Redon. De Swart mentions in her letter the arrival in Paris of Emile Bernard from Cairo in 1901, along with his new-born child, the success of his exhibition (in Ambroise Vollard’s gallery) and plans for collaboration with the Parisian press.³⁴

It was at the invitation of Sara de Swart that Werner von Hausen and Emile Bernard met again at her villa De Hoeve (The Farm), in Laren, in the summer of 1906.³⁵ Delighted with the welcome and commissions he received, Emile Bernard informed his lover Andrée Fort that he enjoyed many excursions and painted portraits in gratitude for his stay.³⁶ Among the group portraits mentioned is a diptych he painted together with Werner von Hausen. On the left-hand panel, Emile Bernard is surrounded by Nenni von Hausen and her daughters Mana and Synnöve, while Werner von Hausen is depicted on the right-hand panel with Sara de Swart and Emilie van Kerckhoff. It is highly probable that

30 *Werner von Hausen to Emile Bernard*, 7.6.1895, Samos.

31 Emile Bernard’s letter to his mother, May–June 1895, cited in McWilliam, *Les lettres d’un artiste*, 392.

32 Hausen, Nenni von. Nenni von Hausen to her father, 5.2.1901, Villa Auria, Girgenti. A letter. Werner von Hausen Archives, private collection.

33 Jaap Versteegh, *Fatale kunst: Leven en werk van Sara de Swart* (1861–1951) (Nijmegen: Vantilt, 2016).

34 de Swart, Sara. *Sara de Swart to Werner von Hausen, around Christmas 1902 (Christmas 1901–New Year 1902), De Hoeve, Laren*. A letter. Werner von Hausen Archives, private collection. She confuses *La Revue Blanche*, which no longer existed, with *Le Mercure de France*, which published articles by Bernard.

35 Bernard, Emile, announcing his arrival in Amsterdam on 25.6.1906. *Emile Bernard to Sara de Swart, Emilie van Kerckhoff, Werner and Nenni von Hausen*, 16.6.1906. Postcard. Werner von Hausen Archives, private collection.

36 Emile Bernard’s letter to Andrée Fort, 29.6.1906, Laren, cited in McWilliam, *Les lettres d’un artiste*, 720.



Image 3. Photograph of a lost painting by Emile Bernard and Werner von Hausen, *Group portrait* (left: Emile Bernard with Nenni, Synnöve and Mana von Hausen; right: Werner von Hausen, Emilie Van Kerckhoff and Sara de Swart), 1906. Image: Matias Uusikylä, all rights reserved.

the portrait of Nenni by Emile Bernard (Image 1), which was the starting point for my research, was also painted on this occasion.

This renewed contact was followed by further meetings in Paris in the following months.

Paris 1906–1908

At the end of the summer of 1906, Werner von Hausen moved to Paris with his family and remained there until the summer of 1908. His and Nenni's presence in November 1906 at the mass arranged by Emile Bernard in memory of Paul Cézanne testifies to the continuation of their exchange. Bernard was grateful that they came, because only twelve people had responded to his invitation.

Finally, this Cézanne mass took place this morning at Notre-Dame de Lorette. Out of a hundred invitations, 12 people came. Here

is the list: Maurice Denis, Louis Libaude, my father, Edmond Bailly, Louis Thomas, Henri Gadou, Emile Schuffenecker, de Vroye, Mlle Bouvant, Mitzi Burger, Mia Ellen, von Hausen, his wife and myself.³⁷

Werner von Hausen's interaction with the Parisian art scene is known only in a fragmentary way. Was he present at the Friday gatherings organised by Emile Bernard in his studio at 12, rue Cortot, in Montmartre?³⁸ The mention of Armand Point, whom von Hausen refers to as "a famous artist and art historian" in a letter to the Finnish art historian J. J. Tikkanen, suggests his introduction into Bernard's circle.³⁹ Point

37 Emile Bernard's letter to Andrée Fort, [27.11] 1906, Montmartre, cited in McWilliam, *Les lettres d'un artiste*, 711.

38 Leeman, *Emile Bernard*, 387–388.

39 Hausen, Werner von. *Werner von Hausen to J. J. Tikkanen, 9.11.1906, Paris*. A letter. National Library of Finland, J. J. Tikkanen Archives.



Image 4. Cover of the journal *La Rénovation Esthétique*, Vol. IV, 1906–1907, Private collection. Image: Laura Gutman, all rights reserved.

was indeed a regular contributor to *La Rénovation Esthétique*, the journal published in Paris by Bernard since 1905. The poet Charles Grolleau, a friend from von Hausen’s first Parisian sojourn of 1893–1894, also occasionally published his Christian poetry in *La Rénovation Esthétique* between 1905 and 1909.⁴⁰

La Rénovation Esthétique was the melting pot of an antimodernist group, concerned with regenerating a society considered deleterious. As Antoine Compagnon and William Marx have pointed out, antimodernist intellectuals in fact

proposed another kind of modernity, based here on respect for the Old Masters and the Catholic tradition.⁴¹

In 1906, the antimodern discourse was in formation and offered an alternative to the avant-garde. Nostalgia for a bygone era, expressed in Cairo by a search for authenticity in a society perceived as ancestral, was now crystallising in new references. Emile Bernard was then engaged in a reappropriation of the artistic heritage he had helped to establish, and which had escaped him. He fought many battles and tried to reclaim his place alongside Vincent van Gogh and Paul Cézanne, which he considered usurped by Paul Gauguin, Maurice Denis, the Fauves and the Cubists. He could not accept the free expression of the artists he had worked with, and advocated a return to the Old Masters instead. He declared in 1899: “My goal is now this: renovation of modern art through ancient art. Return to tradition through science and to nature through art.”⁴²

Werner von Hausen and Classicism

The influence of antimodern thinking on Werner von Hausen is manifest and explains some of his positions. His association with Emile Bernard and *La Rénovation Esthétique* played a major role in the development of his thought. In order to distance themselves from the Symbolist movement of their youth, perceived as Nordic, dark and Gothic, the antimodern intellectuals conceptualised a French Mediterranean identity which they referred to as “latin”.⁴³

40 von Hausen, “Minnen från samvaron,” 606.

41 Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité* (Paris: Seuil, 1990); Marx, *Les Arrière-Gardes*, 6.

42 McNeill, *Au-delà de Pont-Aven*, 8.

43 See for instance Sarah Al-Matary, “Des rayons et des ombres: Latinité, littérature et réaction en France (1880–1940)”, *Cahiers de la Méditerranée*, 95 (2017), read 5.5.2019. <http://journals.openedition.org/cdlm/8812>



Image 5. Werner von Hausen, *Pompeii*, 1926. Oil painting on cardboard, 51 x 64 cm. Private collection. Image: Finnish National Gallery / Yehia Eweis, all rights reserved.

The Finnish artist was attentive to the classical aesthetic developed as a result and drew from it a stylistic interpretation of his own. He infused a sense of eternity into his depictions of ancient ruins (image 5), rocky landscapes, but also into the stillness of his Nordic landscapes (image 6). It is quite remarkable that his oeuvre does not include many animated scenes, but mostly landscapes devoid of any human presence, as well as numerous still-lives, and somewhat impassive portraits. With their soothing tones of blues and greens, their balanced and symmetrical composition, his works exude classicism.

In his *Souvenirs de Paul Cézanne*, published shortly after the mass held in his honour, Emile Bernard had concluded with a quotation from the painter that Werner von Hausen could have made his own: “We must become classics again through nature”. Bernard pointed out that “classic here means in relation to tradition” and suggested that artists should draw their classicism from nature, rather than resort to studio reci-

pes.⁴⁴ The contemplation of nature in search of a classical balance permeates Werner von Hausen’s painting.

It may seem paradoxical that such an aspiration to classical eternity was the subject of a heated debate. It seemed to be particularly at odds with modernity. The polemical nature of Emile Bernard’s art criticism encouraged Werner von Hausen to defend his artistic opinions in the Finnish press.⁴⁵ The Finnish painter took up his pen on several occasions and, like Bernard, he fought battles against critics and the art market regarding a production that did not fit in with the prevailing view on art.⁴⁶

44 Emile Bernard, “Souvenirs de Paul Cézanne et lettres inédites,” *Le Mercure de France* (1.10.1907), 385–404, (15.10.1907), 606–627.

45 See Mary Anne Stevens, “Bernard as a Critic,” in *Emile Bernard 1868–1941: A Pioneer of Modern Art* (Zwolle: Waanders Verlag, 1990), 68–91; Rapetti, “Emile Bernard au XXe siècle”.

46 Werner von Hausen, “Konstnärer och kritiker,” *Hufvudstadsbladet*, 14.5.1912; Werner von Hausen: “Bedömandet av konst” *Hufvudstadsbladet* 17.11.1923.

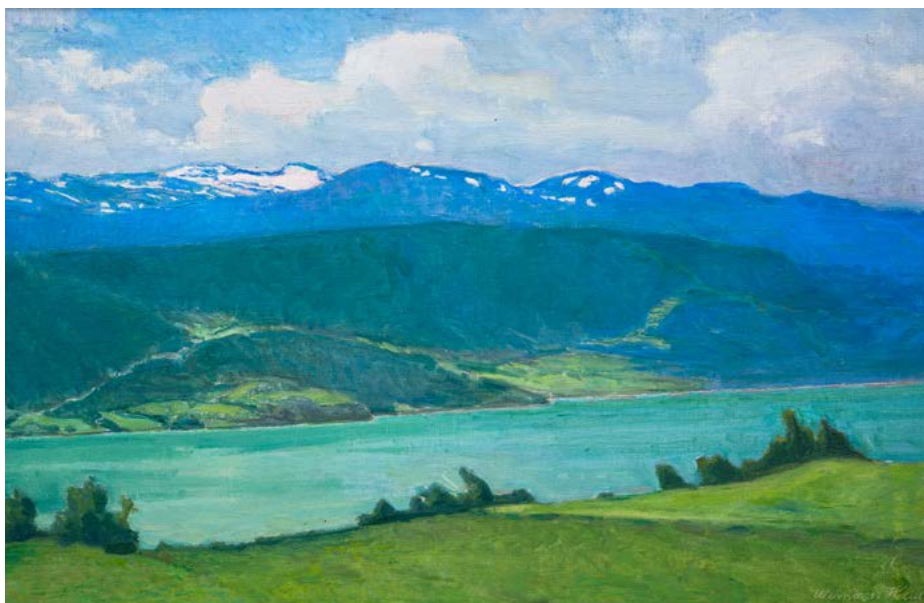


Image 6. Werner von Hausen, *Norwegian landscape, Vågådalen*, 1947. Oil painting, 47 x 72,5 cm. Private collection. Image: Finnish National Gallery / Yehia Eweis, all rights reserved.

His distrust of critics came to the fore in 1912, when he caused controversy in the newspaper *Hufvudstadsbladet* by defending the artist Tyko Sallinen, whose latest paintings had provoked a veritable media lynching.⁴⁷ The virulent quarrel that ensued in the press, attacking the Expressionist movement and its leader, is part of the historiography of the modern movement in Finland. Werner von Hausen's initial intervention, mentioned in 1948 by the writer Tito Colliander in his biography of Tyko Sallinen, has been systematically ignored ever since.⁴⁸ A retrospective view of this "first battle" of Expressionism in Finland indeed struggles to explain the role played by an artist who deliberately distanced himself from the modern movements.

Paradoxically, von Hausen's position was not about modernism, but about the incomprehension of the art critics and the absence of a place for art that did not fit their criteria. What von Hausen was underlining was the independence of his own approach, which he refused to subject

to external judgement. His criticism focused on the power of the press to make or break reputations and to label artists, thereby depriving them of their freedom. The critic retorted that this was the freedom of the press,⁴⁹ opening a media battle.⁵⁰

Werner von Hausen repeated this position in 1923, questioning the impartiality of "those who live off the work of artists".⁵¹ His off-centre position on the Finnish art scene was thus deliberate, although not sparing him the disappointment of a lack of recognition.

In his 1923 article, which may be considered a manifesto, Werner von Hausen castigates the avant-gardes both for their dominant position and for their volatility. "The lifespan of 'modern' art is barely ten years; after that it is obsolete," he notes.⁵² This critique of modernism, which

47 von Hausen, "Bedömandet av konst".

48 Tito Colliander, *Sallinen* (Helsingfors: Söderströms, 1948), 229. The fact that Werner von Hausen and Tito Colliander lived close to each other in Grankulla may have helped to keep the memory alive.

49 Publius [A. M. Tollet], "Herr Werner von Hausen", *Hufvudstadsbladet* 14.5.1912.

50 Rakel Kallio, "Taiteen henkisyttä tavoittamassa: Ekspressionismin tulkintaa suomalaisessa 1910-luvun taidekriittikissä," teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 12*, toim. Marja Terttu Knapas & Marjo-Riitta Simpanen (Helsinki: Taidehistorian seura, 1991).

51 von Hausen, "Bedömandet av konst."

52 von Hausen, "Bedömandet av konst."

has its foundations in Emile Bernard's thinking, is accompanied by an attempt to balance realism and abstraction. The terminology that von Hausen uses borrows from Anthroposophy to note "an oscillation between the two extremes of Ahrimanic materialism and Luciferian spiritualism".⁵³ His aversion to a transitory modernity and his aspiration to an art detached from the contingencies of its time echo the motto of *La Rénovation Esthétique*, inscribed on each of the magazine's covers [Image 4]: "There is neither ancient nor modern art, there is art, i.e. the manifestation of the eternal ideal." Werner von Hausen expresses a similar idea when he states: "In summary, I would like to emphasise the proposition that a work of art has value in its own right, irrespective of the extent to which it can be attributed to a certain known art form, irrespective of whether it is 'modern' or not."⁵⁴

Werner von Hausen's encounters with Emile Bernard reveal only fragments of his biography and of a career that spanned some fifty years. These few disparate elements, documented in various archives and thanks to the inventory of his collection, nevertheless shed light on the intellectual and artistic evolution that was theirs, and that of a fringe of the Symbolist generation who turned to Antimodernism in the first part of the twentieth century.

For Emile Bernard, Ivan Aguéli and Werner von Hausen, Egypt had signified a desire to break away from the modern Western world, and Aguéli had continued his quest in 1899 on the island of Ceylon (Sri Lanka).⁵⁵ Nevertheless, under the influence of the racial theories infesting reactionary circles, primitivism eventually lost its appeal, now rejected, and soon designated

as degenerate. Like the antimodern intellectuals who held up an imagined Latin culture as a model, Bernard and von Hausen shifted their nostalgia to the sources of Western culture. Bernard followed the path laid out by the Old Masters, while the Finnish painter, captivated by the remains of antiquity, drew balance and fulfilment from this classical inspiration, which permeated his mode of artistic expression right through to his Nordic landscapes. The analysis of his contacts with Emile Bernard proved to be a valuable guide in the interpretation of von Hausen's pictorial work and of his unique place as a protagonist of Antimodernism in Finland.

Laura Gutman is a French art historian who has lived in Finland since 2001. A specialist in cultural transfers between France and the Nordic countries at the turn of the 19th century, she has curated several exhibitions in France and Finland. The exhibition *Werner von Hausen – A Forgotten Classic*, curated by the author, is on view at Villa Gyllenberg in Helsinki 13.9.2023–14.1.2024.

53 von Hausen, "Bedömandet av konst."

54 von Hausen, "Bedömandet av konst."

55 Ivan Aguéli regularly chronicled his trip to Ceylon in *L'Encyclopédie illustrée: Revue hebdomadaire universelle des sciences, des arts et de l'industrie*, no 406–417 (10.2.1899–15.8.1899).

Bibliography

Unpublished Sources

Aguéli, Ivan. *Ivan Aguéli to Werner von Hausen*, (1894-1910). 27 letters. Aguelimuseet, Digitalt Arkiv, read 7.4.2022, <http://arkiv.aguelimuseet.se/?tags=%7Cwerner-von-hausen&category=&from=&to=>

Bernard, Emile. *Emile Bernard to Sara de Swart, Emilie van Kerckhoff, Werner and Nenni von Hausen*, 16.6.1906. Postcard. Werner von Hausen Archives, private collection.

Fort, Paul. *Paul Fort to Felix Nylund, Paris*, 3.2.1912. A letter. Turku: Åbo Akademi Library. Axel Haartman Archives.

Fort, Paul. Paul Fort to Axel Haartman, Paris, 10.6.1914. A letter. Turku: Åbo Akademi Library. Felix Nylund Archives.

Hausen, Nenni von. *Nenni von Hausen to her father*, 5.2.1901, *Villa Auria, Girgenti*. A letter. Werner von Hausen Archives, private collection.

Hausen, Werner von. *Werner von Hausen to Emile Bernard*, 7.6.1895, *Samos*. A letter. Paris: Institut national d'histoire de l'art, Bibliothèque centrale des musées nationaux, Ms 374/5/1, 214.

Hausen, Werner von. *Werner von Hausen to J. J. Tikkanen*, 9.11.1906, *Paris*. A letter. National Library of Finland, J. J. Tikkanen Archives.

de Swart, Sara. *Sara de Swart to Werner von Hausen, around Christmas 1902 (Christmas 1901–New Year 1902), De Hoeve, Laren*. A letter. Werner von Hausen Archives, private collection.

Published Sources

Andro, Denis. "Politique et ésotérisme à la Belle Epoque autour du peintre Ivan Aguéli," 2009, read 15.12.2014, <https://pdfslide.tips/documents/15-anarchisme-et-esoterisme-denis-andro-2009.html?page=1>;

Bernard, Emile. "Souvenirs de Paul Cézanne et lettres inédites." *Le Mercure de France* (1.10.1907): 385–404; (15.10.1907): 606–627.

Colliander, Tito. *Sallinen*. Helsingfors: Söderströms, 1948.

Compagnon, Antoine. *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Editions Gallimard, 2005.

Gauffin, Axel. *Olof Sager-Nelson*. Stockholm: Sveriges allmänna konstförenings publikation, 1945.

Gutman, Laura. "... an air still more reminiscent of an exhausted Christ than usual: On Olof Sager-Nelson's portrait of the sculpturer Fix-Masseau, 1895." In *Anywhere out of the World: Olof Sager-Nelson and His Contemporaries*, 85–93, edited by Johan Sjöström. Göteborg: Göteborgs konstmuseum, 2016.

Hausen, Werner von. "Bedömandet av konst." *Hufvudstadsbladet*, 17.11.1923.

Hausen, Werner von. "Konstnärer och kritiker." *Hufvudstadsbladet* 14.5.1912.

Hausen, Werner von. "Minnen från samvaron med Gustaf Ageli i Paris och Cairo 1894–1895." *Ord och Bild*, 35, (1926): 605–615.

Huot, Marie. "Lettres d'Egypte." *L'Encyclopédie illustrée: Revue hebdomadaire universelle des sciences, des arts et de l'industrie*, no 277 (10.2.1895), no 278 (17.2.1895), no 279 (24.2.1895), no 280 (7.3.1895), no 282 (24.3.1895).

Jessup, Lynda, ed. *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

Kallio, Rakel. "Taiteen henkisyttä tavoittamassa: Ekspressionismin tulkintaa suomalaisessa 1910-luvun taidekriittikissä." Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 12, 67–90, toimittaneet Marja Terttu Knapas & Marjo-Riitta Simpanen. Helsinki: Taidehistorian seura, 1991.

Lahelma, Marja. "Rappiosta renessanssiin: Nostalgia Suomen taiteen kultakausimyytin rakentumisessa." *Historiallinen aikakauskirja*, 121:2 (2023): 113–125.

Leeman, Fred. *Emile Bernard (1868–1941)*. Paris: Wildenstein Institute Publications / Citadelles & Mazenod, 2013. https://view.publitas.com/wildenstein-plattner-institute-ol46yv9z6qv6/c-r_emile_bernard_wildenstein_institute/page/1

Marx, William. *Les Arrière-Gardes au XXe siècle: L'autre face de la modernité esthétique*. Paris: PUF, 2008

McWilliam, Neil, ed. *Emile Bernard: Les lettres d'un artiste 1884–1941*. Paris: Les Presses du Réel, 2012.

McWilliam, Neil & Karp-Lugo, Laura (eds). *Emile Bernard – Au-delà de Pont-Aven*. Paris: Institut national d'histoire de l'art, 2012.

Pietilä-Castrén, Leena. "Werner von Hausen: Antiikin ja Italian inspiroima kuvataiteilija." Teoksessa *Klassinen tapaus: dos. Eero Jarva 60 vuotta*, toimittaneet V.-P. Herva & J. Ikäheimo, 181–195. Oulu: Oulun yliopisto, 2006.

Pietilä-Castrén, Leena. *The Graeco-Roman Terracotta Figurines of Finland and their Collectors*. Helsinki: Foundation of the Finnish Institute at Athens, 2007.

Pietilä-Castrén, Leena. "Suomalaisista antiikkikokoelmista: keräilijät ja heidän esineensä." Teoksessa *Utile dulci: antiikin kulttuurin opetuksesta ja harrastuksesta*, toimittaneet Ilkka Kuivalainen, Leena Pietilä-Castrén & Hanne Selkokari, 177–211. Helsinki: Taidehistorian seura, 2018.

Pettersson, Susanna. "The Art Museum as Author of Art History: The Formation of a National Art Collection in Finland and the Case of Copies", *FNG Research* no 2 (2015): 1–11. <https://research.fng.fi/2015/09/25/peer-reviewed-articles-the-art-museum-as-author-of-art-history-the-formation-of-a-national-art-collection-in-finland-and-the-case-of-copies/>

Publius [A. M. Tollet]. "Herr Werner von Hausen." *Hufvudstadsbladet* 14.5.1912.

Rapetti, Rodolphe. "Emile Bernard au XXe siècle: la peinture polémique." Dans *Emile Bernard 1868–1941*, 22–37. Paris: Musée d'Orsay / Flammarion, 2014.

Sarajas-Korte, Salme. *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet: Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*. Helsinki: Otava, 1966.

Sedgwick, Mark. *Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Sedgwick, Mark, ed. *Anarchist, Artist, Sufi: The Politics, Painting, and Esotericism of Ivan Aguéli*. London: Bloomsbury Academic, 2021.

Stevens, Mary Anne. "Bernard as a Critic." Dans *Emile Bernard 1868–1941: A Pioneer of Modern Art*, 68–91. Zwolle: Waanders Verlag, 1990.

Versteegh, Jaap. *Fatale kunst: Leven en werk van Sara de Swart (1861–1951)*. Nijmegen: Vantilt, 2016.

Epämukava, transformatiivinen ja rohkea museo?

Mari Viita-aho, Aino-Kaisa Koistinen, Heidi Kosonen, Minni Matikainen, Johanna Turunen & Rita Vargas

doi.org/10.23995/tht.137443



Museot ovat historiallisesti toimineet identiteettien, normien ja valta-asetelmien rakentajina, tulkitsijoina ja muokkaajina. Nykypäivänä museoissa suhtaudutaan kuitenkin usein kriittisesti niiden historialliseen rooliin. Yhä useammin museoissa pyritään toimimaan yhteiskunnallisen muutoksen tuottajina ja hyödynnetään toisinaan jopa aktivistisia toimintatapoja. Vaikea kulttuuriperintö, sen herättämät epämukavat tunteet ja niiden käsittelytavat näyttäytyvätkin nykyajan museotyön keskeisimpinä kysymyksinä. Niiden käsittelyyn sisältyy kuitenkin ristiriitoja, jotka voivat herättää epämukavuutta sekä museokävijöissä että museoalan toimijoissa. Heinäkuussa 2023 käynnistynyt nelivuotinen *Epämukava museo – Kohti turvallisia, rohkeita tiloja* -tutkimushanke syntyi tarpeesta ymmärtää syvemmin museon asemaa vaikeiden aiheiden käsittelijänä analysoimalla erityisesti museovieraiden kokemia epämukavuuden tunteita ja tunteiden aiheutumisen syitä. Vaikka kävijöiden museokokemuksia on tutkittu myös aiemmin, ei museoiden mahdollisuuksista vaikuttaa kävijöiden ajatteluun tiedetä vielä paljoa. Hankkeen tavoitteena on pohtia erityisesti epämukavuuden kokemuksen sisältämää transformatiivista sekä korjaavaa potentiaalia ja museoiden mahdollisuuksia hyödyntää näitä kävijäkokemuksia osana muuttuvaa museotyötä.

Avainsanat: museot, kävijätutkimus, affektit, transformatiivinen oppiminen, kriittinen perinöntutkimus



Museot ovat historiallisesti toimineet kansallisvaltioiden ja kansallisten identiteettien sekä kulttuuristen normien ja valta-asemien rakentajina, tulkitsijoina ja muokkaajina.¹ Nykyhetkestä käsin tarkasteltuna museoinstituutiot ovat vaikeiden historioiden tuotteita. Viime vuosikymmeninä niiden on kuitenkin nähty yhä aktiivisemmin ottavan osaa yhteiskunnalliseen keskusteluun, kehittävän välineitä globaalien epätasa-arvon purkamiseen ja tuovan esiin menneisyyden vaikeaa kulttuuriperintöä.² Näiden moninaisten yhteiskunnallisten ja historiallisten yhteenkietoutumien ymmärtämiseen ja muuttamiseen pyrkivät erityisesti kriittinen museologia ja perinnöntutkimus.³ Nykypäivänä monet museot etsivät myös tapoja toimia yhteiskunnallisen muutoksen tuottajina ja hyödyntävät jopa aktivistisia toimintatapoja.⁴ Vaikean kulttuuriperinnön esittäminen, sen herättämät epämuokat tunteet ja keinot niiden käsittelyyn ovatkin nykyajan museotyön keskeisimpiä kysymyksiä.

Globaalia epätasa-arvoa haastamaan pyrkiviä museoita kuitenkin usein kritisoidaan samojen kolonialististen valta-asetelmien toistamisesta,

1 Ks. esim. Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (London: Routledge, 1995); *Marginaaleista museoihin*, toim. Anna Rastas & Leila Koivunen (Tampere: Vastapaino, 2021). Katsausartikkelimme perustuu *Epämukava museo: kohti turvallisia, rohkeita tiloja* -hankkeen (Koneen säätiö 2023–2027, hankkeen johtaja Johanna Turunen) tutkimussuunnitelmaan, jonka ideoimiseen ja kirjoittamiseen osallistuivat kaikki artikkelin kirjoittajat. Tutkimussuunnitelman muokkaamisesta julkaistavaan muotoon vastasi kuitenkin pääasiallisesti Viita-aho.

2 Vaikean kulttuuriperinnön (*difficult heritage*) käsitteestä ks. esim. Sharon Macdonald, *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond* (Abingdon: Routledge, 2009).

3 Ks. esim. Anthony Shelton, "Critical museology: A manifesto," *Museum Worlds*, nro. 1 (2013): 7–17.

4 Robert Janes & Richard Sandell, *Museum Activism* (London: Routledge, 2019); Ks. myös Johanna Turunen, "Searching for brave spaces through decolonial heritage activism," in *Routledge International Handbook on Heritage and Politics*, eds. Laurajane Smith, Gary Campbell, Chris Whitehead & Gönül Bozoğlu (New York: Routledge, 2024).

joita ne pyrkivät purkamaan.⁵ Ongelma korostuu yhteiskunnallisesti vaikeiden aiheiden, kuten ympäristökriisin tai vähemmistöjen oikeuksien, äärellä. Ristiriita museoiden historiasta syntyneen taakan ja niiden toiminnan muutosvoimaisuuteen nykyhetkessä kohdistuvien odotusten välillä saattaa herättää yleisössä ja museo-toimijoissa epämuokavuutta, joka ei ole helposti tai tyhjentävästi selitettävissä. Museoiden yleisöt joutuvat kosketuksiin tämän epämuokavuuden kanssa erityisesti näyttelyissä, jotka pureutuvat kriittisesti vaikeisiin yhteiskunnallisiin aiheisiin.

Esimerkiksi syksyllä 2021 Seinäjoen Taidehallissa avattiin suomalaisen taiteilijaduo Gustafsson & Haapojan eläinteollisuutta kriittisesti tarkastellut näyttely *Siat – Pigs*. Keskellä Suomen toiseksi suurinta sikateollisuuden keskittymää järjestetty näyttely herätti laajasti keskustelua. Arvioissa kiiteltiin taiteilijoiden kykyä haastaa totuttua kertomusta tuotantotalouden välineiksi alistettujen eläinten oikeuksista, kokemuksista ja tunteista – tai tarkemmin sanottuna niiden puutteesta. Samaan aikaan näyttelyä kuitenkin syytettiin hyökkäykseksi lihatuotantoa kohtaan. Kurikan kaupunginjohtaja jopa kielsi kaupunkinsa kahdeksaluokkalaisia osallistumasta näyttelyyn, vaikka se kuului valtakunnalliseen Taidetestaajat-hankkeen ohjelmistoon – ja siten viralliseen opetusohjelmaan.⁶

Siat-näyttelyn esiin nostama kulttuurinen vastakkainasettelu kuvastaa hyvin museoiden monimutkaista yhteiskunnallista roolia luontokadon, ilmastokriisin, kolonialismin perinnön ja

5 Johanna Turunen, "Decolonising European Minds through Heritage," *International Journal of Heritage Studies* 26, nro. 10 (2020): 1013–1028, <https://doi.org/10.1080/13527258.2019.1678051>

6 Riitta Koivuranta & Suvi Ahola, "Kurikan kaupunki perui yläkoululaisten vierailut sikoja ja lihateollisuutta käsittelevään näyttelyyn, syynä nuorten suojele: "Joidenkin kestokyyvät alkavat olla rajoilla," *Helsingin Sanomat* 4.11.2021, <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008381115.html>

erilaisten arvokeskustelujen risteyskohdassa.⁷ Yhtäältä museoiden on käsiteltävä edellä mainittuja sekä muita vastaavia hankalia yhteiskunnallisia aiheita, jotka voivat herättää yleisöissä voimakasta vastarintaa ja vaikeita tunteita. Toisaalta niiden on myös palveltava yhteisesti sovittuja kansallisia ja kansainvälisiä tavoitteita, todistettava vaikuttavuuttaan, houkuteltava jatkuvasti uusia yleisöjä ja rakennettava kävijäkokemuksesta merkityksellinen monenlaisille ihmisryhmille. Sotien, pandemian ja ilmastokriisin aiheuttaman yhteiskunnallisen epävakauden ja turvattomuuden keskellä museoiden tehtävä ihmisryhmien välisen ymmärryksen syventäjänä on erityisen suuri. Museoilla onkin mahdollisuus luoda turvallista tilaa turvattomien aiheiden ja epämukavien tunteiden käsittelylle.⁸

Epämukavat tunteet ja muutoksen mahdollisuus museossa

Museot ovat perinteisesti esittäneet lähinnä etuoikeutettujen kulttuuriperintöä – myös vähemmistöjä ja vieraita kulttuureja on kuvattu ensisijaisesti valtaväestön näkökulmasta.⁹ Tämän historian takia museot ovat olleet epämukavia tiloja erityisesti rodullistetuille ihmisille – eli ihmisryhmille, joiden kulttuurista omaisuutta länsimaiset museot ovat historian saatossa

haalineet.¹⁰ Heidän historiaansa ja kulttuuri-perintöänsä on esitetty museoissa erilaisten länsimaisten sivistysnarratiivien, kulttuurihierarkioiden ja stereotyyppien kautta. Vaikka tällaiset esineet täyttävät monet etnografiset ja kulttuurihistorialliset museot, jäävät esineiden tekijät useimmiten nimeämättä, eikä lähdeyhteisöjä usein oteta mukaan tutkimaan, esittämään tai luomaan narratiiveja omasta kulttuuristaan.¹¹

Museoissa koetut tunteet ovat riippuvaisia kävijöiden sosiaalisista taustoista,¹² kulttuurisesti vallitsevista affektiivisista käytänteistä ja säännöistä¹³ sekä näyttelyissä kulloinkin käsiteltävästä aiheesta. Museoitten näyttelyaiheiden valintaan vaikuttavat esimerkiksi oletukset vastaanottajien tunnekokemuksista, sietokyvystä ja motiiveista. Siksi museokävijöiden kokemusten empiirinen ja laadullinen tutkimus on tärkeää museoiden tulevan toiminnan ja näyttelyiden suunnittelun kannalta. Suomessa museoalalla kiinnitetäänkin paljon huomiota kävijöihin kartoittamalla heidän sosioekonomisia taustojaan sekä tyytyväisyyttään museokäyntiin.¹⁴ Myös laadullista kävijätutkimusta taiteen kokemisesta ja vastaanottamisesta museotilassa on tehty jonkin verran. Museoitten mahdollisuuksia vaikut-

- 7 Vrt. Aino-Kaisa Koistinen, Kaisa Kortekallio, Minna Santaoja & Sanna Karkulehto, "Towards Cultural Transformation 2023: Culture as Planetary Well-being," in *Interdisciplinary Perspectives on Planetary Well-being*, eds. Merja Elo et al. (New York: Routledge, 2023), 231–245.
- 8 Ks. Katariina Kyrölä, "Negotiating vulnerability in the trigger warning debates," in *The power of vulnerability: Mobilising affect in feminist, queer and anti-racist media cultures*, eds. Anu Koivunen, Katariina Kyrölä & Ingrid Ryberg (Manchester: Manchester UP, 2018), 29–50; Katariina Kyrölä, "Toward a Contextual Pedagogy of Pain: Trigger Warnings and the Value of Sometimes Feeling Really, Really Bad," *Lambra Nordica* 1 (2015): 131–144.
- 9 Johanna Turunen, *Unlearning narratives of privilege: A Decolonial Reading of the European Heritage Label* (Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2021), <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/77631>

- 10 Esim. Divya P. Tolia-Kelly, "Race and affect at the museums. The museum as a theatre of pain," in *Heritage, Affect and Emotion: Politics, Practices and Infrastructures*, eds. Divya P. Tolia-Kelly, Emma Waterton & Steve Watson (New York: Routledge, 2017), 33–46.
- 11 "The Museum will not be decolonised," luettu 24.5.2023, <https://mediadiversified.org/2017/11/15/the-museum-will-not-be-decolonised/>; Ks. myös Rastas & Koivunen, *Marginaaleista museoihin*.
- 12 Martina Angela Caretta & Johanna Carolina Jokinen, "Conflating privilege and vulnerability: A reflexive analysis of emotions and positionality in postgraduate fieldwork," *The Professional Geographer* 69, nro. 2 (2017): 275–283.
- 13 Margaret Wetherell, *Affect and emotion: A new social scientific understanding* (London: Sage, 2012); Arlie Russell Hochschild, *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling* (Berkeley: University of California Press, 2003 [1983]).
- 14 "Suomen museoliitto: Kyselyt ja tutkimukset," luettu 22.6.2023, <https://www.museoliitto.fi/index.php?k=13169>

taa kävijöiden ajatteluun on kuitenkin tutkittu vain vähän. Useimmiten kävijätutkimuksen keskiössä on ollut esimerkiksi museokokemukselle annettu henkilökohtainen merkitys.¹⁵

Hankalat aiheet ja niitä käsittelevät museonäytelyt voivat aiheuttaa vierailijoissa esimerkiksi vihan, inhon, pelon, häpeän, syyllisyyden tai ahdistuksen tunteita. Lisäksi näyttelyt voivat saada aikaan epämukavia, hankalasti sanallistettavia affektiivisiä kokemuksia. Laajoihin laadullisiin kävijähaastatteluihin erikoistunut australialainen Laurajane Smith on todennut, että tutkimalla kävijöiden tunnekokemuksia ja erilaisia aktiivisia kulttuuriperinnön käyttötapoja avautuvat myös museokontekstia laajemmat kulttuuriset ja yhteiskunnalliset eriarvoisuudet sekä rakenteelliset valtahierarkiat.¹⁶

Museotoiminnan herättämiä epämukavuuksia ja niihin liittyvää korjaavaa potentiaalia tarkastellessa affektien ja tunteiden tutkimus nousee erityisen tärkeäksi.¹⁷ Affektit erotetaan usein tunteista, jolloin tunteella tarkoitetaan tietoista tunnekokemusta ja affektilla kehollista, hankalasti nimettävää aistimusta. Sara Ahmedia mukaillen ymmärrämme affektit ja tunteet kuitenkin toisiinsa kietoutuneina, kulttuurisesti kierrätettyinä ilmiöinä, jotka ilmenevät ja joita tuotetaan myös museotilassa.¹⁸ Näin tarkasteltuna hankalien aiheiden ja omien etuoikeuksien

käsittelyn aiheuttama affektiivinen ja kognitiivinen nyrjähdys mahdollistaa epämukavuuden muuntamisen muutosvoimaiseksi, uutta ymmärrystä tuottavaksi kokemukseksi, joka sallii tiedon, omien asenteiden ja tunteiden välisen ristiriidan käsittelyn – ja työntää kokijaa kohti uusia oivalluksia. Tällainen ”epämukavuuden pedagogiikka” muistuttaa queerpedagogiikasta juontavaa tuottavan hämmennyksen menetelmää, jonka avulla epämukavat kokemukset pyritään valjastamaan opetuksessa yhteiskunnallisen muutoksen välineiksi.¹⁹

Taiteen ja taiteentutkimuksen näkökulmista kokemus on mielletty tekijän, teoksen ja koki-ajan vuorovaikutteiseksi kohtaamispaikaksi.²⁰ ”Museokokemus” voidaan kuitenkin ymmärtää myös varsinaista käyntiä ajallisesti laajemmaksi tapahtumaksi, joka pitää sisällään tunteiden kokemista ja sisäistä merkityksenantoa.²¹ Erityisen tärkeää ajattelutapoja korjaavan tai muuttavan potentiaalın kannalta on, mitä kokemuksen jälkeen tapahtuu. Yrityksiin ymmärtää kävijöiden tunnekokemuksia ja niiden vaikutuksia liittyikin ajallinen haaste: tutkimushaastatteluja tehdään useimmiten vain museokäynnin aikana tai heti sen jälkeen. Transformatiivisen eli ajattelutapojen muuttamiseen pyrkivän oppimisen näkökulmasta museokokemuksen ja sen purkamisen välinen aikaero on kuitenkin liian lyhyt tuodakseen esiin näyttelyn mahdollisesti liikkeelle laittamaa kriittistä itsereflektio-

15 Ks. esim. John H. Falk, *The Value of Museums: Enhancing Societal Well-Being* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2022).

16 Laurajane Smith, *Emotional Heritage: Visitor Engagement at Museums and Heritage Sites* (London: Routledge, 2021).

17 Korjaava potentiaali, tai käänne, viittaa pyrkimykseen pysyä avoimena normien, etuoikeuksien ja valta-asemien yllättäville murtumille. Ks. Eve Kosofsky Sedgwick, ”Paranoid reading and reparative reading; Or, you’re so paranoid, you probably think this introduction is about you,” in *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, ed. Eve Kosofsky Sedgwick (Durham: Duke UP, 1997), 1–3.

18 Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2004).

19 Ks. esim. Pieta Hyvärinen, Aino-Kaisa Koistinen & Tuija Koivunen, ”Tuottavan hämmennyksen äärellä – Näkökulmia feministiseen pedagogiikkaan ympäristökriisin aikakaudella,” *Sukupuolentutkimus* 34, no. 1 (2021), 6–18.

20 Soile Yli-Mäyry, *Esteettinen kokemus kulttuurisiltana: Soile Yli-Mäyrän taide kiinalaisen, japanilaisen ja suomalaisen yleisön kokemana* (Helsinki: Helsingin yliopisto 2011), 10, <https://helda.helsinki.fi/items/03a1692e-6174-4bf4-b611-af50c691c03c>

21 Vrt. Harri Pälviranta, *Toden tuntua galleriassa: Väki-valtaa käsittelevän dokumentaarisen valokuvataiteen merkityksellistäminen näyttelykontekstissa* (Helsinki: Aalto ARTS Books, 2012), 140.

ta.²² Poliittisen taiteentutkimuksen perusteella museokokemuksen muutospotentiaali saattaa saada muodon vasta jälkikäteen annettuina merkityksinä, joita kokemuksen reflektointi tuottaa.²³ Oppiminen, asennemuutokset ja uudet näkemykset voivatkin saada merkityksensä vasta kauan museovierailun ja museossa toteutettujen haastattelujen jälkeen.

Epämukava museo -hanke

Heinäkuussa 2023 käynnistynyt nelivuotinen *Epämukava museo – Kohti turvallisia, rohkeita tiloja* -tutkimushanke syntyi tarpeesta ymmärtää syvemmin niitä epämukavuuden kokemuksia, joita museovieraat kokevat yhteiskunnallisia totunnaisuuksia haastavissa näyttelyissä. Hankkeen tavoitteena on lisäksi pohtia tällaisten kokemusten sisältämää muutospotentiaalia sekä museoiden mahdollisuuksia hyödyntää epämukavia kävijäkokemuksia osana aktivistista työtään. Tarkastelemme museossa koettuja hankalia tunteita erityisesti asennemuutoksen ja transformatiivisen oppimisen näkökulmasta ja tutkimme museoiden mahdollisuuksia rakentaa kestävämpiä, moniäänisempiä ja vastuullisempia toimintatapoja vaikeiden, hankalia tunteita herättävien aiheiden avulla.

Lähestymme museoiden historiallisten toimintatapojen ja niiden toisintamien valtahierarkioiden aiheuttamia epämukavia tunteita erityisesti etuoikeutetun valtaväestön näkökulmasta kiinnittäen huomiota näiden tunteiden potentiaaliin kulttuuristen hierarkioiden haastajina,²⁴ ajattelutapojen muuttajina ja yhteiskunnallisia suhteita korjaavana voimavarana. Toimimme itse enimmäkseen etuoikeutetuista positioista

- 22 Jack Mezirow, "Transformative learning theory," in *Contemporary Theories of Learning: Learning Theorists ... In Their Own Words*, ed. Knud Illeris (Lontoo: Routledge, Taylor & Francis Group 2018), 114–128.
- 23 Ks. esim. Katve-Kaisa Kontturi, *Ways of Following: Art, Materiality, Collaboration* (London: Open Humanities Press, 2018), 28–29.
- 24 Ks. esim. Turunen, *Unlearning narratives of privilege*.

(esimerkiksi valkoisuus, korkea koulutustaso ja vammattomuus, suurimmalla osalla työryhmäämme myös kantasuomalaisuus) käsin. Tavoitteenamme ei ole tuottaa lisää epämukavia kokemuksia marginalisoiduille ryhmille. Sen sijaan tutkimme sensitiivisellä otteella, miten – ja keille – mukava ja turvallinen museotila mahdollistuu, ja miten tämä vaikuttaa epämukavien tunteiden ja hankalasti omaksuttavan tiedon käsittelyyn. Emme vaadi etuoikeuksien purkamista ja siihen liittyvää tunnetyötä vähemmistöjen edustajilta vaan ryhdymme työhön omista etuoikeuksista käsin.

Yhdistämme tutkimuksessamme nykykulttuurin, kulttuuriperinnön, museologian ja pedagogiikan tutkimusta sukupuolen- ja taiteentutkimukseen sekä affektien ja tunteiden tutkimukseen. Menetelmämme ja lähtökohtamme ponnistavat intersektionaalisesta feminismistä, dekoloniaalisuudesta, taiteen, kirjallisuuden ja median tutkimuksesta sekä taiteellisesta tutkimuksesta. Hankkeen keskiössä on erityisesti ajatus transformatiivisesta, totuttuja toimintamalleja haastavasta pedagogiikasta.²⁵ Erilaiset keholliset kokemukset ja epämukavat tunteet ovat erottamaton osa transformatiivisia oppimisprosesseja.²⁶ Hankkeessa suhtaudumme näihin kokemuksiin toiveikkaasti nojaten feministisen tutkimuksen niin kutsuttuun reparatiiviseen eli korjaavaan käännteeseen.²⁷

Vaikka museoiden toimintaa on tutkittu paljon instituutiokriittisten linssien läpi, on niiden kävijöissä aikaansaama hankalien tunteiden

- 25 Mezirow, "Transformative learning theory."
- 26 Minni Matikainen, *Transformatiivinen opettajaksi oppiminen: fenomenologis-hermeneuttinen analyysi luokanopettajakoulutuksesta* (Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2022), <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/81432>
- 27 Ks. Kosofsky Sedgwick, "Paranoid reading," 1–3; Aino-Kaisa Koistinen, *The Human Question in Science Fiction Television: (Re)Imagining Humanity in Battlear Galactica, Bionic Woman and V*. (Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2015), 46, <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/45567>

potentiaali jäänyt vähemmälle huomiolle.²⁸ Kes-
kittymällä tähän korjaavaan potentiaaliin Epä-
mukava museo -hanke pyrkii avaamaan uuden-
laisia näkökulmia museoiden yhteiskunnallisten
vaikutusten tutkimukseen. Kehitämme keinoja
kävijäkokemuksen ja sen muutosvaikutusten
tutkimiseksi pidemmällä aikavälillä yhdistämällä
tieteen ja taiteen menetelmiä, kuten ääneenajat-
telumenetelmää, ryhmähaastatteluja ja luovaa
kirjoittamista. Lisäksi pyrimme kehittämään mu-
seoille menetelmiä vaikeiden, mahdollisesti han-
kalia tunteita herättävien aiheiden käsittelyyn.

Olemme aloittaneet tutkimusyhteistyön kahden
vaikeita aiheita parhaillaan näyttelyissään käsitte-
levän museon kanssa. Kolonialismin perintö on
aiheena Gallen-Kallelan Museossa maaliskuussa
2023 avautuneessa *Paluu Keniaan* -näyttelyssä,
joka on hedelmällinen kohde erityisesti museoi-
den ja lähdeyhteisöjen välisen työskentelyn nä-
kökulmasta.²⁹ Näyttely esittää kokoelman Akseli
Gallen-Kallelan nyky-Kenian alueella 1900-lu-
vun alussa maalaamia teoksia ja keskustelee
taidehistoriallisesti merkittävästä ajanjaksosta,
jossa kolonialismin, salametsästyksen ja ilmas-
tonmuutoksen teemat yhdistyvät. Ekologisen
kestävyyden käsittelyyn liittyviä epämukavuuk-
sia pohdimme Jyväskylän Luontomuseon pe-
rusnäyttelyuudistuksen avulla. Uudistuksessa
ilmastonmuutosta ja sekä ihmisten että ei-inhi-
millisten olentojen hyvinvointiin tähtäävää pla-
netaarista hyvinvointia lähestytään maapallon
lämpenemisen ja biodiversiteetin heikentymisen
kautta.³⁰ Vaikka näistä kriiseistä on jo olemassa
tarpeeksi tietoa, herättää tieto ihmisissä usein
tunteikkaitakin vastareaktioita, eikä riittäviä rat-
kaisuja ekokatastrofin estämiseksi ole pystytty te-
kemään. Hankkeen edetessä tapauksia valitaan
mukaan lisää.

28 Ks. esim. Bennett, *The Birth of the Museum*; Laurajane
Smith, *Emotional Heritage*.

29 Ks. Tuija Wahlroosin puheenvuoro tässä numerossa.

30 Ks. *Interdisciplinary Perspectives on Planetary Well-
being*, eds. Merja Elo et al. (New York: Routledge,
2023), 231–245.

Hankkeen vastuullinen tutkija FT, **Johanna Tu-
runen** on keskittynyt tutkimuksessaan kriitti-
sen kulttuuriperinnön tutkimukseen, dekoloni-
aalisuuteen ja museoiden ja kulttuuriperinnön
yhteiskunnalliseen muutospotentiaaliin. Turu-
nen työskentelee parhaillaan tutkijatohtorina
Suomen Akatemian rahoittamassa kulttuuripe-
rintödiplomatiaa kriittisesti käsittelevässä *HE-
RIDI*-hankkeessa. Post doc -tutkimuksessaan
Turunen on lisäksi käsitellyt muun muassa de-
koloniaalia kulttuuriperintöaktivismia, Black Li-
ves Matter -protesteja ja Akseli Gallen-Kallelan
Afrikka-kokoelman esittämishistoriaa.

FT, dos. **Aino-Kaisa Koistinen** työskentelee
yliopistotutkijana Taideyliopiston tutkimusins-
tituutissa, jossa hän tutkii taiteellista ajattelua
ja taiteilijapedagogiikkaa. Hän on myös media-
kulttuurin dosentti (Turun yliopisto), runoilija
ja luovan kirjoittamisen opettaja. Tutkimukses-
saan Koistinen on erikoistunut mm. epämukaviin
tunteisiin, feministiseen teoriaan ja pedagogiik-
kaan, posthumanismiin sekä luovaa kirjoittamis-
ta hyödyntäviin tutkimusmenetelmiin.

FT **Heidi Kosonen** toimii tutkijatohtorina Jyvä-
skylän yliopistossa taidehistorian ja nykykulttuu-
rin oppiaineissa. Hän on tarkastellut väitöksen
jälkeisessä tutkimuksessaan niin kutsutun pla-
netaarisen kuoleman herättämiä tunnereaktioita
tabun näkökulmasta, ja on toiminut tutkijana
useissa vihapuhetta, vastapuhetta, affektiivisia
nykykulttuurin ilmiöitä ja sosiaalista oikeuden-
mukaisuutta käsittelevissä tutkimusprojek-
teissa. Kosonen on tanssija ja toinen inhon-
tutkimuksen verkosto The Disgust Networkin
perustajajäsenistä.

KT **Minni Matikainen** on Jyväskylän yliopistossa
(Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitok-
sella) työskentelevä kasvatustieteen tohtori, joka
toimii tutkijana Koneen säätiön rahoittamassa
Epämukava museo -hankkeessa. Hänen tutki-
muksensa käsittelevät aikuisoppijoiden ajatte-
lutapoja muuttavaa transformatiivista oppimista.

Taiteilija, FT **Rita Vargas de Freitas Matias** on
portugalilaisyyntyinen kuvataiteilija ja filosofi-
an tohtori, joka väitteli vuonna 2016 Jyväsky-

län yliopistosta taidehistorian alalta. Nykyään Vargas toimii *Vargas Print Studion* taiteellisena johtajana. Vargasin työskentelylle ovat keskeisiä muun muassa koloniaalit ja queer-feministiset kysymykset.

KM **Mari Viita-aho** on väitöskirjatutkija Historian ja kulttuuriperinnön tohtorihjelmassa Helsingin yliopistossa. Hänen väitöskirjansa käsittelee museoiden toimijuutta ja toimijuuden rakentamista politiikan ja käytännön näyttelytoiminnan ristipaineessa. Viita-aho työskentelee myös Koneen säätiön rahoittamassa, suomalaista historiakulttuuria ja sen narratiiveja tutkivassa *Suomen tarinat – historiakulttuuri, taide ja muuttuva kansalaisuus* -hankkeessa (Koneen säätiö 2021–2024).

Fragmentaarisuutta ja kuvakalsketta

Elina Räsänen

doi.org/10.23995/tht.136028



Fragmentaarisuus ja kuvakalskeen jäljet keskiajan ja uuden ajan alun esineissä -tutkimushankkeessa tarkastellaan esineiden fragmentaarisuutta ja tuotetaan tietoa siitä, miksi esineitä on hajotettu osiin ja miten ne ovat jatkaneet elämäänsä. Tutkimusmateriaali koostuu noin aikavälillä 1300–1600 Itämeren alueella valmistetuista tai käytössä olleista esineistä. Hankkeessa sovelletaan ja kehitetään edelleen ranskalaisen tieteenhistorioitsijan Bruno Latourin (1947–2022) ajatuksia ikonoklasmin eli kuvainraaston monitahoisuudesta ”kuvakalske”-käsitteen (*iconoclash*) avulla. Kolmevuotisessa (2020–2023), Koneen Säätiön rahoittamassa hankkeessa toimii neljä taidehistorian alan tutkijaa.

Avainsanat: *Kuvakalske, ikonoklasmi, fragmentaarisuus, esinetutkimus, rikkoutuminen, keskiajan taide, uuden ajan alku, puuveistokset, reliikvaariot, kuolemankulttuuri*



Fragmentaarisuus ja kuvakalskeen jäljet keskiajan ja uuden ajan alun esineissä -tutkimushankkeessa eli lyhyesti *Kuvakalske*-hankkeessa tutkitaan esineiden fragmentaarisuutta ja tuotetaan tietoa siitä, miksi esineitä on hajotettu osiin ja miten ne ovat jatkaneet elämäänsä. Hanke tarkastelee sitä, kuinka fragmentit vaikuttavat tapaamme ymmärtää menneisyyden esineitä ja ylipäänsä menneisyyttä. Mitä voimme sanoa kokonaan kadonneista esineistä? Minkälainen aineisto on jäänyt tutkimuksen ulkopuolelle ja siten mahdollisesti tuhoutunut? Tutkimusmateriaali koostuu noin aikavälillä 1300–1600 Itämeren alueella valmistetuista tai käytössä olleista esineistä.

Kolmevuotisessa (2020–2023) Koneen Säätiön rahoittamassa hankkeessa toimii neljä taidehistorian alan tutkijaa. Dosentti Elina Räsänen johtaa hanketta ja tutkii keskiaikaisten veistosten ja alttarikaappien kohtaloita protestanttista reformaatiota seuranneina vuosisatoina. Postdoc-tutkija Sofia Lahden aineistoa ovat relikvaariot eli pyhänjäännösten säilytysastiat mukaan lukien sellaiset, joista on vain maininta kirjallisissa lähteissä. Katri Vuolan väitöskirjatutkimus kohdistuu ennen vuotta 1400 valmistettuihin keskiaikaisiin veistoksiin ja erityisesti niiden materiaaliin ominaisuuksiin, kuten puolajeihin ja polykromiaan. Väitöskirjatutkija Saira Leskinen on toiminut hankkeessa tutkimusavustajana sekä aloittanut jatko-opinnot Helsingin yliopistossa keväällä 2023. Leskisen tutkimus koskee 1600-luvun kuolemankulttuuriin liittyviä esineitä, kuten hautajaisvaakunoita, epitafeja ja ruumispaareja.



Kuva 1. Kuvakalske-hankkeen tutkimusaineistoihin kuuluvat myös monipuoliset arkistoaineistot. Rintakuvarelikvaario ja muuta Sigtunan (Ruotsi) Mariakirkon irtaimistoa syrjään siirrettyä. Väritetty valokuva, tekijä tuntematon, 1930-luku tai varhaisempi. Kuva: Riksantikvarieämbetet, Tukholma. Lähde: [Arkivsök](#), Public Domain.

Tutkittavat esineet kuuluvat monella tapaa uhanalaiseen kulttuuriperintöön, ja niiden säilytysolosuhteet ovat usein heikot. Aineiston tutkiminen on haasteellista ja vaatii laaja-alaista erikoisosaamista. Hankkeessa pyritään rehabilitoimaan aiemmin väheksytyjä ja piilossa pidettyjä esinefragmentteja. Tutkimus kuuluu siihen taidehistorian osa-alueeseen, jossa tutkittavista teoksista ei yleensä ole säilynyt mitään kirjallisia lähteitä, ja jossa tutkijan omalla ”silmällä” ja kokemuksella on tiedontuottamisessa suuri rooli. Varsinaisten esineiden lisäksi tutkimusaineistoon kuuluu eri arkistoissa olevat dokumentit (mm. valokuvat, piirroukset, konservointikertomukset ja kirkkojen inventaariluettelot) sekä painetut lähteet (mm. keskiajan kirjalliset julkaistut lähteet, sanomalehdet ja näyttelyluettelot).

Menetelmällisesti hankkeessa korostuu kenttätö eli tutkittavien esineiden empiirinen havainnointi ja dokumentointi. Vertailevalla tutkimuksella, arkistotutkimuksella ja historiallisella kontekstualisoinnilla on niin ikään suuri rooli. Kriittinen historiografinen ja museologinen tarkastelu paljastavat, mitä esineiden tutkimus tai esillepanohistorian painotukset kertovat vallinneista arvoista. Ikonografinen analyysi puolestaan auttaa havaitsemaan tietyn hahmon tai aiheen hyvinkin rikkoutuneessa muodossa. Tutkimushankkeen työkalupakkiin kuuluvat myös tekniset ja luonnontieteelliset analyysimenetelmät, kuten pigmenttien ja puuaineen mikrooppinen tutkimus.

Hankeyhteistyötä oli tarkoitus rakentaa ranskalais-irlantilaisen kuvataiteilija-arkeologi Céline Murphyn kanssa, mutta tämä kariutui koronapandemian tuomiin aikataulumuutoksiin. Nykytaiteen siteet menneisyyden fragmentaarisuuteen ovat kuitenkin hankkeessa yhtenä teimana läsnä. Elina Räsänen on esimerkiksi kirjoittanut kuvataiteilija Jonna Kinasta, jonka teokset kiinnittävät katsojan huomion poissaolevaan, kadonneeseen ja tuhoutuneeseen, mutta myös kauneuteen ja kulttuuriperinnön vaalimisen tärkeyteen.¹

Näkökulmana kuvakalske

Kuvakalske-hankkeen teoreettinen lähtökohta asettuu taidehistorian ja materiaalisen kulttuurin tutkimuksen yhtymäkohtaan. Hankkeessa sovelletaan ja kehitetään edelleen ranskalaisen tietenhistorioitsijan Bruno Latourin (1947–2022) ajatuksia ikonoklasmin eli kuvainraaston monitahoisuudesta *iconoclash*-käsitteen avulla. Tämän termin on hanke nimensä mukaisesti tuonut suomalaiseen tutkimuskenttään. Elina Räsänen on suomentanut sen ”kuvakalskeek-

si”² Kalskahdukset eivät yksiselitteisesti tuhoa esineitä tai kuvia, vaan muuttavat niitä ja synnyttävät fragmentteja.

Latour on jakanut kuvakalskeen toimijat suunta-antavasti viiteen ryhmään: a. ”klassiset” kuvainraastajat, joille totuus on tavoitettavissa ilman kuvia; b. ihmiset, jotka haluavat korvata tietyt kuvat toisilla; c. provokaattorit, jotka haluavat tuhota juuri toiselle tärkeän kuvan; d. viattomat ”vandaalit”, joiden tarkoitus usein on tehdä kuva hienommaksi tai muodistaa; e. välinpitämättömyyttään korostavat toimijat, jotka rikkovat huvin vuoksi.³ Hankkeen piirissä tutkituissa materiaaleissa korostuvat erityisesti kuvien korvaajat ja viattomat vandaalit. Esimerkiksi Oripään kirkon kokoelmaan kuuluva Pyhää Birgittaa esittävä monivärinen puuveistos 1500-luvun alusta on paranneltu mahdollisesti 1800-luvulla. Samalla se on tulkittu ja muutettu mieshahmoksi.⁴

Vaikka Latour on muun muassa esineiden toimijuuden suhteen ollut innoittajana monelle taidehistorian tutkijalle, hänen edellä mainittua ajatteluaan ei ole hyödynnetty samassa mittakaavassa. Toki *iconoclash*-käsite, siihen liittynyt näyttely vuonna 2002 ja laaja näyttelyluettelo ovat vaikuttaneet useisiin, erityisesti Euroopan ulkopuolisten maiden materiaalista kulttuuria käsitteleviin tutkimuksiin.⁵

1 Elina Räsänen, ”Milloin esine kuolee? Jonna Kina: After Life,” *Mustekala* (2021), <http://mustekala.info/kritiikit/milloin-esine-kuolee-jonna-kina-after-life-helsinki-contemporary/>

2 Elina Räsänen, ”Johdanto: Reunahuomautuksia rikkoutumisista,” *Fragmentaarisuus ja muodonmuutokset, Suomen Museo-Finskt Museum* 129 (2022): 5–18. Ks. samassa esseessä hankkeen teemoista laajemmin.

3 Bruno Latour, ”What is iconoclash? Or is there a world beyond the image wars?”, in *Iconoclash: Beyond the image Wars in Science, Religion, and Art*, eds. Bruno Latour & Peter Weibel (Karlsruhe: ZKM, Center for Art and Media, 2002), 14–37.

4 Elina Räsänen, ”Carved Survivals. Medieval Wood Sculptures Depicting Saint Birgitta en route,” *Birgittine in Acts of Memory: Remembering St Birgitta of Sweden*, eds. David Carillo Rangel & Helen Frances Leslie-Jacobsen (London: Routledge, forthcoming 2023).

5 Ks. Stacy Boldrick, *Iconoclasm and the Museum* (Routledge: London, 2020), 25, erit. viite 11.



Kuva 2. Keski-aikaisia veistoksia ja niiden osia Oripään kirkon vintillä. Katri Vuola, Elina Räsänen ja konservaat-
tori Jaana Paulus tekivät kenttätyömatkan Oripään ja
Pöytyän kirkkoihin toukokuussa 2022 seurakuntames-
tari Tanja Savosen kutsusta. Yhteistyö niin konservaat-
toreiden kuin seurakuntien kanssa on tutkimustyön
kannalta keskeistä. Kuva: Katri Vuola, lisenssi CC BY 4.0.

Ikonoklasmin tutkimus on ollut erittäin laajaa 1990-luvulta lähtien eri tieteenaloilla. Arkeolo-
gi John Chapmanin fragmentaatioteoria muo-
dostui esihistoriallisten aineistojen pohjalta, ja
se kohdistuu erityisesti tarkoituksella rikottujen
esineiden merkityksiin.⁶ Chapmanin teoria tuo
Latourin luokitteluun kuudennen kategorian:
henkilöt, jotka rikkovat kuvia tarkoituksella,
osana rituaalia tai uskonnollista toimintaa. Täl-

6 John Chapman, *Fragmentation in Archaeology: People, Places and Broken Objects in the Prehistory of South-Eastern Europe* (London: Routledge, 2000); Visa Immonen, "Fragmentaatioteoria arkeologiassa ja sen uudet suunnat," *Fragmentaarisuus ja muodonmuutokset, Suomen Museo-Finskt Museum* 129 (2022): 153–156.

löin kyseessä on yhteisymmärrys ja mahdolli-
sesti toisilta saatu valtuuttaminen. Esimerkiksi
pyhiinvaellusten yhteydessä puuveistoksista on
voitu nirhiä palasia.

Hankkeen teoreettiset lähtökohdat kiinnitty-
vät ”materiaaliseen käännteeseen”, jossa teosten
esineellisyys ja materia otetaan vakavasti. Lä-
hestymistapa antaa usein esineille toimijuuden
(*agency*). Esineisiin suhtaudutaan solidaarisesti,
ja niitä tutkitaan niiden elämäkertaa tai reitti huo-
mioiden.⁷ Milloin esineen elämä sitten päättyy?
Sodissa ja konflikteissa myös kuvat voivat joutua
aggression kohteeksi. Onko esimerkiksi keski-
aikainen puuveistos esineenä kuollut, jos se on
vain hädin tuskin esineeksi tunnistettava pala
puuta? Tutkimuskirjallisuudessa, museoiden
näyttelyteksteistä puhumattakaan, esineen rik-
kinäisyyttä ei välttämättä huomioida lainkaan.⁸
Esimerkiksi Nousiaisten kirkon Neitsyt Maria
ja lapsi -veistos (n. 1320) on kuulunut perinteis-
esti ja ansaitusti Suomen kansallismuseon pe-
rusnäyttelyyn, mutta koskaan sen katsojallekin
ilmiselvästi rikki hakattua ja töhrittyä nenää ei
kommentoida. Kyseisistä vaurioista on konser-
vaattorinkin tutkimusta.⁹

Tässä hankkeessa katse kiinnittyy juuri fragmen-
taatioon; vaurioihin, palasiin ja osiin. Valtiolliset
esineet ja teokset, kuten esimerkiksi hallitsija-

7 Ks. elämäkertaa hyödyntävästä näkökulmasta laajas-
ti: Hans Peter Hahn & Hadas Weiss, eds. *Mobility, Meaning and the Transformations of Things: Shifting Contexts of Material Culture through Time and Space* (Oxford: Oxbow, 2013).

8 Boldrick, *Iconoclasm and the Museum*; ks. myös Eli-
na Räsänen, "Tarinallistamisen uhat? Keski-aikeiset
veistokset ja hetken läsnäolo," *Vähäisiä lisiä* (blogi),
SKS, 15.1.2021, luettu 10.8.2023, <http://neba.finlit.fi/blogi/tarinallistamisen-uhat-keski-aikeiset-veistokset-ja-hetken-lasnaolo/>; Saila Leskinen, "Fragmentteja Kansallismuseon varhaisissa näyttelyissä," *Muikkari* (blogi), Suomen Muinaismuistoyhdistys 9.6.2023, luettu 10.8.2023, <https://www.muinaismuistoyhdistys.fi/index.php/2023/06/09/fragmentteja-kansallismuseon-varhaisissa-nayttelyissa/>

9 Sari Lintula, "Nousiaisten madonna: 1300-luvun maala-
tun puuveistoksen tutkimus ja konservointi," päättötyö
(Espoon-Vantaan ammattikorkeakoulu, 1997).

patsaat tai kolonialismiin nivoutuvat muistomerkit, jäävät hankkeessa tehtävän tutkimuksen ulkopuolelle. Hanke kuitenkin osallistuu kuvakalskeeseen kytkeytyvään keskusteluun, joka liittyy esimerkiksi monumenttien poistamiseen tai muokkaamiseen.¹⁰ Rikkominen voi toisaalta lisätä kuvan (hartaudellista) voimaa. Esimerkiksi vasta silpominen vuonna 1596 teki Valladolidin (Espanja) Neitsyt Mariasta erityisen – *La Vulneratan*.¹¹ Samoin Uspenskin katedraalissa Helsingissä olevan Kozelštšanin Jumalanäidin ikonin vaikutuksen on koettu vain kasvaneen sen varkauden seurauksena tapahtuneen vauriointumisen myötä.¹²

Tärkeänä tutkimuksen kohteena on myös *poissaolo* eli esineet, joita ei enää ole tai ei ehkä ole koskaan ollutkaan.¹³ Tämä taidehistoriallinen näkökulma koettiin aiemmin absurdina; taidehistorioitsija David Freedberg kirjoittaa kuinka kadonneen tai hävitetyn tutkimus oli ”pannaan julistettua”, suorastaan anateema.¹⁴ Vaikka Freedberg ehkä dramatisoi ja korostaa omaa pioneeriuttaan, on selvää, että poissaolevien kohteiden tutkimus on vasta viime vuosina päässyt kunnolla vauhtiin – yleisestihän taidehistoriassa on haluttu tutkia nimenomaan näkyvää. Sofia Lahti on eri näkökulmista käsitellyt keskiajan kirjallisten lähteiden kertomia seikkoja kadonneiden

relikvaarioiden olemuksesta ja osallisuudesta uskonnollisessa kokemuksessa.¹⁵

Yhteistyötä ja yhteisöllisyyttä

Kuvakalske-hankkeen päämääränä on uusien tutkimustulosten saavuttamisen ohella myös tutkimuksellisen yhteisöllisyyden vahvistaminen. Hankkeen tärkeä yhteistyökumppani on Viron taidemuseoon kuuluva Nigulisten museo ja siellä toteutettava *Michel Sittow Pohjolassa* -niminen tutkimus- ja näyttelyhanke. Nigulisten kanssa Kuvakalske-hanke järjesti kansainvälisen seminaarin *Üle mere – Yli meren. Building artistic contacts between Estonia and Finland in the Long Middle Ages* lokakuussa 2022. Yhteistyö Nigulisten museon kanssa jatkuu, ja lokakuussa 2023 osallistumme Tallinnassa taideteosten materiaaliseen todistusvoimaan ja niiden rooliin verkostojen ilmentäjänä liittyvä konferenssi.

Yhteistyötä tehdään myös hankkeen *Eletty usko keskiajan Suomessa / Levd religion i medeltida Finland* (Tampereen yliopisto) kanssa, liittyen 1300-luvulla eläneeseen Pyhään Birgittaan. Yhteistyön puitteissa toteutettiin vuoden 2023 maaliskuussa uutta birgittalaistutkimusta esiin nostava asiantuntijatyöpaja. Suurelle yleisölle tarkoitettu Pyhä Birgitta -seminaari toteutuu lokakuussa Turun Tuomiokirkossa, ja myöhemmin julkaistaan aiheesta artikkelikokoelma.

Opiskelijoiden integroiminen tutkimukseen on osa yhteisöllisyyden vahvistamista. Kuvakalske-hanke on tuottanut kaksi kurssia Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineeseen, ensimmäisen syksyllä 2021 ja toisen keväällä 2023. Ensimmäisen kurssin osallistujat kirjoittivat ryhmätöinä myös sisältöä hankkeen *Kuvakalske-*

- 10 Elina Räsänen, ”Kylmän sodan monumentti,” *Yliopisto-lehti* 2/2023, 59.
- 11 Javier Burrieza Sánchez, *Virgen de los ingleses, entre Cádiz y Valladolid: Una devoción desde las guerras de religión* (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008).
- 12 Suvi Toivanen, ”Esirukoilija, ihmeidentekijä ja rauhanaktivisti: Kozelštšanin Jumalanäidin ikonin toimijuus,” kandidaatintutkielma (Helsingin yliopisto, 2023).
- 13 Ks. Beate Fricke & Aden Kumler, eds., *Destroyed–Disappeared–Lost–Never Were* (University Park: Pennsylvania University Press, 2022).
- 14 David Freedberg, *Iconoclasm* (Chicago: University of Chicago Press, 2021), x.

- 15 Sofia Lahti, ”Inventoried Sacred: Reliquaries in Nordic Church Treasuries,” *Material Religion* 18, 5 (2022): 512–531; Sofia Lahti, ”Shining, touching, nodding, singing: Sensory encounters with reliquaries in the medieval Nordic Countries,” *Scandia: tidskrift för historisk forskning* 88, 2 (2022): 221–241. <https://journals.lub.lu.se/scandia/article/view/24800>



Kuva 3. *Michel Sittow Pohjolassa* -tutkimushankkeen vierailu Helsingissä 3.11.2021. Intendentti Jouni Kuurne, saksalainen taidehistorioitsija Jan Richter, museomestari Reijo Pasanen, tutkija-konservaattori Henni Reijonen ja Kuvakalske-hankkeen johtaja, dosentti Elina Räsänen tutkivat alun perin Helsingin pitäjän kirkosta (nykyinen Vantaan Pyhän Laurin kirkko) peräisin olevaa Jobia esittävää puuveistosta (1500-luvun alku) Kansallismuseossa. Teos lainattiin myöhemmin osaksi Nigulisten museon Michel Sittow -näyttelyä. Kuva: Merike Kurisoo, lisenssi CC BY 4.0.



Kuva 4. *Üle mere – yli meren* -seminaarin osallistujia, puhujia ja mahdollistajia Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran juhlasalissa 14.10.2022. Etualalla SKS:n tutkimuspäällikkö Ilona Pikkanen, jonka taustatuki hankkeelle on ollut monin tavoin huomattava. Kuva: Stanislav Stepaško, kaikki oikeudet pidätetään.

blogiin. Opettajina kursseilla toimivat hankkeen tutkijoiden lisäksi muun muassa Latinalaisen Amerikan arkeologiaan erikoistunut dosentti Antti Korpisaari ja muinaisen Lähi-idän ikonoklasmia käsittelevää väitöskirjaa valmisteleva Samuel Reinikainen. Toukokuun 2023 kurssi järjestettiin intensiivikurssina ja siihen sisältyi opintokäynti Espoon tuomiokirkkoon, jossa Suomen keskiaikaisista kirkkomaalauksista väitöskirjaa tekevä Janika Aho opetti *in situ* tutkimaan säilyneitä, mutta fragmentaarisia kuva-aiheita.

Kurssien yksi tavoite on ollut tarjota aiheita opinnäytteisiin, ja tämä tavoite onkin toteutunut. Esimerkiksi ensimmäiselle kurssille osallistunut Iida Kuivalainen laati kandidaatintutkielmansa ilmastoaktivistien niin sanotusta taidevandalismista kuvakalske-käsitettä hyödyntäen. Kuivalainen esittää uuden *latourilaisen* kategorian, jossa kuva tuhotaan vain näennäisesti, vailla todellista, materiaalista vahinkoa. Hän analysoi muun muassa tapausta, jossa Vincent van Goghin *Auringonkukka*-maalauksen (lasin) päälle heitettiin tomaattikeittoja vuonna 2022. ”Kuva siis transformoitui osaksi poliittista taistelua ilmastonmuutoksen pysäyttämisen puolesta ja näin ollen sai uuden merkityksellisen kerrostuman sen elämänkaaren kokonaisuuteen”, kirjoittaa Kuivalainen.¹⁶

Toimia ja tuloksia

Hankkeen pääjulkaisu on *Suomen museo–Finskt museum* -vuosikirjan erikoisnumero *Fragmentaarisuus ja muodonmuutokset*, joka ilmestyi maaliskuussa 2023. Elina Räsänen toimi tämän numeron vierailevana päätoimittajana. Julkaisu tuo uutta tietoa muun muassa seuraavista aihepiireistä: Viron Viljandin ritarilinnan kasviaiheiset fragmentit, keskiajan lasimaalausvaa-

16 Iida Kuivalainen, ”Kuvainraastajien jalanjäljissä? Ilmastoaktivistien mielenosoitukset museoissa ikonoklastisina tekoina,” kandidaatintutkielma (Helsingin yliopisto, 2023), 17.



Kuva 5. Saila Leskinen tutkimassa niin sanottuun Kaarina Maununtyttären saarnatuoliin kuulunutta kaiku-katoksen fragmenttia Siuntion kirkossa kesällä 2022. Saarnatuolin muodonmuutoksia käsittelevä artikkeli ilmestyi *Suomen Museo–Finskt Museum* -vuosikirjan (2022) teemanumerossa. Kuva: Juha-Matti Tamminen, lisenssi CC BY 4.0.

kunoiden varhainen dokumentointi ja Siuntion kirkon niin sanotun Kaarina Maununtyttären saarnatuolin muuttuminen aateliskartanon kaupiksi. Sofia Lahti käsittelee artikkelissaan relikvaarioiden fragmentoitumisen tasoja ja toisaalta niiden säilymiseen johtaneita toimenpiteitä ja tapahtumakulkuja: piiloon viedyt esineet ovat saattaneet säilyä lähes vahingoittumattomina keskiajalta tähän päivään, kun taas kadonneet tai pahoin vaurioituneet esineet ovat voineet kokea eräänlaisen hypoteettisen uudelleensyntymän rekonstruktion muodossa. Julkaisun muihin kirjoittajiin kuuluvat muun muassa professori Visa Immonen, väitöskirjatutkija Kristel Markus-Venäläinen, Turun museokeskuksen

tutkija Ninna Pulli ja yliopistotutkija Maija Koskinen.

Hankkeen tutkijoiden julkaisemista muista artikkeleista mainittakoon Katri Vuolan krusifiksien polykromian stratigrafiaa käsittelevä artikkeli, jossa hän maalauskoristelun perusteella yhdistää ruotsalaisen Botkyrkan kirkon krusifiksin Marttilan 1340-luvulle ajoittuvaan krusifiksiin.¹⁷ Vaikka teosten maalauksesta olisikin vastannut sama maalari tai työhuone, on veistäjän käsiala näissä veistoksissa kuitenkin erilainen. Elina Räsänen puolestaan osallistui *Medieval Scandinavian Art Reader* -teokseen artikkelillaan keskiajan katolisen taiteen käytöstä protestanttisen reformaation jälkeen korostaen sitä, kuinka keskiajan taiteen tutkijan täytyy aina olla myös myöhempien aikojen tutkija.¹⁸

Kuvakalske-hanke tuottaa uutta humanistista avointa tietoa. Tutkitun tiedon jakaminen yleisölle ja laajalle määrälle toimijoita on keskeinen päämäärä. Asiantuntijakohtaamisten, konferenssiosallistumisten tai varsinaisen uutta tietoa tuottavan tutkimuksen ohella tiedon popularisointi ja tutkitun tiedon yleistajuistaminen ovat arvossaan. Tätä tehdään *Kuvakalske*-blogin, sosiaalisen median sekä erilaisten esitelmien, haastattelujen ja kirjoitusten avulla. Tutkijat haluavat vaikuttaa ja jakaa tietoa; kuten Katri Vuola on blogikirjoituksessaan kehottanut, ”Asiantuntijaan onkin hyvä olla yhteydessä: oman tutkimuskohteensa perusteellisen tuntemisen lisäksi hänellä on myös ymmärrystä ja tietoa tutkimuskentän tapahtumista ja ilmiöistä sekä siitä, millaiseen tieteenhistorialliseen viitekehykseen

nykytutkimus asettuu”.¹⁹ Toimimme kunnioittaen paikallistasojen integriteettiä, mikä tarkoittaa muun muassa sitä, että otamme paikalliset toimijat (esim. seurakuntamestarit) mukaan toimintaan, autamme heitä vaalimaan kulttuuriperintöään ja palautamme tietoa yhteisöille.

Hanke on lisännyt tietämystä hyvin vähän tunnetusta ja uhanalaisesta kulttuuriperinnöstä, sillä tutkittavat esineet ovat usein varastoissa tai pienillä paikkakunnilla sijaitsevilla ”tuntemattomissa” kirkkoissa. Pitkän aikavälin tavoitteena on lisätä esinetutkimuksen arvostusta ja kiinnittää huomiota usein epämääräisissä oloissa oleviin esineisiin, joiden konservointiin seurakunnilla tai julkiseen sektoriin kuuluvilla museoilla ei ole resursseja. Ylipäänsä hankkeen pyrkimys on korostaa vanhan taiteen (laajasti ymmärretynä keskiajan ja ennen vuotta 1800 valmistettujen uuden ajan alun teosten) moniulotteisuutta: vaikka teokset usein esitetään ”neutraaleina”, ja joko jonkinlaisina ylevinä ”mestariteoksina” tai vastaavasti kömpelönä ”kansantaiteena”, niiden tutkimuksellinen potentiaali on paljon laajempi. Fragmentoituneen tutkimusmateriaalin kanssa työskentely ja sen syvälinen tunteminen vaativat aikaa, kärsivällisyyttä ja halua huolenpitoon.

Dosentti **Elina Räsänen** on erikoistunut keskiajan ja uuden ajan alun taiteeseen. Hän toimii taidehistorian vanhempana yliopistonlehtorina Helsingin yliopistossa, ja on Suomen Muinaismuistoyhdistyksen puheenjohtaja.

17 Katri Vuola, "Memorialising and Witnessing Christ's Passion: New Perspectives on the 14th-Century Polychrome Wood Crucifix in Marttila, Finland," *ICO Iconographisk Post. Nordisk tidskrift för bildtolkning – Nordic Review of Iconography*, n. 1–2 (June 2022): 7–38. <https://ojs.abo.fi/ojs/index.php/ico/article/view/1761>

18 Elina Räsänen, "The Long Life of Medieval Art," *Medieval Scandinavian Art Reader*, eds. Margrethe Stang & Laura Tillery (Scandinavian Academic Press: Oslo, 2023), 409–425.

19 Katri Vuola, "Onko fakta fiktiolle pahasta?," *Vähäisiä lisiä* (blogi), SKS, 28.5.2021, luettu 10.8.2023, <http://neba.finlit.fi/blogi/onko-fakta-fiktiolle-pahasta/>

Historian ristivalotusta

Yhteiskuratointahankkeen tuloksia Gallen-Kallelan Museon *Paluu Keniaan* -näyttelystä

Tuija Wahlroos

doi.org/10.23995/tht.135975



Gallen-Kallelan Museon *Paluu Keniaan* -näyttely (11.3.2023–28.1.2024) esittelee Akseli Gallen-Kallelan ja hänen perheensä aikaa Brittiläisessä Itä-Afrikassa vuosina 1909–1910. Näyttely on toteutettu museolle uudella yhteiskuratointimallilla, jossa osallistettiin kenialaisia toimijoita niin Keniassa kuin Suomessa. Museo halusi kokeilla antikoloniaalista museotyötä käytännössä sekä tuottaa Gallen-Kallelan matkasta uusia narratiiveja. Tässä artikkelissa arvioidaan yhteiskuratoinnin tuloksia ja merkitystä museolle ja hankkeeseen osallistuneille.

Avainsanat: *kolonialismi, dekolonisaatio, Kenia, näyttelyt, yhteiskuratointi, Akseli Gallen-Kallela*



Näyttely *Paluu Keniaan* avattiin Gallen-Kallelan Museossa maaliskuussa 2023. Sitä edelsi usean vuoden valmisteluvaihe, jonka keskeinen tavoite oli nostaa esiin uusia näkökulmia Akseli Gallen-Kallelan niin kutsutusta Afrikan-matkasta.¹ Afrikka-näyttelyillä on ollut Gallen-Kallelan Museon historiassa keskeinen rooli johtuen aiheeseen liittyvän aineiston edustavuudesta museon kokoelmissa. Museon tornissa oli sen avautumisesta vuonna 1961 lähtien aina 1980-luvulle saakka esillä monien museovieraiden yhä muistelema Afrikka-huone, jossa esiteltiin matkalta kerättyä kansa- ja eläintieteellistä kokoelmaa. Näyttelyitä aiheesta on järjestetty museon noin 60-vuotisen historian aikana kolme kertaa. Näistä viimeisin, yhdessä Tero Laaksosen kanssa toteutettu *22 hetkeä Afrikan taivaan alla*, oli esillä vuonna 2003.² Kahden vuosikymmenen aikana museokentällä käydyt antikoloniaaliset keskustelut olivat nousseet keskiöön uudella tavalla. Oli alettu puhua museokokoelmien koloniaalisesta luonteesta sekä siitä, millä tavoin museot olivat hyötyneet kolonialismista. Gallen-Kallelan Museon seuraavaa, pitkään suunniteltua ja yleisön toivomaa näyttelyä ei voitu koota enää samoista lähtökohdista kuin ennen, Gallen-Kallelan ja hänen perheensä subjektiivisiin kokemuksiin pohjautuen tai vain museon tuottamien tulkintojen kautta. Tällä kertaa katselmus haluttiinkin tuottaa yhteistyössä kenialaisten kanssa. He muodostivat näyttelyn keskeisen kohderyhmän, sillä taiteilija oli viettänyt valtaosan ajastaan Afrikan mantereella juuri Brittiläisessä Itä-Afrikassa, nykyisen Kenian alueella.

Gallen-Kallelan Afrikan-aika on ollut aina suuren kiinnostuksen kohteena. Hänen omana elinaikanaan matka herätti sekä kiinnostus-

- 1 Taiteilijan perhe lähti Marseillestä toukokuussa 1909 ja matkusti Suezin kanavan kautta Mombasaan, josta matka jatkui junalla Nairobiin. Paluumatkalla Suomeen loppuvuodesta 1910 vierailtiin Madagaskarilla ja Egyptissä. Hankoon saavuttiin tammikuussa 1911.
- 2 Afrikka-kautta on sivuttu monissa museon näyttelyissä, kuten esim. vuoden 1992 *Gallen-Kallela & Mannerheim* ja vuoden 2008 *Mon cher ami* -näyttelyissä.

ta että ennakkoluuloja ja ivailua. Afrikan jako eurooppalaisten maiden kesken oli käynnissä ja vielä melko tuntemattomaankin maanosaan liittyi monenlaisia mielikuvia, joita valloittajat, uudisasukkaat, metsästäjät ja lähetyssaarnaajat välittivät. Gallen-Kallelan roolia eksoottisessa kohteessa purettiin pilakuvissa, joihin hän antoi itse aiheita lennokkailla matkakertomuksillaan.³ Rooleista houkuttelevimpina näyttäytyivät seikkailija ja metsästäjä, mutta myös taiteen tekemisestä saatiin luotua lennokkaita kuvauksia. Varsinaista Kenia-aiheisten teosten katselmusta saatiin Suomessa odottaa aina vuoteen 1972, jolloin museo järjesti *Safari*-näyttelyn.⁴ Sen esillepanossa herkuteltiin tropiikin yltäkylläisyydellä, eksotiikalla ja runsaalla näyttelyaineistolla, jossa kansa- ja luonnontieteellisellä aineistolla oli huomattava sija. Saliteksteissä kenialaisia kuvattiin 1900-luvun alun eksotisoivan jalon villin ideaalin mukaisesti, Gallen-Kallelan *Afrikka-kirjan* (1931) hengessä. Näyttelyarkkitehtuurissa rekonstruointi taiteilijan aikanaan esittämiä visioita taideteosten ja esinekokoelmien yhdistämisestä kokonaiskuvan luomiseksi.⁵

Afrikka-kirjan kuvaukset näyttelyn lähdeaineistona kuljettivat *Safarin* 60 vuoden takaiseen aikaan ja sen asenteisiin.⁶ Nykyperspektiivistä nähtynä näyttelyn nimi välitti tahtomattaan kolonialistista elämäntapaa. Safarit, joille myös Gallen-Kallela sekä hänen perheensä osallistivat, olivat erityisesti amerikkalaisille ja briteille

- 3 Kerttu Karvonen-Kannas, "Leijonien, strutsien ja sarvikuonojen luo: Akseli Gallen-Kallela Afrikka 1909–10," teoksessa *Tropiikin valo: Akseli Gallen-Kallelan Afrikka 1909–10* (Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 1987), 10.
- 4 Anne Pelin, "Miksi Gallén-Kallela ei järjestä näyttelyä?," teoksessa *Paluu Keniaan: Uusia unelmia Gallen-Kallelan Afrikasta* (Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 2023), 122–124.
- 5 Johanna Turunen & Mari Viita-aho, "Afrikka-näyttelyiden historiaa Gallen-Kallelan Museossa," teoksessa *Paluu Keniaan: Uusia unelmia Gallen-Kallelan Afrikasta* (Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 2023), 139; Pelin, "Miksi Gallén-Kallela ei järjestä näyttelyä?," 122.
- 6 Turunen & Viita-aho, "Afrikka-näyttelyiden historiaa," 138.

suunnattuja, ammattimetsästäjien järjestämiä retkiä, joissa katseltiin – ja metsästettiin – eläimiä niiden luonnollisessa ympäristössä. Gallen-Kallelan aikaan Brittiläisessä Itä-Afrikassa sai alkunsa kehitys, joka johti sekä luonnonsuojelualueiden perustamiseen, että eläinkantoja romahduttaneeseen ryöstömetsästyksen, joka on jatkunut näihin päiviin saakka salametsästyksen muodossa.⁷

Vuoden 1987 *Tropiikin valo* -näyttelyssä korostettiin taidetta, taiteilijan luontokokemusta ja Kenian paratiisimaisia olosuhteita, joissa taidetta saattoi luoda omassa, yhteiskunnallisesta kehyksestä irrallaan olevassa maailmassa. Sama ajatus toistui vuonna 2003, jolloin taiteilija Tero Laaksonen maalasi esiin omaa unelmaansa Gallen-Kallelan matkasta, Gallen-Kallelan teosten luoman kehyksen sisällä. Afrikka (Kenia) oli nostalgiaa, mennyttä maailmaa, haalistuvia muistoja.⁸

Lähtiessämme suunnittelemaan uutta näyttelyä, oli oleellista tunnistaa Gallen-Kallelan, hänen perheensä ja museon aiemmin luomat Afrikan-ajan narratiivit ja pohtia niitä kriittisesti, myös ajatuksella ”mitä niistä puuttuu” tai ”miten ajankohtaistaa esitystapaa”. Apua tähän tarjosi Johanna Turusen ja Mari Viita-ahon museon aiempiin Afrikka-näyttelyihin kohdistunut tutkimus, jossa pohdittiin niiden koloniaalista taustaa ja sen ilmenemismuotoja.⁹ Yhteistyö Kenian kansallismuseon kanssa vuonna 2017 Nairobiin toteutetun *Gallen-Kallela in Kenya*

-näyttelyn¹⁰ yhteydessä toimi osaltaan tärkeänä yhteistyön avauksena, jota jatkettiin *Paluu Keniaan* -hankkeessa.

Vaikka aiemmissa näyttelyissä aihepiiriä oli lähestytty niin kansa- kuin luonnontieteellisistä näkökulmista, kenialaisen kulttuurin erityispiirteitä avaten, tuntui museon välittämä Kenia-tietous puutteelliselta. Myös kolonialistiseen historiaan liittyvät vaikeat kysymykset olivat jääneet käsittelemättä. Näiden aiheiden käsitteleminen herätti etukäteen epävarmuutta. Nairobiin vuonna 2017 toteutetun näyttelyn yhteydessä olimme törmänneet etenkin metsästyskuvaston aiheuttamiin voimakkaisiin reaktioihin. Museona olimme ajatelleet, että menneitä kipupisteitä voidaan käsitellä avoimesti, aiheen ongelmallisuus tunnustaen. Nyky-Keniassa metsästys on kuitenkin edelleen vaikea asia, eikä sitä haluttu nostaa näyttelyjen aiheeksi.

Ei meille ilman meitä¹¹

Gallen-Kallelan Museon aikaisempien Afrikka-näyttelyiden kysymykset oli ratkottu museon sisällä, suomalaista akateemista tutkimusta ja asiantuntija-apua hyödyntäen. Uutta näyttelyä kootessamme tunnistimme tarpeen avata kokonaisuutta kenialaisesta näkökulmasta. Meillä oli jo suhteet Kenian kansallismuseon tutkijoihin, mutta lisäksi toivoimme mukaan Suomessa asuvia kenialaisia kokemusasiantuntijoiksi ja oppaiksi nykykenialaisuuteen, sekä testaamaan kanssamme, miten toteuttaa kokoelmalähtöinen yleisötyöhanke. Maahanmuuttajataustaisen kohderyhmän kanssa työskenneltäessä tarvitsimme myös oman osaamisemme päivittämistä. Kollegiaalista apua saimme Helinä Rautavaara -museolta, Kulttuurikeskus Caisalta ja Suomen Kansallismuseolta. Antikoloniaalisen museotoi-

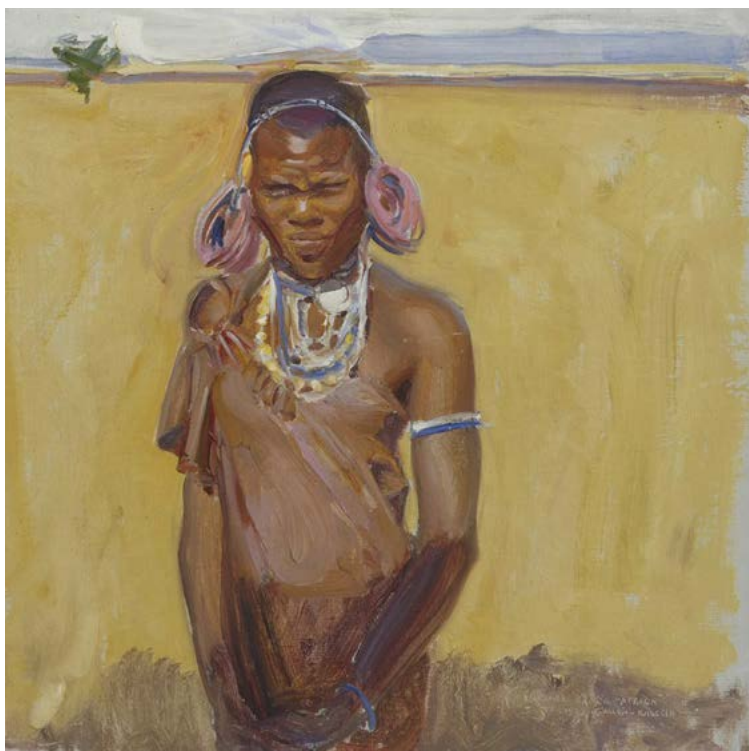
7 Mercy Gakii, ”Metsästys ja luonnonsuojelu Keniassa vuodesta 1910,” teoksessa *Paluu Keniaan: Uusia unelmia Gallen-Kallelan Afrikasta* (Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 2023), 76.

8 Ibid., 142.

9 Johanna Turunen & Mari Viita-aho, ”Suomalaisuuden ja toiseuden rajamailla: Eksotisointi Gallen-Kallelan Museon Afrikka-kokoelman näyttelyhistoriassa,” *Historiallinen aikakauskirja* 118:4 (2020), 446–480; Turunen & Viita-aho, ”Afrikka-näyttelyiden historiaa,” 133–153.

10 *Gallen-Kallela in Kenya*, Kenian Kansallismuseo, Nairobi 22.11.–15.11.2017. Näyttely toteutettiin kuvajäljennöksinä.

11 bell hooks. Riikka Haapalaisen luento Gallen-Kallelan Museon henkilökunnalle 29.3.2022.



Kuva 1. Akseli Gallen-Kallela, *Kikujunainen*, 1909. Öljyväri kankaalle, 53 x 53 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Douglas Sivén, kaikki oikeudet pidätetään.

minnan periaatteisiin museota perehdytti Riikka Haapalainen, joka esitteli meille mm. feminismiä, rotua ja luokkaa tutkineen amerikkalaisen kirjailija bell hooksin ajattelua.¹²

Aikaisemmassa kerronnassaan museo oli luonut mielikuvan taiteilijasta, joka pakeni näkemäänsä paikallisten väärinkohtelua tai kulttuurien ja luonnon riistoa taiteen maailmaan. Tällä tavoin Gallen-Kallela tuli ikään kuin irrotetuksi vastuun kantamisesta. Haapalainen muistutti koloniaalisen osallisuuden koskevan myös niitä, jotka osallistuivat siihen välillisesti, oli sitten kyse yksilöistä, yhteisöistä tai valtioista. Vaikka Gallen-Kallelan matkan perimmäinen syy oli sinällään harmittomalta kuulostava taiteen tekeminen ja alkuperäisyyden etsintä, tuli se mahdolliseksi brittiläisen siirtomaahallinnon luomien rakenteiden avulla. Sen taustalla vaikutti eurooppalaisen siirtomaaherruuden luoma ajan henki sekä kotikirjastoon hankittu kirjal-

lisuus, jossa kolonialistinen asennemaailma oli vahva.¹³

Afrikka-kirjassa luonnon ihannoiti ja erilaisten kulttuurien ja tapojen ihmettely rinnastuvat paikallisten toiseuttavaan kuvaukseen ja verihurmeisiin metsästyskuvauksiin. Afrikka-kokoelman parissa työskennellessämme kohtaamme jatkuvasti ristiriitaisia tunteita, epämielisiä ja hankalia asioita ja esineitä. Matkan ihanuus ja toisaalta sen kamaluus ovat vaikea yhtälö, joka kannusti pyrkimykseen luoda antikoloniaalisia narratiiveja, lisätä kerronnan moniäänisyyttä. Halusimme kuulla, mitä kenialaiset itse tästä kaikesta ajattelevat, mitä he näkevät Gallen-Kallelan maalauksissa ja mitä esinekeräilyämme heille kertoo. Palkkasimme hankkeeseen Helinä Rautavaaran museon suosituksesta heille aikaisemmin yleisötyöhankkeita tehneen kenialaistaustaisen David Okelon, jonka kanssa lähdimme rakentamaan yhteistyötä vuodesta 2020 lähtien. Yhteiskuratoinnin pilotointihanke sai tukea Espoon kaupungilta.

12 Amerikkalainen kirjailija Gloria Jean Watkins, tunnettu kirjoittajanimellä bell hooks (1952–2021).

13 Haapalainen 29.3.2022.

bell hooksin *ei meille ilman meitä* -ajatuksesta tuli museolle käyttökelpoinen mantra, joka muistutti, miten tärkeää on kyseenalaistaa totuttuja toimintatapoja ja opetella ajattelemaan uudella tavalla, avoimemmin ja osallisuutta vahvistaen. *Ei meille ilman meitä* herätteli huomaamaan, miten helposti jääme hakemaan omista lähtökohdistamme ratkaisuja siihen, miten asioita tulisi tehdä ja käsitellä, sen sijaan että pyytäisimme apua kohderyhmältämme, yhteistyökumppaneiltamme. Yksi keskeinen muutos oli opetella puhumaan matkan kohteesta Keniana, ei Afrikkana. David Okelo kertoikin ihmetelleen aluksi, miksi hänet on kutsuttu *Africa Revisited* -hankkeeseen: ”Mitä se voisi tarkoittaa, Afrikka on niin iso maanosa... Kun ymmärsin, että kyse on nimenomaan Keniasta, kiinnostuin. Onhan kyse kotimaastani.”¹⁴

Yhteiskuratointi

Kuten totesimme jälkeen päin Okelon kanssa, yhteistyö muotoutui organisaationaalisesti, eikä tavoitteita määritelty kovinkaan tarkasti etukäteen. Hanketta tehtiin yhdessä tavalla, jossa kaikki oppivat – sekä museon henkilökunta että työpajoihin osallistujat. Okelo kokosi kenialaistustaisten henkilöiden ryhmän omien kontaktiensa avulla. Joillekin työskentely museokontekstissa oli uutta, toisille tutumpaa. Museon kannalta oli oleellista ymmärtää, että tapaamisissa emme olleet vain museoammattilaisia, vaan jaoimme elämäämme ja persoonaamme samalla tavalla kuin siihen osallistuvat kenialaiset.

Tapaamisia pidettiin neljä vuosina 2021–2022 ja ne järjestettiin Gallen-Kallelan Museossa yhtä



Kuva 2. Ensimmäinen työryhmätapaaminen Gallen-Kallelan Museossa 25.9.2021. Kuva: Gallen-Kallelan Museo, kaikki oikeudet pidätetään.

kertaa lukuun ottamatta. Aluksi kerroimme Akseli Gallen-Kallelasta ja hänen Kenian-matkastaan yleisellä tasolla. Keräsimme osallistujilta ajatuksia ja toiveita siitä, mitä he haluaisivat Keniasta kerrottavan yleisölle ja mitkä asiat heitä kiinnostivat Gallen-Kallelan Kenian ajassa. Jaoimme kokoelmatietojamme sähköisesti, ja toimme myös nähtäväksi muutamia alkuperäisiä kokoelmaesineitä, joiden ympärillä käytiinkin vilkasta keskustelua. Järjestimme verkkokyselyn, jossa osallistujat saivat valita kokoelmasta esineitä, joita pitivät tärkeinä, sekä antaa niistä lisätietoja. Valinnan tulos, jota hyödynnettiin näyttelykokonaisuuden suunnittelussa, oli museolle hieman yllättävä. Ryhmä antoi painoarvoa meidän silmiimme vaatimattomille arkisille esineille. Toisaalta ryhmä piti tärkeänä, että näyttelyssä esiteltäisiin runsaasti koristeellisia puisia tanssikilpiä ja suuria nahkakilpiä. Kilvillä on Keniassa tärkeä kulttuurinen ja symbolinen merkitys, ja sellainen esiintyy myös maan lipussa.¹⁵ Kuuden henkilön kanssa toteutimme lisäksi

14 David Okelo, ”Paluu Keniaan: Tuokiokuvia näyttelyhankkeen varrelta,” teoksessa *Paluu Keniaan: Uusia unelmia Gallen-Kallelan Afrikasta* (Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 2023), 9.

15 Sach Gaya, ”Puhvelinnahkakilpi,” teoksessa *Paluu Keniaan: Uusia unelmia Gallen-Kallelan Afrikasta* (Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 2023), 63.

haastattelut, joiden osia julkaistiin näyttelykirjassa sekä käytettiin saliteksteinä.

Tapaamisissa korostui ryhmän jäsenten kokemusperäinen asiantuntijuus, jonka avulla saimme tietoomme paljon arvokasta tietoa kenialaisesta kulttuurista, eri yhteisöjen perinteistä, arjesta, sekä käynnissä olevasta kulttuurin muutoksesta. Monet kantoivat huolta vanhojen perinteiden ja tapojen katoamisesta. Keskustelimme myös paljon paikallismuseoiden roolista perinteiden säilyttäjinä. Huoli ilmastonmuutoksesta oli niin ikään käsinkosketeltavaa.

Gallen-Kallelan Museon Afrikka-kokoelman kulttuurihistoriallisiin aineistoihin liitettiin uutena tietomuotona tapaamisissa kerättyä muistitietoa. Saimme lisätietoa eri esineiden alkuperäisistä käyttötarkoituksista ja siitä, millaisia merkityksiä nykykenialaiset niihin liittävät. Pienetkin yksityiskohdat alkoivat tuntua merkityksellisiltä: pitkällä lusikalla kuorittiin maidosta kerma, hankalasti pudistettavia helmikoristeisia kurpitsapulloja ei käytetty arjessa, puisilla varpuluudilla pidetään piha siistinä ja luodaan symbolinen kodin turva-alue.

Katsoimme myös Gallen-Kallelan taidetta. Kenialaisten keskuudesta heräsi toiveita rinnastaa Kenia-ajan maalauksia taiteilijan talvimaiseen miin, joita he näkivät museossa ensimmäisessä tapaamisessa. Tätä toivetta emme lähteneet toteuttamaan rajallisten näyttelytilojen vuoksi. Sen sijaan saimme näyttelyn saliteksteihin kiinnostavia tulkintoja osallistujien luontokokemuksista Keniassa ja Suomessa. Maalauksien paikat puhuttivat, ja esim. *Hwandoni Hilliksi* nimetyille maalaukselle (tämän nimistä paikkaa ei tunneta Keniassa) esitettiin vastineeksi Longonot-vuorta Hautavajoaman reunalla.

Kansankuvaukset herättivät suurta mielenkiintoa, ja niistä syntyi tulkintoja museolle tuoreista näkökulmista. Palvelija *Kenosuan* muotokuvan nähtiin heijastavan maalajaan ja maalattavan välistä luottamuksellista suhdetta. *Kenosuan*



Kuva 3. Akseli Gallen-Kallela, *Kenosua*, 1909–1910. Pastelli, 50 x 34 cm. Gallen-Kallelan Museo. Kuva: Jukka Paavola / Gallen-Kallelan Museo. Lähde: [Finna.fi](https://finna.fi), lisenssi CC BY 4.0.

asento, jossa hän on ristinyt kätensä rinnalleen, oli kenialaisryhmälle tunnistettava ja kertoi hänen olevan keskellä henkilökohtaista rituaalia, mietiskelevässä tilassa, mutta hän oli kuitenkin sallinut tulla kuvatuksi. Kokki *Nekamian* katsottiin puolestaan edustavan vahvaa, ajatonta henkilökuvausta. *Kikujunaisen muotokuva* (1910, kuva 1) muistutti erään osallistujan mielestä brittiläisen siirtomaahallinnon ajan ensimmäistä ja tiettävästi ainoaa naispuolista kikujupäällikköä Wangu Wa Makeria (s. 1856).

Näyttelystä *Iso numero* -lehteen kirjoittaneen kriitikko Kristiina Markkasen huomiot ovat samansuuntaisia kenialaisten kanssa: hänen mielestään Gallen-Kallelan kuvaukset kenialaisista eivät edusta antropologista tai eksotisoivaa kat-



setta, vaan taiteilija on asettautunut malliensa tasolle ja katsoo heitä silmiin, ihailevasti.¹⁶ Aikaisempi tutkimus on kiinnittänyt myös huomiota siihen, miten taiteilija kuvasi kenialaista lähipiiriään yksilöinä, nimillä mainiten.¹⁷

Cheetahin kuolema

Vuoden 2017 yhteistyöstä olimme jo oppineet, että metsästysaihetta on käsiteltävä sensitiivisesti. Esittelemäämme tunnettua *Cheetah*-maalausta (1914, Mannerheim-museo) pidettiin yleisesti sopimattomana näyttelyyn. Teoksen voi tulkita esittävän kolonialismia kritisoivaa, sen dekadentin luonteen paljastavaa alakuloista, tappamisen kyllästämää rappiota. Kenialaisille kuvaan kuitenkin tiivistyi kolonialistisen ajan surullinen perintö: sukupuuttoon kuolevat villieläimet ja kenialaisilta viety oikeus maahansa ja perinteiseen elämänmuotoon. Kuvaamalla itsensä *Cheetahin* metsästäjänä Gallen-Kallela vahvisti myöhempää, poleemista rooliaan kolonialistina, halusi hän sitä tai ei.

Yhteisissä keskusteluissa kenialaisten kanssa päädyimme lopulta esittämään joitakin metsästystä kuvaavia maalauksia ja pienen otoksen trofeita ja eläinnäytteitä. Varmistimme vielä ennen näyttelyä valikoimamme aineiston sopivuuden lähettämällä niistä kuvat ryhmän jäsenille. Päädyimme tilaamaan aiheeseen liittyvän, näyttelykirjassa julkaistavan artikkelin Kenian kansallismuseon tutkija Mercy Gakiilta. Tuntui oikealta antaa tässä yhteydessä ääni nimenomaan kenialaisille. Gallen-Kallelan *Afrikka-kirjan* massiiviselta vaikuttava metsästys herättää ahdistusta myös suomalaisissa. Gakiin artikkeli avaa metsästyksen historiaa Kenian alueella ja nostaa esiin kolonialismin mukanaan tuomia ongelmia

16 Kristiina Markkanen, "Gallen-Kallela Keniassa", *Iso Numero* 77/2023, 8.

17 Pekka Helin, "Akseli Gallen-Kallela," teoksessa *Vieraan katse: Kansalliset vähemmistöt ja vieraat kulttuurit suomalaisten taiteilijoiden silmin, 1850–1945* (Tampere: Tampereen Taidemuseo, 2002), 51.



Kuva 4. Työryhmätapaamisessa 4.12.2021 tutustuttiin esinekokoelmaan. Kuva: Gallen-Kallelan Museo, kaikki oikeudet pidätetään.

sekä näihin päiviin jatkunutta kamppailua niiden kanssa.¹⁸

Gallen-Kallelan asema aikansa Keniassa oli häilyvä. Hän ei tullut maahan omistaakseen sitä, vaan harjoittaakseen taiteilijan ammattia, väliaikaisesti ja vuokralla asuen. Hänellä ei ollut aikomuksena osallistua metsästykseseen. Usein maahan saapuneet eurooppalaiset ryhtyivät kuitenkin lopulta metsästämään, joko sosiaalisista tai kaupallisista syistä, kuten Gakii toteaa.¹⁹ Metsästyksestä muodostui lo-

18 Gakii, "Metsästys ja luonnonsuojelu Keniassa," 65–83.

19 Gakii, "Metsästys ja luonnonsuojelu Keniassa," 72; Karvonen-Kannas, "Leijonien, strutsien ja sarvikuonojen luo," 10–11: "Minä en missään tapauksessa ole tullut tänne tehdäkseen jonkinlaista pohjoisnapaennätystä tai Rooseveltin tapaan sankariakordeja lehdistöä varten ...en kaataakseni lukemattomia eläimiä, enkä missään tapauksessa leijonia."



pulta Gallen-Kallelallekin Kenian-ajan keskeinen muisto, joka huipentui neljän kuukauden mittaisella safarilla. Muuten Gallen-Kallelan perheen Kenian-kertomuksissa korostuu halu ottaa etäisyyttä eurooppalaiseen siirtokuntaan, vaatimaton elämä perheen kesken, arkinen elämä paikallisten palvelijoiden kanssa, ohikulkevia ihmisiä ja ympäröivää aroa kuvaten.

Metsästyksen ohella kolonialistisia käytänteitä purkavat kysymykset kiertyivät Keniasta hankitun esinekokoelman ympärille. Miten kokoelma syntyi, miten se on vaikuttanut Gallen-Kallelan taiteilijakuvan rakentumiseen, ja mitä kokoelman esittäminen merkitsee museolle nykyaikana? Liisa Oikari on huomauttanut Afrikka-kokoelman sijoittuvan historiallisen henkilön koko elämänsä lyhyenä ajanjaksona. Silti se avaa merkityksellisiä näkökulmia yksilöä suurempien teemojen tarkasteluun.²⁰ Tässä ajassa kokoelma toimii ennen kaikkea vaikeiden historiaan liittyvien kysymysten purkajana ja kulttuurien välisen vuoropuhelun mahdollistajana sekä vahvistaa osallisuutta kulttuuriperintöön. Oikari on myös nostanut esiin huomion paikallisten ihmisten roolista kokoelman muodostajina: kokoelma koostuu esineistä, joita he ovat valinneet ja tuoneet myytäväksi taiteilijalle. Oikari pohtii motiiveja valituille esineille: ovatko ne olleet käytöstä poistettuja tai ylimääräisiä?²¹ Mikä on saanut paikalliset ihmiset luopumaan esineistä, joiden tekoprosessi on voinut olla hyvin hidas ja materiaali vaivalloista hankkia? Esineiden arkisuus, mihin myös Okelo kiinnitti huomiota, voi johtua myös siitä, ettei myytäväksi tuotu merkityksellisimpiä ja arvokkaimpia asioita. Aineistossa korostuvat miesten elämäntilanteisiin kuuluvat esineet.²²

20 Liisa Oikari, ”Katse Gallen-Kallelan Museon Afrikka-kokoelmaan,” teoksessa *Paluu Keniaan: Uusia unelmia Gallen-Kallelan Afrikasta* (Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 2023), 89.

21 Ibid., 100.

22 Ibid., 96.

Paluu Keniaan -näyttelyn yhteydessä museota kiinnosti, miten kokoelma voisi toimia ylisukupolvisen tiedonsiirron välittäjänä Suomessa asuville kenialaisille. Tähänastisen kokemuksemme perusteella vaikuttaa, että ajatus voi toimia käytännössä. Kenialaiset tunsivat tuttuutta ja ylpeyttä kulttuuristaan nähdessään kokoelmamme objekteja ja kertoessaan niistä meille. Okelo huomautti, että puhumalla kulttuuristaan kenialaiset ovat tutustuneet myös suomalaisiin. Tunteikas oli myös palaute, jossa äiti kertoi, etteivät hänen lapsensa olleet uskoneet millaista Keniassa on, ennen kuin he näkivät äitinsä kertomaa todeksi museossa.

Kenialaisen taiteen kaanon

Kenian alueella on tehty merkittäviä, miljoonia vuosia ajassa taaksepäin vieviä löytöjä varhaisimmista esi-isistämme, joten aluetta voitaneen pitää yhtenä ihmiskunnan kehdoista.²³ Itä-Afrikan visuaalisella kulttuurilla on vuosituhantiset juuret. Esimerkiksi ihmiskehojen sekä esineiden maalaaminen on ikivanha perinne. Nykyaikaiset maalausvälineet ja -materiaalit saapuivat Keniaan vasta 1900-luvun alussa, ja alueen ensimmäinen kuvataidekoulu Margaret Trowel School of Art perustettiin vuonna 1937.²⁴ Näyttelykirjaan Gallen-Kallelan ja Kenian taiteesta kirjoittanut Lydia Gatoundu Galavu aloittaa kenialaisen uudemman taiteen historian joitakin vuosia Gallen-Kallelan jälkeen Keniaan asettuneesta Karen Blixenistä, josta se jatkuu Joy Adamsonin kautta syntyperältään kenialaisiin taiteilijoihin, kuten Leonard Kateeten ja Patrick Kinuthiaan. Gallen-Kallelan Kenian ajan tuotannon hän näkee eroavan Blixenistä ja Adamsonista: siinä missä edellä mainitut toteuttivat etnografisesti ja antropologisesti tarkkaa

23 ”Ihmisen evoluutio,” Wikipedia, luettu 14.8.2023, https://fi.wikipedia.org/wiki/Ihmisen_evoluutio

24 Lydia Galavu, ”Akseli Gallen-Kallela kenialaisen kuraattorin näkökulmasta,” teoksessa *Paluu Keniaan: Uusia unelmia Gallen-Kallelan Afrikasta* (Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 2023), 58.





Kuva 5. Akseli Gallen-Kallela, *Mount Kenya*, äidin ja isän häpäpäivänä 20.V.1910. Öljyväri kankaalle, 50 x 36 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Douglas Sivén, kaikki oikeudet pidätetään.

kuvausta, osin myös tilauksesta, Gallen-Kallelaa on ohjannut taiteellinen vapaus. Hän maalasi mitä halusi, eikä lavastanut asetelmiaan. Kuten Galavu toteaa, ”tämä vapaus huokuu hänen impressionistisen nopeista, rennoista siveltimenvetoistaan ja soljuvista väreistään, joiden kirkkautta Afrikan auringon luonnonvalo korostaa entisestään”.²⁵

Galavu erittelee Gallen-Kallelan taidetta maisemien, eläinaiheiden ja kansankuvausten kautta. Maisemiin on ikuistunut ”täydellisesti savannin keskellä seisomisen kokemus”.²⁶ Kuten museolla työskennelleet kenialaiset, myös Galavu suh-

25 Ibid., 48.

26 Ibid., 45.

tautuu kansankuvauksiin pääosin positiivisesti. Gallen-Kallela on maalannut paikallisia yksilöinä aidossa ympäristössä heimoille tyypillisesti pukeutuneina ja koristautuneina. Kuvista välittyy myös maalaustilanteen levollinen tunnelma. Galavu on tietoinen taiteilijan Kenia-kuvastoon kohdistuvasta kritiikistä ja tutkimuksesta, joissa teoksia tulkitaan kolonialistisia asenteita esittävinä.²⁷ Tällaista asennemaailmaa Galavu näkee itsekin joissakin Gallen-Kallelan maalauksissa, erityisesti metsästysaiheissa ja eräissä kansankuvauksissa. Etenkin sellaisissa, joissa on alastomuutta (*Homo victor* 1910, yksityiskokoelma) sekä ekspressiivistä luonnosmaisuuutta, jota hän esimerkiksi teoksen *Tanssivia kikujuja* (1909, Ateneumin taidemuseo) yhteydessä kutsuu barbaariseksi.²⁸

Gallen-Kallela oli aikanaan ainoa alueella työskennellyt länsimainen kuvataiteilija. Hänen taidettaan nähneet kenialaiset ihmettelevät, miksi hän valitsi juuri tämän seudun, mikä häntä inspiroi Itä-Afrikassa.²⁹ Nykykenialaisille teokset näyttävät joka tapauksessa kiinnostavina, ja ne ovat herättäneet toiveen niiden esittämistä alkuperäisinä Nairobissa. Museon esinekokoelmasta on myös noussut esiin joitakin harvinaisuuksia, jotka kiinnostavat kenialaisia, ja joihin liittyen on esitetty toiveita vaihto-ohjelmasta. Aihepiiriä ja aineistoa koskevia kysymyksiä ei olekaan käsitelty loppuun yhden näyttelyn ja yleisötyöprojektin kuluessa. Päin vastoin, meistä tuntuu, että olemme vasta tehneet aloitteen. Toivottavasti museon ja yhteistyötahojemme resurssit mahdollistavat jatkoon. Näemme joka tapauksessa jo tässä vaiheessa Gallen-Kallelan mielellämme osana kenialaisen taiteen historiaa,

27 Camille Kathryn Richey, *Finnishness and Colonization in Akseli Gallen-Kallela's Representations of Africa*, Theses and Dissertations, <https://scholarsarchive.byu.edu/etd/5571> (2015).

28 Sami Sillanpää, ”Onnen aika Afrikassa”, *HS Teema* 1/22 *Akseli Gallen-Kallela* (Helsinki: Helsingin Sanomat, 2022), 66–67.

29 Galavu, ”Akseli Gallen-Kallela kenialaisen kuraattorin näkökulmasta,” 65; Okelo, ”Paluu Keniaan,” 10.

kenialaisen tutkimuksen ja arvioinnin kohteena. Hankkeemme on saanut kiitosta kenialaisilta kollegoiltamme, jotka näkevät sen myös kehittäneen heidän ammatillista osaamistaan aiheeseen liittyvän tutkimuksen, siitä kirjoittamisen ja yleisölle avoimeen seminaariin osallistumisen kautta.³⁰ Ajatuksen oman osaamisen kehittämisestä voin allekirjoittaa myös koko Gallen-Kallelan Museon henkilökunnan puolesta.

FM **Tuija Wahlroos** on taidehistorioitsija ja Gallen-Kallelan Museon johtaja. Kirjoitus liittyy museossa parhaillaan esillä olevaan näyttelyyn *Paluu Keniaan* (11.3.2022–28.1.2024).

30 Lydia Galavun sähköposti Tuija Wahlroosille 23.4.2023.

Reflecting “Eastern spirituality” and esotericism in the research-based art exhibition

Nina Kokkinen

doi.org/10.23995/tht.136280



The article reflects on the intertwining of research and curating in relation to the *Eastern Spirituality* exhibition and presents its main themes and theoretical starting points. The research-based exhibition, which ran at the Museum Villa Gyllenberg from April to August 2023, explored how artists in Finland imagined and depicted “Eastern spirituality” from the late nineteenth century to the end of the twentieth century. The project brings forth artists’ conceptions of Asian religions and the more vaguely defined “East” as a positive “Other”, marked by a particular aura of spirituality. Discourses on Eastern spirituality contain many challenging and problematic dimensions, such as those intertwined with colonialism. Additionally, “Eastern spirituality” is closely intertwined with esotericism, the role of which has recently been actively discussed in relation to modern art.

Keywords: *research-based curating, research-based exhibition, Asian religions, Buddhism, Hinduism, Esotericism, Occultism, Theosophy, Spiritualism, collecting, colonialism, modern art*



Image 1. General view of the *Eastern Spirituality* exhibition at Villa Gyllenberg. Photo: Nina Kokkinen, all rights reserved.

The exhibition *Eastern Spirituality* ran at the museum Villa Gyllenberg in Helsinki from April to August 2023. I curated the exhibition as part of my ongoing research on how artists in Finland imagined and depicted “Eastern spirituality” from the late nineteenth century to the end of the twentieth century. In this project, I continue to reflect on the role that religiosity – and especially more individualistic spirituality – has played in modern art. It was one of the central themes in my doctoral thesis, where I studied the connections between art and esotericism at the turn of twentieth-century Finland.¹ My

1 Nina Kokkinen, *Totuudenetsijät: Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa* (Turku: University of Turku, 2019), <https://urn.fi/URN:IS-BN:978-951-29-7607-2>; Nina Kokkinen, “Artists as truth-seekers: Focusing on agency and seekership in the study of art and occulture,” *Approaching Religion* 11, no. 1 (March 2021): 4–27, <https://doi.org/10.30664/ar.98310>.

current research brings forth artists’ conceptions of Asian religions and the more vaguely defined “East” as a positive “Other”, marked by a particular aura of spirituality. Discourses on Eastern spirituality contain many challenging and problematic dimensions, such as those intertwined with colonialism, which I aim to highlight in my research, too.

Additionally, “Eastern spirituality” is closely intertwined with esotericism, the role of which has recently been actively discussed in relation to modern art. Many artists who have been interested in esotericism have also been fascinated by Asian religions. In Finland, many artists were introduced to Buddhism and Hinduism from the late nineteenth century onwards through texts written or translated by Theosophists. Artists also participated in different communities rooted in esotericism and Eastern religions. In this project, I am investigating how “Eastern

spirituality” and esotericism are intertwined in Finnish art, and writing a book on the subject.

Curating the art exhibition is part of my research process. I have curated research-based exhibitions before, for example, on the basis of my doctoral thesis on esotericism in Finnish art. This time, however, the exhibition opened before the publication of my research, and influenced the process in a slightly different way.² For example, when I was selecting the works for the exhibition, I came across an important theme, Oriental dance, that I might have missed if I had not examined a significant number of early twentieth-century works of art. In this article, I shed light on the theoretical notions behind the title of the exhibition, introduce its main themes, and reflect on some of the challenges and insights involved in curating a research-based exhibition.

“Eastern spirituality”

The title of the exhibition, *Eastern spirituality*, was chosen consciously. It is an ambivalent notion, which has been constructed in the European and North American context over a long period, and with particular intensity since the nineteenth century. Not only nineteenth century Orientalists but also Theosophists have played a central role in this process of imagining. In his book *Orientalism and Religion: Postcolonial Theory, India and “The Mystic East”*, Richard King has highlighted how “the East” (Asia, and India in particular) has been seen as a cradle of Western civilization, as a gateway to its ancient past, and as a romanticized realm of magic and mysticism. Colonial power relations, pseudo-scientific theories on human races, and problematic

2 I have reflected on curating the *Eastern spirituality* exhibition in my recent blog post; see Nina Kokkinen, “Utställningen Österländsk andlighet – en forskande kurators tankar”, 19 April 2023.

notions of the “Other” are essential elements in the discourses of Eastern spirituality.³

The title of the exhibition refers to these imaginative processes. The second term, “spirituality”, is particularly well suited to the study of religiosity in the context of art. Many artists have approached religiosity in a way that emphasizes individuality, selecting the beliefs and practices that seem best suited to their own spirituality. Artists typically do not commit to any religious or esoteric communities, which is why I have defined them as “seekers”. The concept of a seeker has been used in sociology of religion since the 1950s.⁴ In this exhibition and research project, my aim has been to highlight the interest of such artist-seekers not only in Asian religions but also in Theosophy, psychical research and spiritualism.

One of the aims of the exhibition and the related panel discussions was to highlight the ambivalent nature of “Eastern spirituality” to the wider audience.⁵ Although discourses on Eastern spirituality often approach India and other Asian countries as positive “Others”, they also reproduce, for instance, stereotypical dichotomies such as the “mystical East” versus the “rational West”. It is important to recognize that “Eastern spirituality” has not been imagined and

3 Richard King, *Orientalism and Religion. Postcolonial theory, India and “The Mystic East”* (London: Routledge, 1999).

4 Nina Kokkinen, “Artists as truth-seekers,” 4–27; “Re-thinking ‘new age’ as a popular religious habitus: a review essay on the spiritual revolution,” *Method & Theory in the Study of Religion* 18, no. 3 (2006): 294–314.

5 The exhibition was accompanied by two panel discussions: the “Idän henkisyys” panel discussion (in Finnish) with Nina Kokkinen, Silvia Hosseini, Ville Husgafvel and Leila Koivunen (6.5.2023, Villa Gyllenberg, Helsinki) and the panel discussion “‘Eastern Spirituality’ in Arts: Inspiration, Appropriation, Conversation” as part of the *Religion and Spirituality as Sites of Learning* conference with Nina Kokkinen, Ville Husgafvel, Måns Broo, Linda Annunen and Ruth Illman (15.5.2023, Åbo Akademi, Turku).

constructed only by Europeans and Americans. Recent studies have highlighted how modern yoga and perceptions of Tantra, for instance, have emerged in complex dialogues between “Eastern” and “Western” agents.⁶ While my own research focuses on Finnish artists, I also bring forth how their discourses on Eastern spirituality were influenced, for example, by Indian and Persian dancers, who performed in Finland during the first half of the twentieth century.

In the exhibition, I expressed these issues through the visual material on display (the artworks). I also had the possibility to highlight in the short exhibition texts the insights that emerged in my research. Communicating these complex themes in the exhibition context has obvious limitations, but an exhibition also has great potential to address a wide variety of audiences. One of the challenges of the exhibition concerned the way in which theoretical concepts could be explained to them in a meaningful way. In the exhibition texts and while presenting the exhibition, I prominently highlighted the imaginative processes behind “Eastern spirituality” and the problematic conceptions and contexts associated with it. Yet, it is possible that the exhibition reinforced some visitors’ (already strong) perceptions of the East as an enchanting haven of spirituality, as my colleague Linda Annunen noted in our joint panel discussion.⁷ The forthcoming publication will allow me to reflect on similar themes in depth and in a more detailed manner.

The exhibition also aimed to shed some light on the diverse, fragmented nature of the history of

art in Finland. Beneath the nationalist and modernist avant-garde narratives, there are also other sorts of historical threads in which religiosity has played an important role. I will now present some of the themes that have emerged during my research process, which were also highlighted in the *Eastern spirituality* exhibition.

Oriental objects as sites of eternal wisdom

One of the main themes in the *Eastern spirituality* exhibition was the phenomenon of collecting. Akseli Gallen-Kallela (1865–1931) is one of the best-known Finnish artists. The exhibition draws attention to his and other contemporaries’ practice of collecting Oriental objects, which played an important role in discourses on Eastern spirituality in Finland from the nineteenth century onwards. The exhibition includes the so-called *Fakir statue* (or *Prayer sculpture*, Gallen-Kallela Museum) and a Japanese altar cabinet (Gallen-Kallela Museum) acquired by Gallen-Kallela in the 1880s, as well as paintings in which these Oriental artefacts appear. Both pieces can be spotted in a painting by Gallen-Kallela depicting the room in which he lived while studying in Paris in the late nineteenth century (*Axel Gallén’s work table in Paris*, 1889, Gallen-Kallela Museum). Oriental objects were important to the artist, and he kept them in a central place in his home.

Many similar artefacts related to Asian religions were brought to Europe in the nineteenth century as their influence expanded in the shadow of colonialism. This is how objects originally related to religious practice ended up in private and public collections in Europe, America and elsewhere. In recent discussions, the problematic nature of such collections has been raised and the possibilities of repatriation have been considered. In Finland, repatriation issues have been raised especially in relation to the cultural heritage of the Sámi people, but artefacts have also been returned to Namibia and the indige-

6 See, for example, Anya P. Foxen, *Inhaling Spirit: Harmonialism, Orientalism, and the Western Roots of Modern Yoga* (New York: Oxford University Press, 2020); Julian Strube, *Global Tantra: Religion, Science, and Nationalism in Colonial Modernity* (New York: Oxford University Press, 2022).

7 “‘Eastern Spirituality’ in Arts: Inspiration, Appropriation, Conversation,” (panel discussion at *Religion and Spirituality as Sites of Learning*, Turku, May 2023).



Image 2. The exhibition *Eastern Spirituality* explored, among other things, the collecting habit of Oriental objects and its expression in art. Shown in the background is the *Fakir statue* (Gallen-Kallela Museum), acquired by Akseli Gallen-Kallela, and paintings depicting the sculpture. Photo: Nina Kokkinen, all rights reserved.

nous peoples in America, for example. As far as I know, repatriation in relation to Asian cultures and artefacts has not been discussed. Indeed, discussions of repatriation and cultural appropriation frequently appear to concern specific areas of discomfort, which are always rooted in the cultural and historical context in question. As Leila Koivunen noted in a panel discussion at Villa Gyllenberg, the attitude towards Asian cultures in Finland has been mostly positive, and consequently there have not been the same kinds of discussions about power relations and negative images as there have been about African cultures, for example.⁸

Nevertheless, it is essential that objects from Asia and other cultures are treated with the same

respect and appreciation as Western art and cultural heritage. Finding answers to ethical questions and making ethical choices are complicated tasks. In the context of the *Eastern spirituality* exhibition, one of the issues that the exhibition team had to consider was related to the attribution of Buddhist sculptures and *thangkas* – and what would be the proper way to refer to them. In most cases, the artist cannot be identified, and information about the work's origins can be very limited. The question also arose as to whether such religious objects should even be addressed in the same way as artworks in the context of modern Western art, where the role of artists is often more strongly emphasized.

In the case of the *Eastern Spirituality* exhibition, I also realized that recovering the correct names and origins of the works is not a simple or easy process. Some of the Buddhist sculptures that

8 "Idän henkisyys," (panel discussion related to the *Eastern Spirituality* exhibition, Helsinki, May 2023).

were chosen for the exhibition had previously been named incorrectly. With the generous assistance of two researchers, the accurate titles for the artworks were identified. It was not possible to include the correct titles in the labels shown in the exhibition, however.⁹ Visitors saw the incorrect titles, and the cultural context or meaning of the works was not properly presented. The bureaucratic wheels of the museum world sometimes turn more slowly than researchers may hope.

In Akseli Gallen-Kallela's case, the purpose of the Oriental objects in his studio was to create an enchanting atmosphere, thus reflecting the owner's fascinating bohemian personality. On the other hand, Oriental artefacts were also linked to Gallen-Kallela's efforts to explore and discover "authentic religiosity", whose roots Orientalists had sought during the nineteenth century in India (and in the culture of the ancient Aryans, in particular). Gallen-Kallela pursued this "true spirituality" by collecting various exotic objects, which included, among other things, a large golden Buddha sculpture, a rune stone, a Tibetan temple lantern and a Mexican god carved out of stone.¹⁰

The underlying theme behind Gallen-Kallela's collecting practices was the idea of *philosophia perennis* – the idea that at the heart of all religions there is one universal wisdom. Theosophy played an important role in popularizing this notion from the late nineteenth century

9 I would like to thank Dr Ville Husgafvel and Dr Christian Luczanits for their insight into the issues surrounding the attribution of the works. Although we were unable to obtain the correct titles for the labels during the exhibition, our work was met with an open and positive attitude both at Villa Gyllenberg and at the Didrichsen Museum, which owns the artworks in question.

10 On Gallen-Kallela's collecting and especially his Africa collection, see, for example, Leila Koivunen, "Decoration, Curious, Evidence. Home Museums and the Artist as Collector," in *Fill Your Soul! Paths of Research into the Art of Akseli Gallen-Kallela*, ed. The Gallen-Kallela Museum (Espoo: The Gallen-Kallela Museum, 2011), 96–107.

onwards, and Gallen-Kallela was well-versed in Theosophical thought. From the mid-1890s onwards, he also endeavoured to develop his own extrasensory abilities, such as clairvoyance and telepathy.¹¹

In my understanding, one of the primary reasons why Gallen-Kallela became so fascinated with the *Fakir statue* he acquired during the 1880s was his interest in clairvoyance and psychical research. At the time, Finnish newspapers were writing about Indian fakirs, ascetics and yogis who had extraordinary abilities, including levitation and resurrection. Similar phenomena were studied in the context of spiritualist séances and psychical research all over Europe and America. In Gallen-Kallela's case, exotic artefacts were part of the question that continued to fascinate him: What is the origin of religion and the wisdom that unites different traditions? And what are the invisible forces that guide humans, nature and the universe? Esotericism played an important role in addressing such questions.

"Eastern masters" and spirit guides

Similar topics also interested the artist Meri Genetz (1885–1943), who was praised as a highly skilled colourist in the early twentieth century. During the 1930s, she made several still life paintings with obvious connections to her occult studies. In *Head, Heart and Desire* (1937, oil on canvas, private collection), the idea of *philosophia perennis* is depicted in an easily perceptible way. A Buddha statue is painted side by side with an African-styled sculpture and an icon of Christ. Meri Genetz's ideas about Eastern spirituality were similar to Gallen-Kallela's. The notion of the Aryans as the source of Western civilization

11 Nina Kokkinen, "The Artist as Initiated Master. Themes of Fin-de-Siècle Occulture in the Art of Akseli Gallen-Kallela," in *Fill Your Soul! Paths of Research into the Art of Akseli Gallen-Kallela*, ed. The Gallen-Kallela Museum (Espoo: The Gallen-Kallela Museum, 2011), 51–55; Kokkinen, *Totuudenetsijät*, 165–192.



Image 3. A general view of the exhibition, which also highlighted the importance of Oriental dance in constructing ideas about Eastern spirituality. Photo: Nina Kokkinen, all rights reserved.

and spirituality inspired her, as did the masters – or Mahatmas, in Theosophical terms – living in the Himalayas. She was eager to meet her own spiritual teacher, whom she thought would come from Tibet and take her along.¹²

“Eastern masters” were equally important to the artist Ilona Harima (1911–1986), who in the 1930s caused a minor commotion in the Nordic press because of the Oriental miniatures she painted in a supposed state of trance. The artist had several spiritual guides, whom she depicted in her art as “Oriental types”. One of the ways Harima communicated with her spirit guides was through automatic writing. For Harima, painting Oriental miniatures signified spiritual development. Spirit guides instructed Harima in her artistic work, but they also taught her how to

live her life and organize her daily routine. She needed, for example, to read, get enough rest, and do yoga. There is no doubt that Harima’s ideas about Eastern spirituality were informed by her interest in esotericism, as she was known to be a Theosophist and a member of the Co-Masonic order of *Le Droit Humain*.¹³

Meri Genetz’s circle of friends included the artist Ester Helenius (1875–1955), who was also interested in Theosophy and race-related theories.¹⁴

12 See Sanna Rynnänen, *Meri Genetz: Levoton sielu* (Helsinki: Avain, 2019).

13 Nina Kokkinen, “Ilona Harima and Mediumistic Art,” in *Spiritual Treasures. Esotericism in the Finnish Art World 1890–1950*, eds. Nina Kokkinen & Lotta Nylund (Helsinki: Parvs, 2020): 92–99; Erkki Anttonen, “Läpi indigonsinisen avaruuden – Ilona Hariman mystisiä maalauksia,” teoksessa *Ilona Harima. Valaistumisen tiellä*, toim. Helena Hätönen & Riitta Ojanperä (Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 2011): 7–47.

14 Tutta Palin, *Ester Helenius — Värihurmion palvoja* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2016).



Image 4. The *Eastern Spirituality* exhibition also highlighted the influence of Indian dancers Uday Shankar and Ram Gopal on the art of Esther Helenius. Above the texts and photographs hangs Helenius' work *Madonna* (1929, Ateneum Art Museum.) Photo: Nina Kokkinen, all rights reserved.

Her fascination with Eastern spirituality was focused in particular on Indian dancers, such as Uday Shankar (1900–1977) and Ram Gopal (1913–2003), whose performances captivated the artist in the 1930s. Indeed, Asian dance and theatre were a major element in the discourses on Eastern spirituality in the early twentieth century. The importance of Asian dance and performing arts became apparent when I was looking for visual material and artworks for the exhibition. At this point, curating the exhibition also redirected my research, and I began to pay more attention to the intersections of Oriental dance, modern yoga and body culture.

For Helenius, Indian dancers were a kind of revelation. Watching them dance, she realized that all art flows from one and the same

spiritual source.¹⁵ Around the same time, Finnish newspapers wrote enthusiastically about the spiritual nature of Indian performers – and how they danced as if in a trance. Helenius met Ram Gopal personally and apparently discussed with him how all “true art” emanated from a divine source. In his autobiography *Rhythm in the Heavens*, published in 1957, Ram Gopal gives an interesting description of how he surrendered to the electrifying divine power while dancing.¹⁶ Helenius would certainly have found such an idea extremely fascinating.

In her art, Helenius often depicts spiritually evolved figures, such as angels, saints and all sorts of initiates. In many of her paintings and drawings, these figures are crowned with decorative headpieces symbolizing their spiritual superiority. Uday Shankar and Ram Gopal, who wore similar headpieces, served as models for the advanced initiates in Helenius' art.¹⁷ On the other hand, a figure in a painting called *Madonna* (1929, oil on canvas, Ateneum Art Museum), with her red robe and high, golden headpiece, resembles a Tibetan Buddhist lama, or teacher.

“Eastern spirituality” as a basis for artistic experimentation

It was not until after the Second World War that the first Finnish artists started to actually travel to India in order to seek gurus and spiritual teachers. Until then, communication with the Eastern masters had mainly taken place in spiritualist séances and through automatic writing and drawing. One of the first travellers was Anitra Lucander (1918–2000), a forerunner of abstract art in Finland. Lucander travelled through India already during the late 1950s. As her spiritual teacher, she chose a woman and a

15 Ester Helenius, *Omaa kertomaa* (Helsinki: Karisto, 1955): 25–26.

16 Ram Gopal, *Rhythm in the Heavens* (London: Secker and Warburg, 1957): 4–6.

17 Cf. Palin, *Ester Helenius*, 109.



Image 5. The third room of the exhibition presented the importance of “Eastern spirituality” in the second half of the twentieth century. In the background, on the right, are paintings by Anitra Lucander, among others. In the foreground, Outi Heiskanen’s *Carousel* (1968, Sara Hilden Art Museum), which relates to the artist’s memory of a stupa she saw in Afghanistan. Photo: Nina Kokkinen, all rights reserved.

saint called Anandamayi Ma (1896–1982), who, among other things, was known for her healing abilities. Memorabilia and tiny pieces of paper from Lucander’s visit to Anandamayi Ma’s ashram ended up in a collage called *Sangha* (1959, collage, private collection), based on a Sanskrit term referring to association or community.

Lucander was inspired by Paramahansa Yogananda’s *Autobiography of a Yogi* (1946), and she practised meditation and yoga.¹⁸ In her art, Lucander often depicted sacred places: temples, mosques and holy cities. Such choices of subject matter seem to be closely linked to the esoteric notion of *philosophia perennis* – the eternal wisdom tradition that unites all religions. In Lucander’s case, “Eastern spirituality” also appears to

be connected to artistic experimentation, serving as a vehicle for reinventing art.

In the second half of the twentieth century, discourses on Eastern spirituality became hugely popular in the field of art. This enthusiasm was fuelled, for example, by Daisetsu Teitaro Suzuki’s (1870–1966) New York lectures and seminars on Zen Buddhism, and by the interest the Beatles showed in Maharishi Mahesh Yogi’s (1918–2008) Transcendental Meditation.¹⁹ New religious movements and communities based on Indian religions also entered the Finnish cultural scene, and artists became interested in them. Trips to India and Nepal became increasingly common.

18 Sanna Teittinen, *Kohti lyyristä abstraktismia: Anitra Lucanderin 1950-luvun modernismi* (Helsinki: Taidehistorian seura, 2009): 54–57.

19 See, for example, Jacquelynn Baas, “Nowhere from Here: Contemporary Art and Buddhism,” in *Buddha Mind in Contemporary Art*, eds. Jacquelynn Baas & Mary Jane Jacob (Berkeley: University of California Press, 2004): 19–27.



Image 6. J. O. Mallander's *Wang* (1981, Amos Rex) was hung in a prominent place in the *Eastern Spirituality* exhibition (here the fourth artwork from the left). Photo: Nina Kokkinen, all rights reserved.

A journey to India in the 1970s was a life-changing experience for J.O. Mallander (b. 1944), a multifaceted avant-gardist and pioneer of conceptual art in Finland. Another significant moment was when he met the 14th Dalai Lama in the late 1980s. “Eastern spirituality” became a central part of the artist’s life. In his art, Mallander repeats a limited range of themes that he wishes to study thoroughly. For him, working on these themes constitutes a sort of spiritual practice.

One of these themes relates to the so-called *Wang* series he started during the 1980s. The name refers to a Tibetan Buddhist ritual, a kind of initiation, which in Mallander’s own words means a transmission of energy or power. The concentrated repetition of patterns is a form of meditation that opens up the possibility of spiritual insight for the artist and, ideally, for the viewer, too. The artist has told that the *Wang*

series began as a kind of light-hearted whim – with very little knowledge of Buddhism behind it, a fact that later made him a bit embarrassed, perhaps because the debate on cultural appropriation has become so heated in recent years.²⁰

Many artists at the time drew on the ideas and themes they had taken from Asian religions without delving too deeply into them. Cultural appropriation refers to borrowing from other cultures that have been subjugated by those in power. It can be distinguished from cultural exchange because of the unequal power relations involved, and the economic and other benefits

20 J. O. Mallander, interview by Nina Kokkinen, February 10, 2023.

derived from cultural appropriation.²¹ While Finnish artists have undoubtedly benefitted from borrowing ideas and themes from Asia, the power relations involved are not particularly clear or unambiguous. In Mallander's case, the exploration of Buddhist themes ultimately led to deeper engagement and learning. He became intensely involved in Tibetan Buddhism, and he owns hundreds of books on the subject. He also met important spiritual teachers, such as Dilgo Khyentse Rinpoche (in 1990) and Trulshik Rinpoche (in 2000). Nowadays, Mallander regards himself as a practising Buddhist.²²

Mallander's case offers an excellent example of how "Eastern spirituality" began to take on philosophical, conceptual, and ritual dimensions in late twentieth-century Finland. It also became an essential part of artistic experimentation. Theosophical interpretations typical for the first half of the twentieth century perhaps evolved into something less obvious, but they certainly did not disappear completely. Some of the esoteric themes circulating in the discourses on Eastern spirituality already in the late 1890s – such as perennialism, longing for the Himalayas and the sages of the East – have continued to appeal to artists throughout the twentieth century. These ideas have inspired artists to search for the roots and the essence of religion – and a more "authentic spirituality", which artist-seekers could feel to be their own. On the other hand, it has also been seen as a gateway to spiritual development and artistic experimentation. For most of the artists, it has not been so much a question of delving into Buddhism or Hinduism as such but rather a more personal spiritual

quest, in which esotericism has often played a significant role.

The current project, where research and exhibition curating overlap, has demonstrated the mutually fruitful relationship between the two. Exhibitions based on extensive research possess the capability to shed light on new perspectives and popularize scientific knowledge. Conversely, the emphasis on artworks and other visual materials in curating encourages reliance on the significance and power of visual source material. Curating exhibitions presents practical challenges and provokes solutions that might otherwise be overlooked. In my project on "Eastern spirituality", research and curating are closely intertwined and interdependent.

Nina Kokkinen works as a research doctor at the Donner Institute (Åbo Akademi University Foundation). Her area of specialization is the study of art and esotericism from late nineteenth century onwards. Kokkinen has written several articles, as well as edited books and special issues on the subject. She also curates research-based exhibitions related to art and esotericism.

21 See e.g. James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts* (Malden: Blackwell Publishing, 2008); Maisha Z. Johnson, "5 Things You Don't Realize When You Defend Cultural Appropriation," *Medium*, Sep 1, 2017, <https://medium.com/@maishazj/5-things-you-dont-realize-when-you-defend-cultural-appropriation-98a700cc5d33>

22 J. O. Mallander, interview by Nina Kokkinen, February 10, 2023.

Punk taidesuuntauksena

Riikka Niemelä

doi.org/10.23995/tht.136059



Kirja-arvio: Marie Arleth Skov, *Punk Art History: Artworks from the European No Future Generation* (Bristol: Intellect, 2023), 307 sivua.

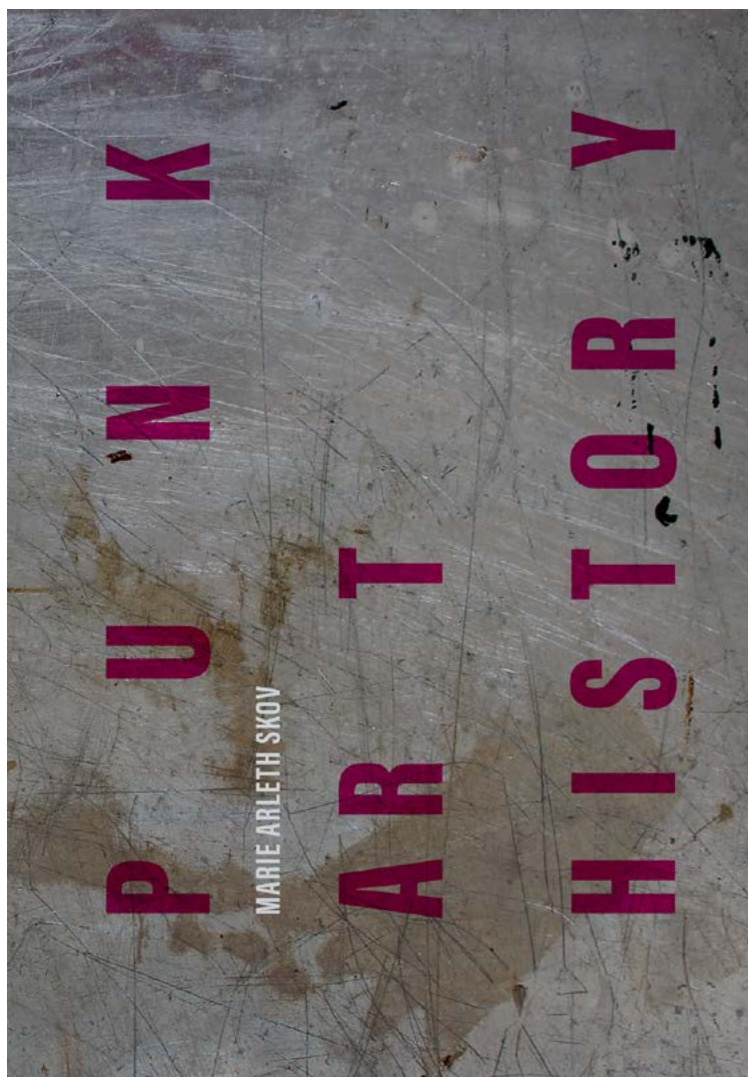
Avainsanat: *nykyaiteen historia, kantaaottava taide, 1970-luku, punk, alakulttuuri, vastakulttuuri, antitaide, avantgarde, kuvataide, performanssi*



Kirjassaan *Punk Art History* taidehistorioitsija ja kuraattori Marie Arleth Skov nostaa esille taidehistorian tutkimuksessa vähemmän huomiota saaneen taiteen alueen. Tarkastelukohteena on varhaisten punksukupolvien kuva- ja performanssitaide 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alussa. Skovin tutkimus selventää tämän kaanonin katveisiin jääneen taidesuuntauksen arvomaailmaa ja yhtymäkohtia 1900-luvun alun avantgardeen sekä sotien jälkeiseen vastakulttuuriseen nykyaiteeseen. Samalla se piirtää kuvaa punkin rosoisesta estetiikasta ja haastavasta yhteiskuntakriittisestä otteesta.

Skov rakentaa kirjassaan yleiskuvaa “punktaiteesta” (*punk art*) ja osoittaa sen kiinnostavaksi tutkimuskohteeksi alakulttuurissa, joka useammin mielletään punkrockin, pienlehtien, muodin ja elämäntavan ilmiöiksi. Kirja ei silti silottele punkliikkeen sisäisiä jännitteitä ja paikallisia erityispiirteitä, vaan kuvaa sen monimuotoiseksi ja fragmentoituneeksi – ajassa muuntuvaksi ja sisäisesti ristiriitaiseksi alakulttuuriksi, johon kuuluvat myös toisistaan eriyvät näkemykset ja toimijoiden väliset konfliktit. Yhden agendan sijaan punkin historia jäsentyy Skovin mukaan punkmusiikin eri genreistä ja eri kaupunkien skeneistä; punkin vaihtuvista tulkinnoista ja manifestaatioista. Tanskalainen Skov on valikoinut analyysikohteekseen punktaiteen ilmiöt viidessä kaupungissa: Kööpenhaminassa, nykyisessä kotikaupungissaan Berliinissä sekä Amsterdamissa, Lontoossa ja New Yorkissa. Vaikka punktaiteen kertomus kirjassa on väistämättä tämän valinnan mukainen, hahmottuu sen sivuilla myös yleisempi kuva varhaisen punkkulttuurin taiteen erityispiirteistä, keskeisistä aiheista ja taiteellisista strategioista.

Punk Art History -kirjan argumentit rakentuvat kolmella tasolla: Skov selittää punktaidetta kon-



tekstualisoivalla otteella, analysoi teosten ilmaisua avaamalla niiden taustalla vaikuttaneita ajattelutapoja ja asettaa teosten aiheet ja tekotavat taidehistoriallisiin jatkumoihin. Kirjan teosanalyysit tekevät näkyviksi muun muassa toistuvia viittauksia taiteen historiaan sekä tekijöiden tapoja haastaa aikalaisarvoja ja vallitsevaa taidekäsitystä. Punkmusiikin ympärille kasvanut alakulttuuri oli aattellista kapinaa ja vastarintaa. Ominaiseksi sen taiteelliselle ilmaisulle Skov ehdottaa muun muassa provokaation, antitaiteen, DIY-kulttuurin, taiteidenvälisyyden sekä elämän ja taiteen lomittumisen.

Punkin taiteelliset strategiat eivät Skovin mukaan kuitenkaan syntyneet tyhjästä. Läpi kirjan kulkeva kiinnostuksen kohde on liikkeen osana tehdyt

taiteen suhde taiteen historiaan. Skov korostaa taidekontekstin keskeisyyttä varhaisessa punkkulttuurissa nostamalla esiin keikat taidekouluissa ja -keskuksissa sekä liikkeen toimijoiden taidekoulutuksen tai läheiset yhteydet taiteilijayhteisöihin. Taidekoulun kasvattajia olivat esimerkiksi punkmuotia kehittänyt Vivienne Westwood, Sex Pistols-tuottaja Malcom McLaren ja yhtyeen levynkansisiin kollaaseja tehnyt Jamie Reid. *Punk Art History* esittelee yhtäältä punkpiireissä toimineiden taiteilijoiden, kuten Linder Sterlingin, Martin Kippenbergerin, Nina Sten-Knudsenin sekä Die Tödliche Doris - ja COUM transmissions -ryhmien ja niiden jäsenten teoksia, mutta myös asenteeltaan punkin aatemaailmalle läheistä taidetta. Huolellisilla analyyseillaan Skov osoittaa niiden yhteyksiä dadaan ja surrealismiin, lettristeihin, situationisteihin ja ex-situationisteihin, Cobra-ryhmään ja neodaan. Punkyhteisöjen taiteeseen niitä yhdistävät erilaiset kumoavat strategiat sekä musiikin ja taiteen yhdistäminen. Yhteisiä piirteitä Skovin mukaan olivat myös vaikkapa kollaasit, onomatopoeettinen ilmaisu, skandaali- ja shokkikeinot sekä ajatus taideteoksesta tapahtumana.

Yhdeksi punktaiteen referenssiksi Skov ehdottaa populaarikulttuurin ja pop-taiteen. Populaarikulttuurin pinnallisuus ja liioitteleva camp olivat aineksia, joita myös ensimmäisen aallon punkin taiteilijat Skovin mukaan hyödynsivät korkeakulttuurin, taiteilijamyytien tai kaupallisuuden haastamiseen. Kirjassa muun muassa kuvataan arvostusta Andy Warholia ja Divineä kohtaan, tarkastellaan Lars Nørgårdin sarjakuvamaista maalaustapaa ja analysoidaan YBA-taiteilijoihin kuuluneen Gavin Turkin *Pop*-teoksen (1993) hierteistä tapaa käsitellä populaaria julkisuutta. Suhdetta pop-taiteeseen havainnollistetaan myös Die Tödliche Doris -taiteilijaryhmän *Choirs and Solos* -LP-boxilla (1983) kirjavine lelusoittimiseen ja -levyineen sekä taiteilijaryhmä KoeCrandtin *Art-O-Maats* -teoksilla (1977–1978), tupakka-automaateista valmistetuilla automaateilla, joiden pikkurahalla myytävät taideteokset, zinet ja runot tekivät taidetta saavutettavaksi myös kaduilla.

Punkkulttuuri vaali mautonta, vastenmielistä ja shokeeraavaa horjuttaakseen status quoa. Karkea trash-estetiikka haastoi konservatiiviseksi koettua taidekäsitystä, mutta Skovin mukaan se oli myös yhteiskunnallisiin ongelmiin reagoivaa todellisuuden kuvausta. Punkin politiikka versoi 1970-luvun New Yorkin ja Lontoon rapistuvissa kaupunkilähiöissä ja konkretisoitui protestin ja solidaarisuuden ilmauksiksi lyriikoihin ja taide-teoksiin. Taantuman ajan urbaanin todellisuuden kriittisiä kuvauksia Skov paikantaa esimerkiksi John Savagen, Peter Christophersonin ja John Fecknerin valokuvien ja Gilbert & Georgen teosten hylätyistä rakennuksista, rikkoutuneista ikkunoista, katutappeluista ja mellakoista. Punktaiteen näyttämön tarjosi kaupunki, joka otettiin graffitein ja talonvaltauksin haltuun. Kaduilla, klubeilla ja baareissa eletystä elämästä, aktioista ja itseilmaisusta tuli taidetta. Skovin mukaan myös tee-se-itse -kulttuuri oli reaktio kriisiin: itsetuotetut levyt, Xeroxilla kopioidut zinet ja julisteet, omat jakelukanavat ja vaihtoehtoiset taidetilat haastoivat taiteen instituutioita ja valtarakenteita. Halvat materiaalit, kopiot ja diletanttien omaehtoinen luovuus viestivät hierteisestä suhteesta taiteen tottunnaisiin arvoihin, kuten virtuositeettiin tai ainutkertaisiin arvoesineisiin.

Kirjan kiintoisia havaintoja ovat myös seuraukset, joita edistysuskon kyseenalaistamisella oli punkyhteisöjen taiteeseen. No future -sukupolvi hylkäsi ajatuksen historiasta kehityksenä kohti uutta ja parempaa, eikä pyrkinyt ismiksi taidesuuntausten lineaarisesti etenevään jatku-moon. Skov tuo analyyseillaan esille pessimistisiä näköaloja ja synkkiä fin de siècle -tuntuja. Tulevaisuuden uskosta luopunut alakulttuuri suuntasi katseensa mieluummin menneeseen tai korosti nyt-hetkeä. Näin myös taiteessa painottuivat Skovin mukaan tämänhetkisyys, ruumiillisuus ja läsnäolo, jotka saivat konkreettiset ilmauksensa livekeikoista, performansseista ja teosten katoavista materiaaleista. Vuosisadan alun Dada-kahviloiden ja surrealistien katu-teatterin tavoin taide ja elämä lähenivät toisiaan

myös punkkulttuurissa. Teatraalisuus ja performatiivisuus olivat osa arkea, yöelämää ja aatteen ilmaisua, ja myös pukeutuminen, keho ja käytös omaksuttiin taiteellisen ilmaisun alueiksi.

Tutkimusasenteeltaan *Punk Art History* on taidehistoriankirjoituksen vinoumista ilmeisen tietoista. Siinä punktaiteen edelläkävijöinä ovat saaneet äänensä kuuluville esimerkiksi Genesis P-Orridge, Cosey Fanni Tutti, Diana Ozon, Tabea Blumenschein ja Käthe Kruse. Kirjassa käsitellään myös eri suunnilta kritiikkiä, jota ensimmäisen aallon punk kohdisti vallitseviin sukupuoli- ja seksuaalisuuskäsityksiin, heteronormatiivisiin perhearvoihin ja mielikuviin romanttisesta rakkaudesta. Skovin teosanalyseissa hahmottuvat hyvin muun muassa tavat, joilla yhteiskunnan tai taiteen historian naiskuvia haastettiin, usein aiempaa kuvastoa kriittisesti uudelleentyöstäen. Kirja nostaa esiin myös varhaisen punksukupolven kahtalaisen suhteen toisen aallon feminismiin, jonka saavutuksia yhtäältä arvostettiin, mutta jonka näkökantoihin suhtauduttiin myös varauksin. Skovin käsityksen mukaan sukupuolierolla oli varhaisissa punkyhteisöissä vähäinen merkitys ja esimerkiksi pukeutumistyyllillä saatettiin korostaa androgyyniä.

Skovin tutkimus pohjautuu haastatteluihin ja arkistotyöhön viidessä eri maassa. Empiriaan nojaavan kirjan seikkaperäinen, paikoin anekdooteinkin argumentoiva kirjoitustusote piirtää punkin varhaisten vuosien visuaalista maailmaa miellyttävän konkreettisena esiin. Skov sitoo tarkastelunsa myös ajan taideteoriaan ja pohtii punkliikkeen taiteen suhdetta muun muassa Susan Sontagin ajatuksiin campista ja Arthur C. Danton näkemyksiin taiteen lopusta. Kiinnostus punkin ja taiteen yhteyksiin on akateemisessa

tutkimuksessa viime vuosina lisääntynyt.¹ Aihetta on tarkasteltu myös kuratoriaalisesti ensimmäisestä Punk Art -kiertonäyttelystä (1978) viimeaikaisempiin 2000-luvun katsauksiin.² Taiteen valtavirrasta tietoisesti sivuun astuneiden taiteen tekijöiden, teosten ja näyttelyiden historiaa kuvaava *Punk Art History* on lukukokemuksena virkistävä paljolti juuri siksi, että se katsoo 1970- ja 1980-luvun vaihteen taiteen historiaa tuoreesta kulmasta. Vaikka punkrockin ympärille muotoutunutta alakulttuuria on tutkittu jo 1970-luvulla, ovat kiinnostuksen kohteet viime aikoina laajentuneet, kuten Skov tuo kirjassaan esille, muun muassa naisten toimijuuteen tai skeneihin anglo-amerikkalaisen kontekstin ulkopuolella. Punkkulttuuria tutkitaan myös uusilla tieteenaloilla. Skov muistuttaakin myös taidehistorian olevan oppiala, jossa punkkulttuurin tutkimus on verraten uutta.

FT Riikka Niemelä on nykytaiteen historian tutkija ja ma. yliopisto-opettaja Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa. Niemelän tutkimus on kohdistunut erityisesti mediataiteen historiaan sekä kokeelliseen taiteeseen ja vaihtoehtotaiteeseen.

1 Ks. esim. Rebecca Binns, *Gee Vaucher: Beyond punk, feminism and the avant-garde* (Manchester University Press, 2022); Simon Strange, *Blank Canvas: Art School Creativity From Punk to New Wave* (Bristol: Intellect Ltd, 2022); Rachel Garfield, *Experimental Filmmaking and Punk: Feminist Audio Visual Culture in the 1970s and '80s* (London: Bloomsbury Academic, 2021); Maria Elena Buszek, "Ladies' Auxiliary of the Lower East Side: Post-punk feminist art and New York's Club 57," *Punk & Post-Punk* 9, no. 3 (2020): 425–442.

2 Ks. esim. näyttelyjulkaisut *PUNK. Susu rastos en el arte contemporáneo: PUNK. Traces of A Punk Attitude in Contemporary Art*, ed. David G. Torres (Regional Ministry of Employment, tourism and Culture, General Direction of Fine Arts, Books and Archives of the regional Government of Madrid & Álava Provincial Council, 2015); *Panik Attack! Art in the Punk Years*, ed. Mark Sladen & Ariella Yedgar (London: Merrel, 2007).

Taiteen nykyluennat neuvottelevat lukijansa kanssa

Saara Heikkilä

doi.org/10.23995/tht.135976



Kirja-arvio teoksesta *Tekstin nautinnosta – Kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin*, toim. Asta Kihlman (Helsinki: SKS, 2022), 489 sivua.

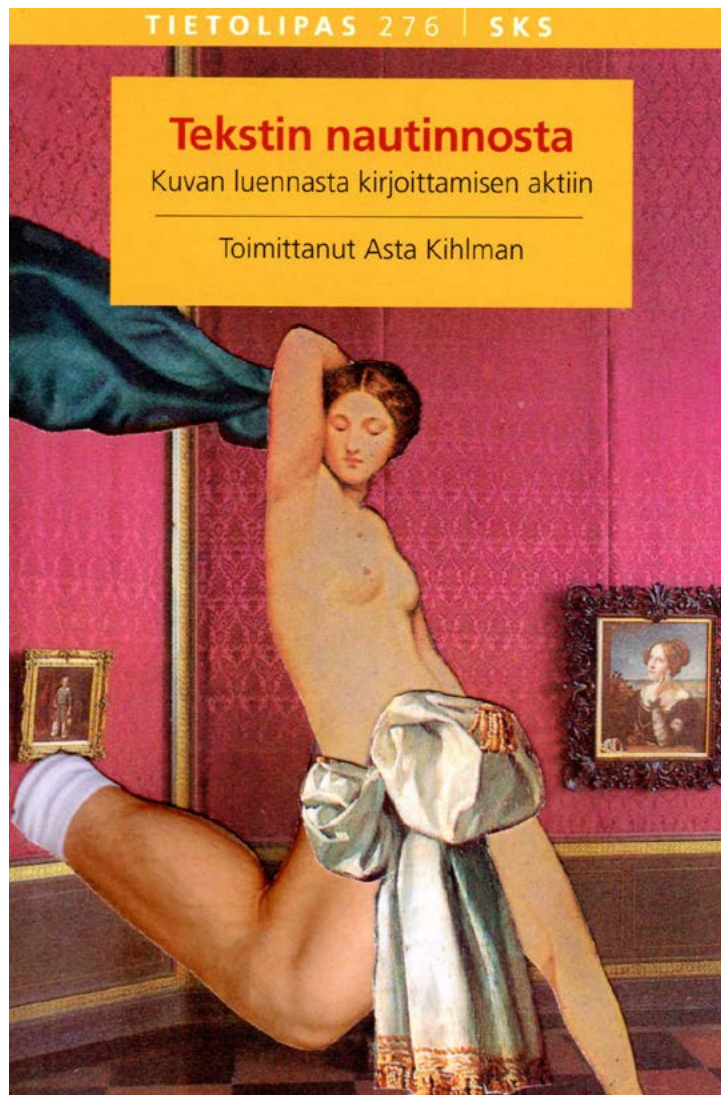
Avainsanat: *taidediskurssi, nykytaide-esseistiikka, sukupuoli, seksuaalisuus, kuvanluenta, queer-teoria*



Maailmankuvaamme leimaa moniarvoisuus ja sirpaleisuus. Yleistyksien tekeminen käy ahtaaksi, kun identiteetit ja kulttuurit monipuolistuvat. Myös visuaalisen kulttuurin kuvien luennat hankaloituvat – ne eivät enää sovi kaksinapaisille akseleille kuten mies–nainen, puhdas–likainen, kulttuuri–luonto. Miten sitten kulttuurisia tekstejä ja kuvia pitäisi lukea? Yhden vaihtoehdon tarjoaa Asta Kihlmanin toimittama antologia *Tekstin nautinnosta – Kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin* (2022). Artikkelien teoriapohjaa haetaan jälkistrukturalisteilta Roland Barthesilta, Jacques Derridalta, Michel Foucault’lta ja Julia Kristevalta, jotka kaikki hylkäsivät binääriset vastaparit. Luennat kietoutuvat toisinkatsomisen ajatuksiin ja avaavat näkökulmia diskurssisensitiivisempään suuntaan paljastaen aina jotain yllättävää taiteen institutionaalista koneistosta.

Teos ajoittuu Helsingin yliopiston dosentti Harri Kalhan 60-vuotispäivään ja on eräänlainen jäähyväiskirja akateemiselle uralle Kalhan siirtyessä taiteilijaksi. Teos kokoaa yhteen Kalhan ja hänen oppilaidensa esseistisiä artikkeleita. Erittymisesti Kalhan kirjoittamat tapaustutkimukset kuten *Tapaus Havis Amanda* (2008) ja *Tom of Finland* (2012) ovat inspiroineet kirjan tutkijoita queer-luontoihin.¹ Henkilöhaastattelu kirjan lopussa avaa Kalhasta dynaamisen kuvan. Saamme huomata, ettei Kalha ole tähänkään saakka pyhittänyt kaikkea aikaansa tutkimukselle, vaan on kotonaan niin tietokirjoittajana kuin taiteilijanaakin.

1 Antu Sorainen, ”Protoqueereista naisista ja rumuudesta Merete Mazzarellan ’vampyyrikirjoissa,’” teoksessa *Tekstin nautinnosta – Kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin*, toim. Asta Kihlman (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2022), 395.



Teos on jaettu kahteen osaan: *Taiteen kehyksissä* ja *Sukupuolen kehyksissä*. Käsittääkseni osat viittaavat vertauskuvallisiin ja konkreettisiin kehyksiin, joista ja joiden ulkopuolelta käsin kulttuurisia tekstejä luetaan. Jo teoksen nimi *Tekstin nautinnosta* vihjaa ranskalaisen kulttuurintutkija Roland Barthesin ajatuksiin luetun ja tuotetun tekstin nautinnosta. Kalha paljastaakin Barthesin olevan itselleen eräänlainen oppi-isä.²

2 Petra Lehtoruusu haastattelee Harri Kalhaa, ”Tutkijuu-desta kirjoittajuuteen – akateemisuuden ambivalenssi,” teoksessa *Tekstin nautinnosta – Kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin*, toim. Asta Kihlman (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2022), 482–484.

Kirjan avaa Kalhan artikkeli ”*In flagrante delicto* – luomisen aktista luennan antiin: näytös I–II”. Luenta on moninainen yritys ymmärtää kuuluisan modernistin, ranskalaisen surrealisti Jean Cocteaun (1889–1963) henkilökuvaa erilaisista säikeistä käsin: kirjoituksista, kuvista, aikalaisista ja ajankuvasta. Kalhan tyyli kirjoittaa poikkeaa totutun tutkimusartikkelin tyylistä. Se on runollinen, monitasoinen, ajassa, henkilöissä ja paikoissa poukkoileva, ehdottava ja sanoilla leikittelevä – aivan kuten Barthesilla. Tämän vuoksi artikkelit jättävät paljon tulkinnanvaraa, mikä tekee tekstin luennasta vastavuoroisen affektiivista – herättäen lukijassa oman tulkinnan polkunsaa.

Asta Kihlman ja Petra Lehtoruusu jatkavat teoksen linjaa yllättävillä luennoilla. Kihlman rinnastaa Ellen Thesleffin teoksia musiikin terminologiaan, kun taas Lehtoruusu osoittaa historismin käyttökelpoisuuden nykytaiteen analyysissä. Lehtoruusu lähtee muistojen ja fragmenttien jäljille lukiessaan Marjo Levlinin näyttelyn *Länteen ja takaisin* teoksia suhteessa romanttiseen antikvarianismiin ja surrealistiseen runokuvaan. Näin avautuu merkityshorisontteja Levlinin teoksille, jotka konstruoivat Amerikkaan muuttaneiden sukulaisten tarinoita.

Taiteen muuttuvia merkityksiä pohditaan myös asettamalla taiteen instituutiot kysymyksen kohteiksi. Altti Kuusamo analysoi taiteilijoiden kirjoittamia lehdistötiedotteita kritiikin muotona apunaan suostuttelun käsitteet. Hänen mukaansa taiteilijat luovat teksteillään uusia taidekäsitteitä, joita seuraamalla voi uumoilla taideilmaston muutoksia.³ Taiteilijoiden omassa puheessa on havaittavissa jopa arkistumista, jonka myötä ”taiteen suuruuteen liittyvä eufo-

3 Altti Kuusamo, ”Kritiikki ennen kritiikkiä – itseviittaus taidenäyttelyjen lehdistötiedotteiden retoriikassa,” teoksessa *Tekstin nautinnosta – Kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin*, toim. Asta Kihlman (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2022), 57.

ria on vähentynyt”⁴ Tämäkin tulkinta on sukua vastaparien hylkäämiselle taiteessa, tässä: pyhä – arkinen.

Max Fritze tuo esille taiteen kaksinaisuuden soveltaessaan roskateoriaa Ateneumin roskalavan skandaaliin, joka tapahtui vuonna 1915. Silloinen intendentti oli poistattanut lukuisia teoksia Ateneumin käytäviltä sään armoille. Skandaali paisui sanomalehtikirjoittelussa parodiaksi ja sai lopulta karnevalistisia piirteitä. Fritzen teksti herättää yleismaailmallisia kysymyksiä taiteen dikotomisesta eli kahtiajakoisesta luonteesta: roska – korkeataide. Kun sama kulttuurisine siirtyy poistettavaksi, myös sen korkearvoisuus saa väistyä. Fritze tuo tapauksen kautta näkyväksi arvorakenteita, jotka muutoin jäisivät huomaamatta.

Psykoanalyttisiakin luentoja esiintyy, kun Kalha valottaa Pablo Picasson kuvia anaaliteoriasta käsin ja pohtii seksuaaliteorian vaikutusta siihen, miten katsomme 1900-luvun alun postikorttien lapsikuvia. Hänen mukaansa aikalaistekstissä vähäpukeiset lapset saattoivat näyttäytyä viattomina ja romanttisina, kun taas nykytulkinta kulkee osin Freudin teorioiden vaikutuksesta vahvasti seksualisoivan linssin kautta.

Leena-Maija Rossi taas löytää feminiinisiksi miellettyjä piirteitä *Tom of Finlandin* usein hypermaskuliiniseksi tulkituista miehistä. Hän huomaa, että niin miesten rintavarustus kuin takamuskin tarjoillaan näissä teoksissa usein heteropornosta tutuilla alistuvilla asetelmilla. Annamari Vänskä puolestaan kiinnittää huomion homojen ja lesbojen näkyvyyden lähistoriaan. Hän kysyy, onko homojen ja lesbojen näkyvyys muuttunut toisenlaisen alistamisen muodoksi, jossa näkyvyydestä on tullut vaatimus.

Kaunokirjallisuuden päähenkilöiden seksuaali- ja sukupuoli-identiteettejä pohtivat niin Livia

4 Kuusamo, ”Kritiikki ennen kritiikkiä,” 71.



Hekanaho kuin Antu Sorainenkin. Livia Hekanaho kiinnostuu Thomas Mannin pienoisormaalin *Kuolema Venetsiassa* (1912) päähenkilöstä Gustav von Aschenbachista, joka alkaa vanhoilla päivillään tuntea kuolemanviettiin sekoittunutta homoseksuaalista halua koleran turmelemassa Venetsiassa. Hekanaho lukee teoksen hahmoja lacanilaisen psykoanalyysin *sinthom-oseksuaalin* käsitteen avulla. Hän selvittää käsitteen olevan jotakin, jota vasten *normaali* voi peilata itseään. Näin ollen normaali olisi toimintaa, joka pyrkii varjelemaan elämän jatkuvuuden edellytyksiä, kun taas päähenkilön halulla ei ole tulevaisuutta. Teoksen homoseksuaalisuutta on usein luettu turmiollisena. Hekanaho muuttaa näkökulmaa queer-tulkintaan: jospa miehillä onkin hauskaa. Heillä on lupa teeskentelemättömään seksuaalisuuteen ilman tulevaisuuden painolastia.

Antu Soraisen artikkelissa lähestytään Merete Mazzarellan fiktiivisten romaanien protoqueereja naisia – kirjailija Toini Topeliusta ja Suomen ensimmäistä naisprofessori Alma Söderhjelmiä. Sorainen pohtii Mazzarellan rumuuskäsitystä, joka ilmenee heterokulttuurin sisäänrakennettujen normien valossa. Kirjoittaja muistuttaa, että Toini Topeliuksen romaaneissa naisten ulkonäkö on toimintaa, jolla vaikutetaan ympäröivään yhteiskuntaan. Mazzarella kuitenkin onnistuu nostamaan esille varhaisia sukupuoli-identiteettejä, kun esimerkiksi Alma Söderhjelm saa rauhan viimeisinä hetkinään ajatellessaan yksinkertaisesti olevansa ”tämä tässä” ilman määrittelyä.⁵

Sukupuolinäkökulmaa edustaa myös Kalhan ja Kihlmanin yhteisartikkeli, jossa he luovat monipuolisen katseen keramiikkataiteilija Sigrid af Forsellesin aikalaisvastaanottoon. Keramiikka nähtiin perhetyöille sopivana harrastuksena. Tämän vuoksi kriitikoiden oli vaikeaa suhtautua teoksiin, jotka muuttuivat syvällisiksi. Runnollisesti kirjoittajat muistuttavat länsimaisesta

metaforasta, jossa nainen on ruukku, tyhjä astia, tarkoituksenaan ”ottaa vastaan ja vaalia”.⁶

Teos liputtaa viipyilevän kuvanluennan puolesta. Se on hyödyllinen kaikille, jotka pohtivat nykyluentojen mahdollisuuksia. Kihlman sanoo luentojen olevan osallistavia.⁷ Teosta lukiessani huomaan tämän selvästi. Nykyluennat neuvottelevat lukijansa kanssa ja kannustavat omiin tulkintoihin. Ne ehdottavat ja kysyvät. Historiallinen etäisyys kääntyy voimavaraksi, joka auttaa näkemään kulttuurisia tekstejä kirkkaammin menneisyydestä sekä tulevaisuudesta käsin. Aivan kuten Kalha arvoitukseksi noteeraa yhdessä kirjan artikkeleista ”minusta alkaa oikeasti tuntua siltä, että kuvalla on kyky *muistaa eteenpäin*”.⁸

FM, aikuispedagogi **Saara Heikkilä** on taidehistorioitsija, joka työskentelee yleisöjen parissa Serlachius-museoissa. Kiinnostuksen kohteita ovat metodologia, visuaalinen analyysi sekä taiteen ilmiöt.

5 Sorainen, ”Protoqueereista naisista ja rumuudesta,” 412.

6 Harri Kalha & Asta Kihlman, ”Sigrid af Forselles – korutaiteen monumentalisti,” teoksessa *Tekstin nautinnosta – Kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin*, toim. Asta Kihlman (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2022), 467.

7 Asta Kihlman, ”Johdanto: Tekstin nautinnosta – kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin,” teoksessa *Tekstin nautinnosta – Kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin*, toim. Asta Kihlman (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2022), 8.

8 Harri Kalha, ”*In flagrante delicto* – luomisen aktista luennan antiin: II näytös,” teoksessa *Tekstin nautinnosta – Kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin*, toim. Asta Kihlman (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2022), 273.

Tasa-arvo on museotyön kantava periaate

Marja-Terttu Kivirinta

doi.org/10.23995/tht.135977



Kirja-arvio teoksesta *Marginaaleista museoihin, toim. Anna Rastas & Leila Koivunen* (Tampere: Vastapaino, 2021), 345 sivua.

Avainsanat: *museo, museokokoelmat, museotyö, kriittinen museo, yhdenvertaisuus, vähemmistöt, marginalisoiminen, monikulttuurisuus, kulttuurinen omiminen, kolonialismi, dekolonisaatio, rasismi, antirasismi, osallistavuus, inklusiivisuus*



Museot tuottavat tietoa maailmasta ja yhteiskunnasta, kuten monet muut yhteiskunnan instituutiot – yliopistot, koulut ja kulttuurilaitokset, kukin omalla tempollaan. Museotyön arkea kehystävät erilaiset historialliset käytänteet, niitä määrittelevä lainsäädäntö ja samalla koko yhteiskunta. Mitä nämä käytännöt, yhteiskunnalliset arvot ja normit kulloinkin ovat? Laaja kysymys jo itsessään osoittaa sen, ettei menneisyyteen katsova museo voi pysytellä erillään ympäröivästä maailmasta ja olla vaikuttamatta nykyhetkessä. Tämän päivän ihmisten arkea ja juhlaa määrittelee parhaimmillaan ja pahimmillaan monta tekijää, kuten ylitajainen kansainvälinen liikkuvuus, monikulttuurisuus, sodat ja muut ankarat konfliktit, sosiaaliset ja taloudelliset muutokset, päivänpolttavat keskustelut sekä ihmisten väliset suhteet toisiinsa ja elinympäristönsä, luontoon ja eläimiin. Tämä kaikki vaikuttaa vahvasti jokapäiväisten käytäntöjen lisäksi uudenlaisiin yhteisöihin ja instituutioihin sekä museoita koskevaan teoriaan ja tutkimukseen.

Vastapaino-kustantamon vuonna 2021 julkaiseva kirja *Marginaaleista museoihin* (toim. Anna Rastas ja Leila Koivunen) tuo suomalaiseen museokeskusteluun teemoja ja käsitteitä, joita on avattu kansainvälisellä museokentällä jo jonkin aikaa. Puheenaiheet keskittyvät tiukasti tasa-arvon kysymyksiin ja näin ollen myös mahdollisiin epätasa-arvoa rakentaviin museokentän toimintatapoihin ja niiden seurauksiin. On jouduttu myöntämään, että työ museoissa koskettaa erilaisia ihmisiä ja toisistaan poikkeavia ihmisryhmiä, joiden elämästä, menneisyydestä, nykyisyydestä ja mahdollisesti myös tulevaisuudesta eri alojen museoiden on syytä käydä keskustelua.

Museoiden kokoelmien kätköihin sekä näyttelyjen esillepanoihin kuuluu esineistöä, joka kertoo elämästä ja kulttuureista ennen ja nyt. Museo-



alan työntekijöille ja tutkijoille tämä on ajatuksena itseäänselvyys. Mutta miten huolehtia siitä, että museoiden esittelemä tasa-arvoperusteinen näkökulma maailmasta ottaisi huomioon yhteiskunnan monikulttuurisuuden ja -kielisyyden monet eri tasot ja muistaisi nekin, jotka helposti sysätään marginaaliin?

Itselleni, toimittaja- ja kriitikkotaustaiselle taidehistorioitsijalle kirja *Marginaaleista museoihin* on ollut yleisesti ottaen antoisa lukukokemus. Useista kirjan artikkeleista voisi olla hyötyä monillekin tietoa rakentaville ja esitteleville instituutiolle. Museota ja ylipäätään mitä tahansa tietoa välittävää instituutiota koskevat samat lainalaisuudet, vaikka toimintamuoto on eri.

Teos muistuttaa, ettei totuus ole koskaan ehdottoman objektiivista ja neutraalia. Maailmaa ja siinä eläviä ihmisiä koskevaa tietoa värittävät aina tietyt arvot. Instituutioiden on tuotava tämä esille paitsi tasa-arvon näkökulmasta, myös siltä kannalta, että tiedon kehyksenä on aina jokin tai useampi sosiaalinen ryhmä sekä yhteiskunnalliset luokat ja tästä näkökulmasta esitetty totuus. Museoiden vakituiset kohderyhmät edustavat enimmäkseen keskiluokkaa. Kirjan artikkelit pyrkivät nostamaan esiin toisenlaisia näkökulmia ja uusia suuntia.

Kuten kirjan nimi osoittaa, sen sisältämät artikkelit ottavat huomioon myös erilaiset marginalisoidut ja yhteiskunnan katvealueille sysätyt ilmiöt. Artikkeleista monet käsittelevät kulttuuri- ja luonnonhistoriallisia museoita. Taide tulee mukaan lähinnä etnografisesta näkökulmasta artikkeleissa, jotka esittelevät museoiden ohella eri vähemmistöihin keskittyviä nykytaiteen prosessuaalisia ja myös instituution kaltaisia hankkeita. Olisi ollut kiinnostavaa lukea myös tutkimusartikkeleita, jotka käsittelevät taidehistoriaa, taidemuseoiden kokoelmatyön ja näyttelyjen toiminnan periaatteita. Niitäkin voisi tarkastella kehystettynä samoin kuin kolmeen osaan jakautuva kirja nyt tekee. Kun kirjaa lukee sitä jäsentäviä teemoja seuraten, sen ensimmäinen osa saa heti pohtimaan aikaa käsitteenä ja sitä, miten aika vaikuttaa museoiden muutoksessa. Kirjan toinen osa syvennyy kolonisaatioon ja sitä myötä dekolonisaatioon, rasismiin ja antirasismiin, marginalisoituun tietoon ja sitä kautta syntyviin uusiin tulkintoihin. Kolmas osa kohdistuu erityisesti tämän päivän ajankohtaiseen museotyöhön, joka on sekä inklusiivista että osallistavaa.

Tiivistetysti sanoen, tavoitteena on nähdä museo yhteiskunnallisena toimijana ja huomioida monet ihmisryhmät, avata kokoelmapolitiikkaa ja sen luokitteluperiaatteita, tarkastella tapoja rakentaa ja tulkita historiassa vuosikymmenestä toiseen toistuvaa arvoperustaista kaanonia sekä museoihin kytkeytyvää identiteettipolitiikkaa,

minkä vasta lähimenneisyys on tehnyt ajankohdattaiseksi. Outsider-taidetta ei välttämättä nähdä enää kentän ulkopuolisena taiteena, marginaalisena, vaikka tekijät eivät olisikaan saaneet perinteistä taidekoulutusta.

Taidemuseota voisi tarkastella samalla tavalla kuin kulttuuri- ja luonnonhistoriallista museoita. Dekolonisaation näkökulmasta olisi tärkeää huomioida se, millaisiin ja keiden uskomusjärjestelmiin taide- ja kulttuurihistorian museoiden esittämä taide perustuu esineellisenä ja symbolisena arvomaailmana. Näitä asioita kirja käsittelee etnografisessa mielessä kiinnostavasti. Siihen liittyy myös taidehistoriaa, etenkin modernin taiteen historiaa, kuten vaikkapa Akseli Gallen-Kallelan 1900-luvun alussa tekemän silloisen brittiläisen Itä-Afrikan matkan teosten tulkintaa koskevat, kulttuurisiin käytäntöihin ja sen ajan nykyaiteeseen kytkeytyvät pohdinnat osoittavat. Se tulee esille kirjan ensimmäisen osan parissakin artikkelissa.

Kysymys ei ole yksinkertainen. Se ei ole sitä myöskään tällä hetkellä ajankohtaisen Gallen-Kallelan Museon näyttelyn kannalta, vaikka kuratoinnissa on ollut mukana nykykenialaisia ammattilaisia. *Marginaaleista museoon* -kirjaan viimeisimmän näyttelyn analyysi ei ehtinyt mukaan. Sen sijaan Johanna Turusen ja Mari Viita-Ahon artikkeli huomioi kiinnostavasti saman museon 2000-luvun alussa järjestämän näyttelysarjan, jonka keskiössä tässä yhteydessä ovat olleet kahden nykyaiteilijan tekemät tulkinnat Akseli Gallen-Kallelan Afrikka-teoksista. Yhdelle taiteilijalle tämän kollegan sata vuotta sitten tekemä pitkäaikainen Kenian matka elämäntapoineen, oleskeluineen ja keräilyineen näyttäytyi ongelmattomana. Taiteilijoista toinen puolestaan toi esille Gallen-Kallelan teoksissa näkemänsä ”valkoisen miehen” kolonialistis-yläluokkaisen tyylin asettua toiseen kulttuuriin vallankäyttäjänä, joka ei itse kuitenkaan tiedosta valtaansa.

Turusen ja Viita-Ahon kysymysmerkillä varustettu artikkeli ”Kriittisen museon mahdotto-

muus?” vastaa otsikkoonsa muistuttamalla siitä, miten eri tavoin taiteilijat niin menneisyydessä kuin nykyajassakin ovat asemoineet itsensä osaksi toista kulttuuria. Kirjoitusta lukiessani ymmärsin taas kerran, miten kauan olemme eläneet sumukuplassa kuvitellen, ettei pieni pohjoinen Suomi ole voinut olla kolonialistinen maa. Samaa on tarkasteltu kulttuurisen omimisen näkökulmasta monessa yhteydessä, myös nykytaiteen ja taidekriitiikin kentällä.

Aiheeseen syventyy erityisen kriittisesti myös toinen kirjan toimittajista, Turun yliopiston historian professori Leila Koivunen viime vuosien tieteellinen keskustelu kehyksenään. Koivusen artikkeli ”Kulttuurista omimista lainavaatteilla?” keskittyy niin Kiasman näyttelyn taannoin keskustelua herättäneeseen nykytaiteen videoteokseen ja siinä esitettyyn saamen pukua muistuttavaan asuun kuin myös Suomen Lähetysseuran tiloissa 90 vuotta aiemmin avatun kiinalais-afrikkalaisen näyttelyn omina esiteltyihin vieraisiin, seuran henkilöiden matkoiltaan tuomiin asuihin, joita oli esillä näyttelyssä ja sen avajaisissa heidän päällään. Keniassa noina vuosina asunut taiteilija Gallen-Kallela ja hänen perheensä, kuten tytär afrikkalaistytön pukuineen, on myös tämän artikkelin keskiössä. Kun noin sata vuotta sitten kyse oli erottautumisesta ja eksotisoinnista, historian tutkijan näkökulmasta kyse on nyt naamiaishuvien kaltaisesta kulttuurisesta omimisesta, toisen kulttuurin hyödyntämisestä oman identiteetin muokkaamiseen. Se oli hyväksi- ja vallankäyttöä, vaikka aikalaiset näkivät sen viattomana. Koivusen mukaan samankaltainen asennoituminen ei voi tulla enää kyseeseen, vaan museoiden näytteillepanoja on mietittävä eettisesti dialogina toista kulttuuria esittelevän esineistön kanssa.

Mainitut artikkelit sijoittuvat kirjan ensimmäiseen osioon ”Aika ja museoiden muutos”. Minulle lukijana se on kaikkein hedelmällisin ja silmiä avaavin jakso. Kirjan dramaturgia toimii, kun samassa osiossa on mukana myös artikkeli, jossa silloinen väitöskirjan tekijä ja saamelaistaustai-

nen Aile Aikio kirjoittaa Inarin Saamelaismuseo Siidasta sekä etäisyyttä ottavana tutkijana että lähikatseella varustettuna museon entisenä työntekijänä. Aikion rakentavasti kriittinen ja pohdiskellen kirjoitettu artikkeli on ajalta ennen kuin Suomen Kansallismuseon kokoelmissa pitkään säilytetty saamelaisaineisto palasi lopulta kotiin Siidaan, jossa se on avattu näyttelyinä yleisölle. Artikkelin näkökulmista kiintoisin on jälleen positio. Kenelle museon näyttelyt tehdään? Onko ne suunnattu ensi sijassa Saamelaismuseossa vieraileville turisteille vai alueella asuville monille eri saamelaisryhmille?

Kirjan toinen osa, otsikoltaan ”Dekolonisaatio, marginaalin tieto ja uudet tulokset” liittyy sananmukaisesti edellistä osaa vielä tarkemmin dekolonisaatioon, historian marginaaliin unohtamiin, siirtomaavallan aikaisiin menneisyyden ilmiöihin. Niihin kytkeytyvät myös nykyajassa edelleen käytävän keskustelun tärkeät teemat, rasismien tai antirasismien asenteet. Artikkelissaan ”Museot, rasismi ja antirasismi” yliopistonlehtori Anna Rastas tarkastelee sosiologina ja etnografina erityisesti kolonialismin määrittelemässä Euroopassa ja Yhdysvalloissa toimivia Afrikkaan ja sen kulttuureihin keskittyviä museoita ja niiden toiminnan monikulttuurisuutta. Artikkelin ytimessä on näin ollen kiinnittää huomio moninasiin yleisöihin, antirasismiin sekä museotyöhön, joka tunnistaa rasismien monet puolet, rodullistamiseen ja erivärisyyteen liittyvät ongelmat. Rastas muistuttaa lisäksi, että sensitiivisyyttä vaativat niin työ kuin myös katsojana oleminen eläintieteellisessä museossa tai luonnontieteellisen museon eri osastoilla.

Tässäkin dekolonisaatio-yhteydessä lukija voi palata pohtimaan vielä kirjan ensimmäisessä osassa esille tullutta Gallen-Kallelan Afrikkaa, taiteilijan nykyisen Kenian alueelta aikoinaan matkamunistoina tuomia esineitä, jotka kiinnittyvät paikallisiin uskomuksiin ja kulttuurisiin järjestelmiin. Tähän symboleja erittelevään aihepiiriin kirja paneutuu ansiokkaasti sen toisen osan artikkelien tarkastellessa muun muassa

myös Australian ja Meksikon alkuperäiskansojen esineistöihin liittyviä museokäytäntöjä.

Samaan osioon kuuluvat jo mainitut nykytaiteen osallistavat yhteiskunnalliset ja urbaanit uudishankkeet, kuten taiteilijoiden Sasha Huberin ja Petri Saarikon ylläpitämä kulttuurien kohtaamispaikan tarjonnut taidetila *Kallio Kunsthalle*, jossa järjestettiin muun muassa pääkaupunkiseudun POC-yhteisön *The Shelter*-projekti. He perustivat aikoinaan myös samalla yhteisöllisyyden periaatteella toimivan *Pesän* monikulttuuriseen Zürichiin. Artikkelissaan Huber ja Saarikko tarkastelevat niiden kaltaisten kaupunkitilaa määrittävien instituutioiden päämääriä suhteessa ympäröivän yhteiskunnan instituutioiden tavoitteisiin, joiden perusta on monella tapaa erilainen.

Museota kriittisen ajattelun pesäpaikkana tarkastelee artikkelissaan myös sen vaihtoehdon esittäjä Ali Akbar Mehta. Hänen aiheenaan on Helsingin Kontulassa toimiva *Museum of Impossible Forms (M{if})*, dekoloniaalinen, antirasistinen ja queer-feministinen projekti. Se on ollut eräänlainen kohtauspaikka Helsingin itäisillä alueilla asuville, monia eri vähemmistöryhmiä edustaville toimijoille.

Kallio Kunsthalle ja *M{if}* edustavat kumpikin tavallaan osallistavaa ja inklusiivista museotyötä, johon kirjan artikkelikokonaisuuden kolmas osio ”Osallistava ja inklusiivinen museotyö” keskittyy erityisesti. Sen puitteissa julkaistujen kirjoitusten keskiössä ovat ensinnäkin eri sukupuolia ja seksuaalisuuksia edustavat ryhmät tai työväestö, vangit, romanit, nuoret ja toisaalta myös vähemmistöihin keskittyvät pelit. Viimeksi mainittuun aihepiiriin paneutuu artikkelissaan erityisesti Uppsalan yliopiston pelisuunnittelun lehtori Sabine Harker, jonka aiheena ovat yleisövuorovaikutustyön ja pedagogian työvälineiksi kehitettävät digitaaliset pelit. Otsikon ”Inklusiivisten museopelien myytit ja mahdollisuudet” mukainen osallistavuus ja inklusiivisuus merkitsee digitaalisen vuorovaikutuksen hyödyn-

tämistä pelien ja leikin muodossa, niin museotyössä kuin muussakin oppimiseen liittyvässä toiminnassa.

Kirjan kirjoittajat edustavat kiinnostavalla tavalla useita eri tieteenaloja. Mainittujen etnografian ja taide- ja kulttuurihistorian lisäksi mukana on sosiaali- ja kulttuuriantropologiaa, sukupuolentutkimusta, Karjalan tutkimusta, venäjän kielen ja kulttuurin tutkimusta, yleistä tai sosiaalishistoriaa, sosiologiaa ja niin edelleen. Mielenkiinnon herättäminen vahvistaa myös tiedonhalua. Se saa vaikkapa huomaamaan, että Suomen venäjänkielisillä asukkailla on erilainen suhde Suomen historiaan kuin kantasuomalaisilla.

Jo kirjassa mukana oleva valikoima tutkijoita ja toimijoita osoittaa, miten monesta näkökulmasta museota, sen kaltaista instituutiota ja sen toimintaa voi ja myös pitää tarkastella. Samalla lukija voi herätä pohtimaan omia lähtökohtiaan tulkitsijana ja katsojana. Kirja on kokonaisuutena melkoinen tietopaketti, joka kiinnostaa ja haastaa monella tavalla.

FT Marja-Terttu Kivirinta on toiminut kulttuuri-toimittajana ja taidekriitikkona runsaat 40 vuotta. Hän on opiskellut taidekoulussa ja sen jälkeen yliopistossa taidehistoriaa, kansatiedettä, Suomen historiaa, etnomusikologiaa, sosiologiaa ja kirjallisuustiedettä sekä toiminut Helsingin Sanomien ja muiden tiedotusvälineiden kriitikkona vuodesta 1976. Hän väitteli filosofian tohtoriksi Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineesta vuonna 2014, ja on sitä ennen ja sittemmin kirjoittanut useita artikkeleita ja tietokirjoja.

Alexander Lauréus genremålningar och den tidiga romantikens visuella kultur

Lotta Nylund

doi.org/10.23995/tht.132037



Lectio praecursoria: Lotta Nylunds avhandling i historia och kulturarv "Alexander Lauréus genremålningar och den tidiga romantikens visuella kultur" examinerad vid Helsingfors universitet 16.6.2023. Opponenten var professor Solfrid Söderlind (Lunds Universitet) och kustos var professor Henrik Meinander (Helsingfors Universitet). hdl.handle.net/10138/357919

Nyckelord: *Alexander Lauréus, genremåleri, romantiken, visuell kultur*

Alexander Lauréus föddes som prästson i Åbo 1783 och reste till Stockholm 1802 för att studera vid Konstakademien och avancerade snabbt i sina studier. Han specialiserade sig på genremålningar i den nederländska 1600-talskonstens stil och var mycket produktiv under sin livstid. År 1812 invaldes han som ledamot i Konstakademien och fick därmed titeln hovmålare. Han tilldelades Konstakademiens resestipendium som möjliggjorde fortsatta studier utomlands. År 1817 reste han tillsammans med sin livskamrat Margaretha Charlotta Thynelius till Paris där han studerade i Pierre Guérins ateljé, och därefter fortsatte utlandsvistelsen i Rom från 1820 fram till sin död i oktober 1823.

Lauréus har beskrivits som Finlands första akademiskt utbildade konstnär, genremålare och romantiker. Den första monografen och katalogen över Lauréus produktion skrevs av Kasimir Leino år 1908.¹ Lauréusforskningen fick fortsättning redan 1914 med Torsten Stjernschantz doktorsavhandling som innefattade en utökad katalogdel.² Därefter har Lauréus produktion behandlats i enstaka artiklar, lärdomsprov och en utställning 1983.³ Det är hög tid att uppdatera katalogen över Lauréus produktion och analysera hans konstnärskap vetenskapligt och i relation till internationell forskning.

Den här undersökningen består av sammanställning av en katalog över Lauréus produktion,

1 Kasimir Leino, *Hovimaalaja Aleksander Lauréus ja hänen ympäristönsä: tutkielma* (Helsinki: Kansa, 1908).

2 Torsten Stjernschantz, *Alexander Lauréus: en konsthistorisk studie* (Helsingfors: Alexanders-universitetet i Helsingfors, konsthistoria, 1914).

3 Aimo Reitala, "Alexander Lauréus redivivus. Täydennyksiä Lauréuksen taiteen tutkimukseen," *Taidehistoriallisia tutkimuksia / Konsthistoriska studier*, nr 1. (1974), 85–101; Supinen, Marja, toim. *Alexander Lauréus 1783-1823: 200-vuotismuistonäyttely = 200-års minnesutställning: Helsinki, Helsingfors 1.12.1983-12.2.1984* (Helsinki: Suomen taideakatemia, 1983).



Bild 1. Alexander Lauréus, *Gubben med skåpet*, motiv från Storkyrkobrinken, 1809. Olja på duk, 51,6 × 43,1 cm. Stockholms stadsmuseum, Stockholm. Bild: Stockholms stadsmuseum. Källa: **Stockholmskällan**, licens CC-BY.

innefattande 504 verk, och studium av dessa teckningar, målningar och etsningar, samt historisk contextualisering av hans verk och hans konstnärliga strategier. I avhandlingen studeras också receptionen av Lauréus verk: vem köpte hans konst, via vilka vägar och till vilka priser och hur tolkades hans verk. Kännedom om den historiska kontexten, det vill säga konstnärskaps sociala och materiella villkor, samtida debatter, normer och värderingar gällande konsten hjälper oss att förstå Lauréus konstnärskap: varför han målade som han gjorde och vilka betydelser tillskrev den samtida publiken hans verk.

Undersökningen av Lauréus produktion och konstnärskap belyser samtidigt två centrala företeelser i det tidiga 1800-talets kultur: å ena sidan konstens tilltagande kommersialisering, å andra sidan den tidiga romantikens strömningar.

Lauréus var verksam under en tid då konstlivet genomgick stora förändringar. I stället för att måla beställningsarbeten åt mecenater, kyrkan och hovet skapade konstnärerna nu sina konstverk för en öppen marknad. Konsten blev samtidigt mer offentlig med regelbundna utställningar på Konstakademien där konstnärerna hade möjlighet att ställa ut sina verk och på så sätt locka kunder. Utställningarna var populära tillställningar med gratis inträde flera dagar i veckan. Konstkritik började förekomma i tidningar och tidskrifter. Kongl. Museum öppnades för allmänheten 1794. Konst konsumerades på nya sätt och av människor ur allt fler samhällsskikt, men adeln och kungahuset utgjorde fortfarande den främsta gruppen av konstsammlare.

Fram till 1800-talet fanns det få bilder i de flesta människors omgivning. Tack vare tekniska uppfinningar började konstgrafiken och den visuella kulturen småningom expandera. Färgsatta grafiska blad utgavs enskilt, i serier och inbundna i vackra planschverk. På torg erbjöd kringresande artister möjlighet att kika in i tittskåp och se underhållande färgbilder, för en liten slant. Romanläsning blev ett allmänt fritidsnöje och romanerna kunde ha enstaka illustrationer. Scenkonst med magnifika scenografier och dräkter var tillgänglig för allt fler samhällsgrupper.

Kulturlivets expansion och den allt bredare publiken skapade många möjligheter för det tidiga 1800-talets författare, bildkonstnärer och musiker att utöva konst och få inkomster. Jämfört med att ta emot beställningar från en mecenat erbjöd den öppna marknaden större konstnärlig frihet att experimentera med nya motiv, olika tekniker och uttryck. Alexander Lauréus är ett bra exempel på en konstnär som var mycket produktiv och mångsidig, som experimenterade med nya motiv och var lyhörd för skiftande trender. Han bland annat prövade att göra egna linjeetsningar.

Lauréus började sin konstnärsbana med att måla i traditionen av nederländsk 1600-talsgenremå-

leri likt sin lärare genremålaren Pehr Hilleström. Lauréus målade ofta komiska scener av det all dagliga livet, så kallade bambochader, men också äventyrliga och stämningsfulla riddar- och rövartmotiv, samt människor i vilda landskap eller vid ruiner. Det var inte alltid så lätt att balansera mellan olika värderingar: å ena sidan kravet att skapa högt värderade konstverk i en akademisk omgivning där största delen av konstköparna fortfarande utgjordes av ståndspersoner och hovet, å andra sidan att skapa nya motiv som svarade på människors längtan efter underhållning och mer lättillgänglig konst. Lauréus målningar blev vid flera tillfällen kritiserade för att vara ”låga” eller ”karrikatyrer”.

Han lyckades trots allt livnära sig som konstnär och få framgång i sin valda inriktning, genremåleriet, som vid tiden ännu inte var fullt etablerat. Exempelvis var termen ”genremåleri” ännu inte i bruk i svenskan – officiellt var Lauréus historiemålare. I sin dagbok från resan till Paris hösten 1817 skriver Lauréus om ”tableaux de genre”, vilket faktiskt är det första kända exemplet på användningen av termen i svenskan.

I avhandlingen argumenterar jag för att Lauréus val att måla i den nederländska 1600-talskonstens stil var ett sätt för honom att ta avstånd från klassicismens ideal, och i stället föra fram ett måleri som uppfattades som nordiskt, mer naturligt, innerligt och genuint. Genom att använda motiv och ett bildspråk som var bekant för publiken från den nederländska 1600-talskonsten gjorde Lauréus sina målningar inte bara lättigenkännbara, utan anknöt även till en eftertraktad målningstradition med långa anor. Jag hävdar att det var en fungerande strategi för att balansera i korsdraget mellan olika värderingar och stridande läger inom konstlivet. Lauréus ska ändå inte uppfattas enbart som en efterföljare till Hilleström och de nederländska genremålarna. Han förnyade genremåleriet med sina bilder av det samtida livet i Stockholm, Paris och Rom genom att använda populära dikter, scenkonst och grafiska blad som förlagor. Med

sitt konstnärskap bidrog Lauréus till att genremåleri med folket som motiv slog igenom, och deltog därmed i att utveckla och etablera genremåleriet i Sverige och Europa under tidigt 1800-tal.

Lauréus har i tidigare forskning förknippats med romantiken på grund av sina eldskens- och nattmålningar, sitt ljusdunkel, sina genrescener förlagda i historien, sina rövare och idealiserade folklivsbilder. Trots det har romantiken i den tidigare Lauréusforskningen inte definierats eller studerats mer ingående. Romantiken är ett mångskiftande och svår fångat begrepp som haft olika betydelser i olika tider och sammanhang, vilket Lauréus produktion är ett belysande exempel på.

I avhandlingen visar jag att Lauréus lämnade de komiska folkliga krog- och gatuscenerna från Stockholm kring år 1815 och övergick till att måla högre ståndsmiljöer och särskilt idealiserade scener av bönder samt motiv från den svenska historien. Hans kursändring kan förklaras med nationalistiska idéers framväxt, där bonden fick representera en ursprunglig nordisk kultur. År 1814 utkom Geijers och Afzelius *Svenska folkvisor från forntiden* och Götiska förbundets medlemmar föreläste om fornnordisk mytologi och historia på Sällskapet för Konststudium.

I tidigare forskning har Lauréus målningar ibland tolkats från ett finsknationalistiskt perspektiv som utgår från att Lauréus som Åbobo skulle i sina målningar ha avbildat uttryckligen finsk allmog och gett uttryck för en finsk nationalkänsla. Jag ifrågasätter denna tolkning. Lauréus var född i Sverige i staden Åbo, han studerade i rikets huvudstad Stockholm och bosatte sig där. Han återvände till sin hemstad enligt vår kännedom endast en gång 1806 och beskrev svenskarna som sina landsmän och Sverige som sitt



Bild 2. Alexander Lauréus, *Lantkvinna säljer vindruvor åt savojardgossar*, 1819. Olja på duk, 46 × 56 cm. Nationalmuseum, Stockholm. Bild: Linn Ahlgren / Nationalmuseum. Källan: **Nationalmuseum**, licens CC BY-SA 4.0.

fädernesland. Nationalismen som vi känner den var ännu i sin linda. Lauréus och hans vänner talade för en nordisk konst som inkluderade även den nederländska 1600-talskonsten. Min forskning visar att de ville uppvärdera den nordiska historien och kulturen i motsats till den franska klassicismen och antika historien som varit tongivande inom akademierna i århundraden. En autentisk, regionalt eller nationellt särpräglad kultur skulle hittas bland bönderna, som antogs ha bevarat nationens ursprungliga seder. Därför målade Lauréus allmogen inte bara i Sverige (inklusive dagens Finland) utan även i Paris och Rom. Det jag vill framhäva är att Lauréus målningar inte är realistiska avbildningar av verkliga bönder. De är idealiserade bilder som anknyter till den nederländska 1600-talskonsten, den pittoreska estetiken samt herderska eller göticistiska idéer om folket och till civilisationskritikens idétradition.

I Paris och Rom fann han med hjälp av den pittoreska estetiken och grafikkonsten ett sätt att framställa folket på ett estetiserande och exo-

tiserande sätt som tilltalade de svenska konstköparna och som inte ansågs vara ”lågt”. Min receptionshistoriska studie visar att Lauréus målningar från Paris och Rom var högt uppskattade och köptes för höga priser. Lauréus svarade med sina målningar på en ökad efterfrågan på estetiskt tilltalande, lättillgängliga och idealiserade bilder av folket i främmande kulturer och i pittoreska miljöer. Han implementerade i sina genremålningar motiv från dräktbilder, *costumi pittoreschi* och *Cris de Paris*, och förde således obemärkt genremåleriet närmare nöjeskulturen.

Det visar att den massproducerade bilden, som ett expanderande visuellt medium, hade en inverkan på genremåleriet. Vi kan jämföra med hur strömningstjänsterna som medium påverkat filmkonsten i vår tid. Vi konsumerar allt oftare serier och filmer via strömningstjänster och det påverkar vårt sätt att se på film. Då efterfrågan och konsumtionsvanorna skiftar påverkar det även filmernas innehåll och format. Grafikkonstens och genremåleriets växelverkan skulle vara ett intressant ämne för vidare forskning.

Lauréus kommersialism, hans visuellt starka effekter, vardagliga ämnen och brist på djup själslighet gör att han passar dåligt in i definitionen på romantiken, om man utgår från den litterära riktningen, vilket är normen även i konsthistorieforskningen. Den romantiska riktningens litterära talesmän var redan kring sekelskiftet 1800 måna om att ta avstånd från all slags kommersialism, underhållningskultur, det triviala och vardagliga. Under de senaste två årtionden har forskare påpekat att flera av den romantiska riktningens författare tog de facto intryck av den folkliga kulturen och nöjeslitteraturen, såsom gotiska romaner, men var samtidigt måna om att ta avstånd från dessa och påpeka att deras egen konst var konstnärligt överordnad. De ville inte förknippas med en estetiskt lågt värderad kultur som ansågs tilltala de lägre samhällsklasserna. Ju mer konsten kommersialiserades under 1800-talets första hälft och konstnärerna måste anpassa sig till efterfrågan på marknaden, desto mer

började konstnärerna och konstkännarna göra skillnad mellan hög- och lågkonst, folkmusik och klassisk musik, karikatyr och bildad konst.

Lauréus produktion är ett exempel på hur konsten kunde vara kommersiell och romantisk samtidigt, vara underhållande och avbilda folket och ändå köpas av rikets förnämaste konstsamlare. Detta forskningsresultat stöder nyare forskning som ifrågasätter den snäva synen på romantiken som hittills ofta präglat historieskrivningen. Romantikforskningen har till stor del skrivits av litteraturvetare med den litterära romantiska riktningen som utgångspunkt och startskott. Man har definierat romantiken utgående från programskrifter, svepande historieskrivning, teori i stället för praktik samt fokuserat på ett litet antal högt värderade verk av ett fåtal (manliga) aktörer (främst från Tyskland, Storbritannien och Frankrike). Men den romantiska riktningen föddes inte ur tomma intet. Riktningens företrädare lade beslag på ett begrepp som redan var allmängods och formulerade sitt litterära och filosofiska program på idéer som fanns i omlopp. Begreppshistoria har i den här avhandlingen varit ett viktigt redskap för att ringa in vad Lauréus samtid associerade med begreppet ”romantisk”.

Jag hävdar att Lauréus inte kan förknippas med den romantiska riktningens spekulativa filosofi, progressiva universalpoesi, själslighet eller strävan mot det gudomliga och eviga. Det är inte särskilt förvånande då man beaktar att romantiken som litterär riktning höll på att växa fram i Sverige först kring 1810 när Lauréus redan var en etablerad bildkonstnär. Däremot argumenterar jag för att vi kan bättre förstå Lauréus produktion om vi tolkar den genom begreppen ”romanesk”, ”romantisk”, och ”pittoresk”, så som de användes under Lauréus samtid för att hänvisa till det medeltida, äventyrliga, vilda, naturliga och ursprungliga. Gotiken samt riddar-, rövar- och skräcklitteraturen har i historieskrivningen överskuggats av den romantiska riktningen, men under de senaste årtiondena har dessa framhävts mer i forskningen. Likaså har det ”pittoreska”

inte uppmärksammats särskilt mycket i historieskrivningen, förmodligen för att det är en svårfångad visuell företeelse. Jag tolkar Lauréus i kontexten av dessa kulturströmningar inom den tidiga romantiken, eller vad som i litteraturhistoria ofta kallas för förromantiken.

Verkligheten är mångskiftande och det visuella eller det som kan uppfattas som ytligt är essentiellt för att vi ska förstå historien i hela dess mångfald. Konstriktningar är trots allt bara analytiska begrepp som finns till för att hjälpa oss ringa in och beskriva olika fenomen, gemensamma utgångspunkter och målsättningar, kontinuitet och förändring över tiden. Det är ett makroperspektiv som ändå måste vara förankrat i ett mikroperspektiv genom enstaka empiriska studier. Med Alexander Lauréus som fallstudium, hoppas jag med denna avhandling kunna bidra till att lyfta fram den visuella kulturens och de romantiska strömningarnas mångfald under tidigt 1800-tal.

FD **Lotta Nylund** är intendent för konstmuseet Villa Gyllenberg. Hennes doktorsavhandling undersöker Alexander Lauréus produktion och konstnärskap i en historisk kontext, särskilt i relation till den tidiga romantiken och tidens visuella kultur.

Dualismit marginaaleissa

Naistekijyys ja modernisaatio Natalie Mein
1910–1920-lukujen tuotannossa

Kai Stahl

doi.org/10.23995/tht.137849



Lectio praecursoria: Kai Stahlin taidehistorian alan väitöskirja ”Dualismit marginaaleissa. Naistekijyys ja modernisaatio Natalie Mein 1910–1920-lukujen tuotannossa” tarkastettiin Turun yliopistossa 7.10.2023. Vastaväittäjänä toimi dos. Juha-Heikki Tihinen (Helsingin yliopisto) ja kustoksena prof. Tutta Palin (Turun yliopisto). <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-9452-6>

Avainsanat: avantgarde, taidehistoria, feministinen tutkimus, kulttuurisemiotiikka, ikonografia, lähiluku, modernisaatio, dekadenssi, toiseus, ei-normatiivisuus, naistaiteilija, sukupuoli, ”uusi nainen”, pseudonyymi, prostituoitu, dandy, nukke, sfinksi, kuolema, Viro, Natalie Mei



Suomelle Viro on maana tuttu ja kotoisa ja sen taide on jaksanut herättää niin ihailua kuin hämmästyä.

Pari vuotta sitten EMMA-taidemuseossa avautui virolaisen modernisti Konrad Mägin laaja yksityisnäyttely, jonka museonjohtaja ja tutkijakollegani Pilvi Kalhama kuratoi. Näyttely saavutti äärimmäisen suuren suosion. Mägiä parisenkymmentä vuotta nuoremman Natalie Mein (1900–1975) taiteeseen on saatu tutustua vain silloin, kun matkustetaan Tallinnaan ja käväistään Kumu-taidemuseossa. Tavallisesti ei sielläkään ole esillä kovin montaa Natalie Mein teosta. Viron museoiden kokoelmiin kuuluu etupäässä hänen tekemiään pukusuunnitelmia.

Natalie Meitä ei mainita Suomen ensimmäisessä ja tähän asti ainoassa Viron taiteen historian yleiskatsauksessa, joka ilmestyi vuonna 2000.¹ Kirjassa mainitaan ennen toista maailmansotaa toimineista taiteilijoista vain kolmen naispuolisen henkilön nimet. Samana vuonna järjestettiin Tallinnan pienessä Adamson-Ericin taidemuseossa Mein muistonäyttely, kun tuli täyteen 100 vuotta taiteilijan syntymästä. Mei oli Virossa arvostettu teatteripukusuunnittelija sekä tekstiilitaiteen opettaja ja professori nykyistä Viron taideakatemiaa edeltäneissä instituutioissa. Vaikuttaa siltä, että Mein kuvataiteellinen tuotanto oli jäänyt tuohon saakka vähemmälle huomiolle myös hänen omassa kotimaassaan, joskin hänestä ilmestyi taidehistorioitsija Evi Pihlakin kirjoittama lyhytmonografia jo vuonna 1962.² Se kuitenkin käsitteli etupäässä taiteilijan uraa teatteripukujen suunnittelijana.

Mei ei valinnut tekniikoikseen öljymaalausta ja taidegrafiikkaa tai saanut siihen mahdollisuutta – ainakaan esille tulleiden teosten perusteella. Hän suosi tussi- ja lyijykynäpiirroksia, akvarelleilla väritettyjä tussitöitä ja akvarelleja, jotka

usein ovat pienikokoisia. Mei teki myös kollaseja, joista 1930-luvun alkuvuosilta on peräisin kaksi kolmiulotteista assemblaasia, *Miehen muotokuva* (1932) ja *Prof. Jacques Frotie L'Automne* (1930-luku), jotka näyttävät olleen suurimpia, joita Virossa oli siihen mennessä tehty.

Natalie Mei syntyi neljän vanhemman sisaruk-sensa tavoin Liepājassa tai tarkemmin sen so-tasatamassa, nykyisessä Latviassa. Sinne olivat muuttaneet heidän Hiidenmaan saarelta kotoi-sin olleet vanhempansa isän merenkulkualan töitten perässä. Isän työt toivat perheen vuonna 1912 Tallinnaan, josta tuli Natalie Mein koti-kaupunki. Lokakuun vallankumouksesta 1917 lähtien koko perhe viipyi seuraavan vuoden ke-sään saakka Pietarissa, silloisessa Petrogradissa. Tuolloin Natalie opiskeli lyhyesti myös kaupun-gin Taiteiden edistämisyhdistyksen piirustus-koulussa.

Väitöskirjatutkimuksessani analysoin Natalie Mein varhaista tuotantoa noin viidentoista vuo-den ajalta vuodesta 1917 lähtien. Tarkasteluni kohteena ovat teokset, jotka olivat pääasiallisesti syntyneet ennen kuin Mei ryhtyi Estonia-teatterin pukusuunnittelijaksi vuonna 1929. Olen pitänyt tutkimusaineistoni rajauksessa tärkeänä, että tarkastelemani teokset eivät olisi valmistu-neet tilauksesta, koska tilaus ohjaa konkreetti-esti taiteilijan tuotosta. Suurella todennäköisyy-dellä tarkastelemani teokset ovat valmistuneet omalla ajalla palkkatyön ohessa. Laskentatavasta riippuen niitä on runsaat puolisisensataa.

Tutkimuksessani ovat mukana Mein ensimmäi-set, alkuvuodesta 1920 julkaistut kubofuturismia mukailevat kirjakuvitukset Henrik Visnapuun runokokoelmaan *Talihari* ja kokoomateokseen *Looming I*. Nämä kuvitukset ajoittuvat ajanjak-soon, jolloin nuori Natalie Mei astui Viron tai-dekentälle. Visnapuu oli yksi pienen, mutta huomionarvoisen, vuosina 1917–1919 toimineen Siuru-kirjailijaryhmän runoilijoista. Ryhmä oli jatkumoa vuonna 1905 perustetulle kirjalliselle Noor-Eesti -ryhmittymälle ja -liikkeelle. Ydin-

1 Sirje Helme & Jaak Kangilaski, *Viron taiteen historia* (Suom. Tuija Kokko. [Helsinki]: Taifuuni, 2000).

2 Evi Pihlak, *Natalie Mei* (Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1962).

henkilö oli molemmissa suomalaislukijoillekin tuttu kirjailija: Friedebert Tuglas.

Natalie Mei debytoi taiteilijana loppukeväästä 1919 osallistuessaan Pallas-taideyhdistyksen näyttelyyn vanhempien sisariensa Kristine ja Lydia Mein kanssa. He olivat näyttelyn ainoat naispuoliset tekijät eivätkä he kuuluneet yhdistykseen. Edellisen vuoden alussa perustettu yhdistys edusti Viron modernistisia pyrkimyksiä. Pikkusisko Natalie Mein näyttelyssä esillä olleista pienikokoisista akvarellitöistä ja väriteytyistä tussipiirroksista on säilynyt ainakin yksi: muotokuva kymmenen vuotta vanhemmasta teatteri-, taide- ja kirjallisuuskriitikosta Rasmus Kangro-Poolista (*Hra R. Kangro-Pool*, 1919). Aikalaiskriitikot näkivät nuoren aloittelevan taiteilijan teoksessa kepeää huumoria. Koska tämä pieni vaatimattomalla tekniikalla toteutettu työ on aina ollut yksityisomistuksessa, se on jäänyt huomioimatta Viron taidehistoriassa. Teos edustaa kuitenkin Viron varhaista kubismia – ja on harvinaislaatuseltaan nuoren naisen tekemä. Myös pari saman ajan asetelmamaalausta, *Asetelma*, *Teataja-lehti* (1919) ja *Asetelma* (1920?) ovat esimerkkejä taiteilijan kubistisista kokeiluista. Mein teokset ovat figuratiivisia muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta.

Natalie Mei tarttui teoksissaan moniin 1910- ja 1920-luvuilla ajankohtaisiin teemoihin. Toisinaan niissä esiintyy eksplisiittisiä viittauksia konventionaalisiin ikonografisiin kaanoneihin, toisinaan hän tarttuu aiheisiin ja figureihin, joita nähdään harvaksen tai ei lainkaan naisten toteuttamina. Sellaisina voi pitää niin feminiinisiä mieshahmoja kuin miesjalkapalloilijoi-takin (esim. *Jalkapalloilija*, 1928), mutta myös naisprostituoiduiksi tulkittavissa olevia hahmoja (esim. *Parittaja*, 1928, *Naiset*, 1928). Jalkapalloilijoita ja mainittuja naishahmoja Mei kuvasi vuonna 1928 uusasiallisuudelle ominaisen eleettömän veristisen kuvakielen sävyttäminä. Mei antaa prostituutioaiheiseksi tulkittavissa lyijyknäpiirroksissaan aiheesta lähes dokumentaarisen tai näyttämöllisen tulkinnan. Hän kuvaa sitä nai-

sen näkökulmasta ilman häivähdyttäkään erotiikasta, samalla kun miespuoliset aikalaistaiteilijat kohdistivat kuvaamiinsa naishahmoihin himoa ja inhoa. Kun kohtaamme Mein kuvissa yksiltä ja samoilta näyttäviä hahmoja, niistä rakentuu helposti sarjallinen jatkumo, ja kerronnallisuus nousee keskeiseksi merkitysulottuvuudeksi.

1900-luvun alkuvuosikymmeninä modernin kulttuurikentän ydinjoukon mielenkiinto suuntautui Virossa dekadenssin estetiikkaan. Natalie Mein teoksista voi ajatella dekadenssiin lukeutuviksi muutamia hänen noin 18–19-vuotiaana tekemiään pienikokoisia akvarelli-tussitöitä, kuten esimerkiksi *Den gröna löjtnanten* (1918/1919), joka esittää luutnanttia punahuulisenä feminiinisenä dandynä, tai *Vivo, aut non vivo?* (1918), jossa seinään nojaa mieteliäs Oscar Wildea muistuttava hahmo.

Samaan estetiikkaan lukeutuvaksi voi mieltää myös kuoleman esittämistävän esimerkiksi teoksessa *Homo, non e piu come era prima* (1918). Tutkimuksessani sijoitan Mein teokset syväluotaavissa kuva-analyyseissä laajaan Viron ja kansainvälisen taiteen kontekstiin. Runsaimman rinnakkais- ja vertailuaineiston tarjoavat Viron taiteen lisäksi etenkin saksalainen ja venäläinen taide – aiheiden ja ajanjaksojen mukaan vaihdellen. Toisinaan tutkimukseni huomioi myös ranskalaisen ja brittiläisen taiteen.

Verrokkiaineisto osoittaa, että Mei mukailee teoksessaan *Homo, non e piu come era prima* hyvinkin tunnistettavasti renessanssitaiteilija Hans Holbein nuoremman maalausta *Kuollut Kristus haudassa* (1521–1522) ja varsinkin saksalais-symbolisti Max Klingerin *Kuolema Vapahtajana* -etsauksen luonnoksen (1870–1880-luku) naturalistista sivukuvaa pitkällään olevasta kuolleetta hahmosta. Mein teoksesta välittyy tietoa nuoren aloittelevan taiteilijan taiteentuntemuksesta. Hän tulkitsi kuitenkin lepäävän vainajan toposta eli kuvatyyppejä toisin: näyttämöllisesti, ilman dekadenssille tunnusomaista angstisuutta.

Tutkimuksessani pääpaino on taidehistorian perinteisessä kuvien lähiluennassa. Kiinnitän huomiota yksityiskohtiin ja avaan sitä, minkälaisia konnotatiivisia ja intertekstuaalisia viitteitä kuvat saattavat sisältää. Tässä hyödynnän moniteoriaista viitekehystä. Ikonografisen tulkinnan rinnalle haen näkökulmia erityisesti feministisestä taiteen- ja kulttuurintutkimuksesta sekä tarttolaisen kulttuurisemiootikko Juri Lotmanin tavasta ymmärtää *kulttuurin* ja *ei-kulttuurin* dynamiikka.³ Nämä kaksi semioottista tilaa ovat oppositionaalisessa ja vuorovaikutteisessa suhteessa toisiinsa. *Ei-kulttuuri* on vieras, toinen, ja täten marginaalinen. 1900-luvun alun taiteilijäkäsitys oli vahvasti sukupuolisidonnainen ja naisen taiteilijana konventioita rikkova ilmiö. Tutkimustani läpäisevänä punaisena lankana ovat ei-normatiivisuus, toiseus ja transgressiivisuus.

Lähtökohtana tutkimukselleni on niin sanotun uuden naisen hahmo, jollaiseksi lukeutuvat niin emansipoituneet kuin perinteisestä naisen roolista kieltäytyvät naiset, mutta myös prostituoidut, urheilijat ja lesbot sekä myyttiset *femme fatale* -hahmot. *Fin-de-siècle* kauden dekadenssiin mieltyneet miespuoliset taiteilijat ja kirjailijat olivat viehättyneet kuvaamaan *femme fatale* arkkityyppejä voimakkaasti latautuneina. Teoksessa *Sfinks* (1918) Mei esitti vain 18-vuotiaana oman tulkintansa myyttisestä sfinksin hahmosta. Sfinks sai ylevän Kleopatran piirteitä ja jalkaansa matalat vartalonmyötäiset housut. Konventionaalisesta esittämistavasta poikemalla nuori taiteilijana otti miestekijöiden suosiman naishahmon haltuunsa.

Natalie Mei edusti myös omilla elämänvalinnoillaan ”uutta naista”. Hän ei tietävästi koskaan ollut parisuhteessa ja keskittyi vain taiteelliseen

3 Ks. esim. V[latšeslav] Ivanov, J[uri] Lotman, P[atigorskij, A[leksander] M., V[ladimir] N. Toporov & B[oris] A. Uspenskij, *Theses on the semiotic study of cultures (as applied to the Slavic texts) – Kulttuurisemiootika teesid – Tezisy k semiotičeskomu izučeniū kul'tur.* (Tartu: University of Tartu, Department of Semiotics, 1998 [1973]).

työhönsä. Hän oli myös mieltynyt 1920-luvulla ajankohtaiseen maskuliinisempaan modernin naisen habitukseen. Vuosikymmenen puolivälissä hän julkaisi sanomalehdissä karikatyyrejä pseudonyyminsä Hans K. [Kunert] nimissä. Mei loi itselleen alter egon, joka on erehtymättömästi miespuolinen. Siinä hän rinnastuu länsieurooppalaisen avantgarden suosimaan ilmiöön. Yksityisaineisto osoittaa Mein pohdiskelleen sukupuoli-identiteettiään.

Ajan naiskuvan temaattisina tihtyminä Mei tarttui myös niin nukketematiikkaan ja pygmalionismiin kuin klassiseen lepäävän naisen kuvatyyppiin. Mei haastoi lepäävän naisalastoman toposta monien muualla toimineiden aikalaisten tavoin ja kuvasi oman ”Olympiansa” kotikutoisesti villasukkiin puettuna ja villasaaliin kietoutuneena (”Lepäävä nainen”, 1921). Kuvatyyppin uudelleentulkinnan Mei toteutti samana vuonna 1921, jolloin hän aloitti taideopintonsa Viron tuolloin tärkeimmässä Pallas-taidekouluissa.

Mei tarttui myös omakuvan genreen. Hänen akvarelli-tussi-teoksensa *Rva sisko ja minä* (1927) osoittaa, että hän siinäkin poikkeaa niin muotokuvan kuin omakuvan lajityypistä: hän kuvaa – kahta taiteilijaa – suoraan takaapäin ja ikään kuin ei-missään. Kyseessä on kuvatyyppi, jota kovinkaan moni kuvataiteilija kautta aikojen ei ole käyttänyt.

Laaja vertailuaineisto osoittaa Mein haastaneen toistuvasti ja monin eri tavoin vakiintuneita toimintamalleja ja perinteistä sukupuolijakoa. Osoituksena tästä on eräs vuodelta 1928 säilynyt nimetön akvarellityö, joka jättää toisen hahmon sukupuolen sen verran avoimeksi, että teoksen nimi on tämän vuosituhannen puolella vaihdettu sukupuolen ilmaisevasta *Naisurheilijaista neutraalimpaan* nimeen *Kaksi urheilijaa*.

Mein teoksista kumpuavat teemat avaavat tuoreita näkymiä Viron monisyiseen historiaan. Niiden myötä tutkimuksessani nousevat esille

naisemansipaatio sekä sukupuolivähemmistöjen ja monikulttuurisuuden läsnäolo Viron modernisoituvassa ja urbanisoituvassa kulttuurissa. Vertailu- ja esimerkkiaineisto osoittaa, että Mei teki kansainvälisestikin uniikkeja teoksia. Rikkomalla vallitsevia käsityksiä ja rajoja hän liikkui ironian ja groteskin alueella.

Tutkimukseni osoittaa, että Natalie Mei rikastuttaa omilla pienikokoisilla teoksillaan niin virolaista kuin kansainvälistä taidekenttää, mutta myös käsitystä naisen taiteilijana toimimisen ehdoista 1910- ja 1920-luvuilla.

FT **Kai Stahl** on taiteen tutkija, jonka tutkimuskohteita ovat etenkin naisten tekemä taide ja taiteilijuus 1800-luvun lopusta 1900-luvun alkuvuosikymmeniin, modernismit, toisin tekemiset ja ei-normatiivisuus sekä laajemmin Viron taide varsinkin taide- ja kulttuurihistorian näkökulmasta.

TaHiTi

tahiti.journal.fi